

**CUVIOSUL EUSTATIE PROTOPSALTUL
ȘI ȘCOALA MUZICALĂ DE LA PUTNA**

Cartea este editată de Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare” al Sfintei Mănăstiri Putna, care funcționează cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Părinte Calinic, Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților.

Tehnoredactare: Constantin Chelaru

Grafică: Andreea Popescu (graphomat)

Prelucrare imagini: ierod. Iachint Sabău, Adrian Mihaiu

Corectură: monah Ambrozie Gavrilă, Valentina și Angela Bilcea

Ediție îngrijită de arhidiacon Avraam Bugu

Lucrare tipărită cu sprijinul
Secretariatului de Stat pentru Culte

© Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare”,
Mănăstirea Putna, 2023

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Cuviosul Eustatie Protopsaltul și Școala muzicală de la Putna : studii și
articole. - Putna : Editura Mitropolit Iacov Putneanul, 2023
vol.
ISBN 978-606-8962-31-3
Vol. 1. - 2023. - ISBN 978-606-8962-30-6

CUVIOSUL EUSTATIE PROTOPSALTUL ȘI ȘCOALA MUZICALĂ DE LA PUTNA

Studii și articole

*

Editura Mitropolit Iacov Putneanul
Mănăstirea Putna, 2023

MULȚUMIRE OSTENITORILOR DE IERI ȘI DE AZI

În moștenirea „academiei de arte frumoase” – așa cum a numit părintele Iachint Unciuleac dimensiunile culturale și artistice ale Mănăstirii Putna –, un loc aparte îl are Școala muzicală dezvoltată la mănăstire în epoca ștefaniană.

După aproape 400 de ani, comorile de viață și de duh ale acestei școli au răsărit din nou în spațiul românesc. În a doua jumătate a secolului al XX-lea, câțiva muzicologi – unii dintre ei fiind prezenți în acest prim volum al antologiei – au cercetat și au publicat lucrări de pionierat și, totodată, fundamentale despre Școala de la Putna. De asemenea, în perioada 1980–1990, părintele Clement Haralam a format un grup de cântăreți de muzică psaltică la Putna. Acest mic grup a înregistrat, în perioada 1990–2000, peste 15 de albume cu cântări psaltice.

Ca darul lui Dumnezeu, în cadrul simpozionului internațional de istorie „Colocviile Putnei”, începând din 2020, a existat o secțiune de muzicologie dedicată cercetării Școlii muzicale de la Putna.

În acest *An comemorativ al immografilor și cântăreților bisericești*, în discuțiile despre Cuviosul Eustatie Protopsaltul din cadrul Comisiei de canonizare a Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, s-a propus alcătuirea unei antologii de studii despre Școala muzicală de la Putna.

Părintele arhidiacon Avraam Bugu a fost rânduit să ducă la îndeplinire acest proiect. Întâiul volum apare cu prilejul simpozionului „Colocviile Putnei”, ediția a XXIX-a, 31 august – 3 septembrie 2023. Mulțumim autorilor care ne-au oferit permisiunea să publicăm lucrările lor în această antologie și Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, în mod special domnului președinte, prof. univ. dr. Dan Dediu, respectiv domnului vice-președinte, prof. univ. dr. Nicolae Gheorghită, pentru sprijinul acordat la publicarea lucrărilor apărute în trecut la Editura Muzicală, și tuturor celor care s-au ostenit la editarea acestei antologii.

Mulțumire tuturor generațiilor de psalți din Școala muzicală de la Putna, pentru darul pe care, prin lucrarea Duhului Sfânt, l-au făcut Bisericii! Smerită închinăciune Cuviosului Eustatie protopsaltul, mlădiță mult roditoare a acestei mănăstiri!

Arhim. Melchisedec Velnic,
Starețul Mănăstirii Putna

DE LA MUZICOLOGIE LA VIAȚĂ LITURGICĂ

De foarte mulți ani nu a mai apărut un volum special dedicat Școlii muzicale de la Putna. Eustatie Protopsaltul este personalitatea muzicală majoră a acestui centru monastic din Moldova medievală, iar faptul că părinții de la Putna au decis să dedice un volum de studii operei acestui polihistor muzician constituie o realizare de excepție pentru muzicologia bizantină românească și internațională. În mai puțin de un veac, întreaga producție muzicală a *scriptorium*-ului putnean a personalizat și, cumva, individualizat, într-un mod neașteptat, creația muzicală bizantină și universul sonor monodic ortodox de la finalul Renașterii Paleologilor, reușind să producă unul dintre cele mai originale fenomene artistice și culturale de sorginte bizantină, periferice Constantinopolului.

La peste un veac de la semnalarea primului manuscris muzical încheiat de Eustatie Protopsaltul în 1511, apariția editorială de față este mai mult decât binevenită. În același timp însă, credem că ar trebui ca sfintele cântări consemnate în codicele putnene să nu rămână obiect de investigație arheologică, ci să fie aduse la lumină și scoase din colbul uitării, înfrumusețând astfel strana mănăstirii și făcând ca viața liturgică a acesteia să fie una vie și rugătoare.

În contextul în care Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române a proclamat anul 2023 drept *Anul comemorativ al imnografilor și cântăreților bisericești*, îndemn pe toți cercetătorii și cântăreții bisericești să se aplece asupra acestei moșteniri sonore unice în spațiul ortodox, să o descifreze, iar psalții să o interpreteze, spre slava lui Hristos și a Bisericii Sale.

Prof. univ. dr. Nicolae Gheorghită,
Prorector al Universității Naționale de Muzică din București

CUVÂNT ÎNAINTE

Arta miniaturii și a caligrafierii manuscriselor muzicale s-a dezvoltat în Moldova, cu precădere în anii domniei Sfântului Voievod Ștefan cel Mare. Bazele școlii românești de miniatură și caligrafie își au însă originea la Mănăstirea Neamț, puse prin activitatea și efortul renumiților cărturari teologi Grigore Țamblac și Gavriil Uric (cu al său *Evangheliar slavo-grecesc* din 1429). Ucenicii acestora au lăsat moștenire la Putna valoroase codexuri liturgice: *Psaltirea*, 1470 (monahul Casian), *Tetraevanghelul*, 1473 (ieromonahul Nicodim), *Vechiul Testament*, 1475 (Ghervasie), *Tetraevanghelul*, 1477 (diacul Trif), *Tetraevanghelul*, 1487 (călugărul Paladie), *Tetraevanghelul*, 1493 (diacul Teodor Mărișescu), *Minei pe luna martie* – 1504 (Paisie), monahii Chiriac, Vasile, ieromonahii Iacov și Spiridon¹.

În paralel cu redactarea de măiestrite manuscrise liturgice, la Putna s-a perfecționat și arta interpretării și compoziției muzicale de tradiție bizantină. Se pare că Ioasaf arhimandritul, chemat de la Mănăstirea Neamț de către Ștefan cel Mare, a format la Putna școala de cântări și caligrafie. După cum este cunoscut, interesul pentru studiul manuscriselor muzicale putnene s-a manifestat încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea în lucrările unor importanți slaviști, după care, de-abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea, ele au fost cercetate detaliat de către specialiștii români Grigore Panțiru, Gheorghe Ciobanu, Titus Moisescu și Marin Ionescu², cărora li s-au adăugat și cercetători străini, precum Anne Pennington și Dimitrios Conomos. Rezultatele studiilor acestor renumiți paleografi s-au concretizat în studii și articole de referință, care au propus o abordare complexă a fenomenului muzical reprezentat de Școala de la Putna. Câteva dintre studiile reprezentative pentru această perioadă sunt incluse în volumul de față.

După marile realizări ale deceniului al optulea, s-a așternut un con de umbră asupra acestei instituții până în primul deceniu al celui de al treilea mileniu, când Gabriela și Traian Ocneanu³ au descoperit încă un manuscris, cel de al doisprezecelea, aparținând importantului centru liturgic și cărturăresc bucovinean. În aceeași perioadă,

¹ *Dicționarul General al Literaturii Române*, VII (Ț–Z), București, 2009, p. 124–125.

² Volumele au apărut în renumita colecție muzicologică inițiată de Gheorghe Ciobanu, „Izvoare ale muzicii românești”, fie ca *Documenta* (facsimile însoțite de studii introductive), fie ca *Transcripta* (transcrieri pe portativ).

³ Gabriela Ocneanu, *Al XII-lea manuscris din Școala de la Putna – manuscrisul de la Lvov*, în „Acta Musicae Byzantinae”, VIII, 2005, p. 80–91; idem, *Apartenența manuscrisului 1060 de la Lvov la Școala de la Putna*, în „Artes”, 5, 2005, p. 27–43; Traian Ocneanu, *The School of Medieval Chant at the Monastery of Putna. Current State of Romanian Research*, în „Acta Musicae Byzantinae”, VIII, 2005, p. 122.

la Mănăstirea Putna s-au organizat o serie de simpozioane intitulate „Colocviile Putnei” de către Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare” al Mănăstirii Putna, cu tematică istorică, la care au participat specialiști din țară și străinătate. În ultimii ani, s-a produs o deschidere și spre zona muzicologiei bizantine prin participarea unor bizantinologi care s-au replecat asupra fondului muzical putnean, fiind descoperite noi informații sau conexiuni cu muzica liturgică a spațiilor culturale învecinate.

Conținutul recentelor studii muzicologice apărute în „Analele Putnei” și publicate în acest volum se axează atât pe codicologie, cât și pe istoriografie, oferind cititorului avizat teme dintre cele mai interesante.

Secțiunea cu caracter teoretic a volumului de față este reprezentată de studiul bizantinologului Nicolae Gheorghică, intitulat *De la neumă la interpretare sau despre procesul compozițional în muzica bizantină*, în care autorul încearcă să reconstruiască complexul fenomen de formare a arhivelor sonore mentale și a mecanismelor prin care muzicianul bizantin reușește să asimileze și să transmită mai departe repertoriile Bisericii Răsăritene. Documentele utilizate pentru demonstrație sunt de mare valoare și aparțin perioadei bizantine și postbizantine.

În cadrul aceleiași secțiuni cu aspecte teoretice și analitice se înscrie și excelentul studiu *Calofonia de tradiție bizantină în școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie Protopsaltul*, semnat de doamna paleograf Maria Alexandru. Ea realizează o analiză comparativă a unor creații aparținând corifeilor muzicii psaltice din spațiul bizantin și cel al Țării Moldovei, respectiv Ioan Cucuzel și Evstatie Protopsaltul. Impresionează acribia discursului muzicologic și a metodei de analiză, abordată sintactic și poliprismatic. Scopul analizei este acela de a evidenția strânsa legătura stilistică între creațiile celor doi compozitori, dar și de a înțelege mecanismele exihisirii, „prezentă cu mai multe secole înainte de Reforma celor Trei Dascăli”⁴.

Școala rusă de codicologie aduce în prim plan descoperiri importante. Astfel, Anna Eliseeva studiază Ms. 1345 din colecția E. V. Barsov a Muzeului Istoric de Stat din Moscova și Ms. 1109 din colecția sinodală de cântări. Autoarea reușește să demonstreze că acesta din urmă reprezintă prima parte a renumitului manuscris putnean *Antologhion* P II (Putna II, ms. 56/544/576 I, ff. 85^r–160^v).

De asemenea, descoperim informații valoroase în studiul cercetătoarei Svetlana Kujumdzieva din Bulgaria. Sunt relevate aspecte noi cu privire la paternitatea Ms. 816 din Biblioteca Muzeului de Istorie și Arheologie Bisericească de la Patriarhia bulgară din Sofia, precum și legăturile dintre Școala muzicală de la Putna și cea bulgară, realizate și prin intermediul limbii slavone de redacție bulgară utilizată de Evstatie Protopsaltul în manuscrisele sale.

De maxim interes este studiul doamnei paleograf Yevgeniya Ignatenko, *Heruvicul în plagalul glasului I al Protopsaltului Evstatie de la Putna, în manuscrise ucrainene și belaruse*. În urma analizelor comparative realizate, autoarea constată

⁴ Maria Alexandru, *Calofonia de tradiție bizantină în școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie protopsaltul*, AP, XI, 2015, 1, p. 500.

că heruvicul lui Evstatie în plagalul I a fost inclus între operele bizantine de primă importanță semnate de compozitori precum Ioan Glykys, Manuel Hrisafi sau Anthimos Lavriotes, conținute în documente muzicale din localitățile Supraśl, Kuteino, Lavriv și în trei Irmologhioane Manyava. Concluziile cercetătoarei pun în lumină legăturile existente între Școala muzicală de la Mănăstirea Putna și centrele similare ale vecinilor noștri nordici, demonstrând puternicul impact al creației lui Evstatie asupra muzicii religioase ortodoxe a popoarelor învecinate.

Filologul Olimpia Mitric, în studiul *Un manuscris din timpul lui Iliș Rareș, în biblioteca sileziana din Katowice (Polonia)*, prezintă un document valoros, redactat de Isachie, cântăreț la Mănăstirea Râșca. Manuscrisul este descris detaliat din punct de vedere codicologic, fiind relevat numele unui alt psalt putnean, Isachie.

Monahia Pantelimona Soare s-a ocupat de Ms. 1886, un *Antologhion* din fondul bibliotecii Mănăstirii Dragomirna, oferind importante amănunte ale informațiilor codicologice și a cuprinsului muzical-liturgic.

Arhidiaconul Avraam Bugu de la Mănăstirea Putna aduce probe și argumente care susțin noi ipoteze cu privire la existența la Putna și a altor muzicieni, pe lângă cei deja descoperiți și confirmați prin cercetările anterioare (Evstatie, Theodosie, Dometian). Una dintre descoperirile făcute de pasionatul bizantinolog istoriograf putnean este cea despre monahul Pafnutie, psalt și copist care, la 1525, a alcătuit un Triod pentru Mănăstirea Dobrovăț la cererea egumenului Siluan. O altă importantă cercetare este cea sintetizată în articolul intitulat *Prima mențiune onomastică în istoria muzicii de cult din Moldova*. Autorul ne relevă faptul că într-un hrisov domnesc de danie din anul 1454 este menționat numele lui Gheorghe Sârbul, *peveț*, care a scris acest document adresat Mănăstirii Humor la cererea lui Petru Aron. Muzicologul precizează că acesta este un caz singular de diac mirean care semnează în calitate de cântăreț bisericesc, în veacul al XV-lea. Prin intermediul însemnărilor de tip colofon, Avraam Bugu reușește să scoată la iveală numele altor „doi muzicieni necunoscuți ai școlii medievale putnene: ieromonahul Vasilie și monahul Isachie”. El argumentează în cadrul articolului că cei doi cântăreți proveneau din școala de la Putna, fiind cel mai probabil formați acolo, primul fiind consemnat ca protopsalt al Mănăstirii Slatina, iar cel de al doilea activând în aceeași postură la Mănăstirea Râșca.

Felicitări și mult succes autorilor și colectivului de redacție a volumului „Cuviosul Eustatie Protopsaltul și Școala muzicală de la Putna”, pentru valorosul material științific pus la îndemâna specialiștilor și, sperăm, și a tinerilor interpreți ai muzicii de tradiție bizantină. Prin contribuțiile muzicologice de înalt nivel, această ultimă apariție publicistică deschide noi perspective asupra bogăției fondului muzical și asupra personalităților muzicale românești care au activat de-a lungul timpului în acest renumit centru cărturăresc și de profundă spiritualitate ortodoxă românească.

Conf. univ. dr. Zamfira Dănilă,
Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Articolele cuprinse în volumul de față au fost ordonate într-o succesiune tematică și cronologică. Nu am intenționat să realizăm o ediție critică, ci am optat pentru redarea articolelor în forma originală, corectând doar eventuale omisiuni de ordin gramatical. De aceea, unele informații, mai ales în cazul articolelor mai vechi, trebuie actualizate ținând cont de studiile recente. Neavând la dispoziție manuscrisele în slavonă, nu s-au efectuat corecturi pe fragmentele preluate din ele.

La începutul fiecărui articol este menționată sursa de unde a fost preluat.

Al doilea volum al acestei antologii va fi dedicat, îndeosebi, circulației cântărilor putnene în spațiul nord-slav. De aceea, nu au fost incluse aici unele studii referitoare la acest subiect.

Editorii

TITUS MOISESCU

PUTNA – UN PUTERNIC CENTRU DE CULTURĂ MUZICALĂ MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ

Muzica bizantină a făcut parte integrantă din trecutul de artă și cultură al României. Ea s-a păstrat, s-a dezvoltat și s-a transmis într-un evident spirit tradițional prin dascăli și psalți români, buni cunoscători ai cântării și scrierii neumatice vechi, care au deschis școli pe lângă locașurile mănăstirești mai importante – așa cum au fost, de exemplu. Școala de la Neamț, din secolul al XV-lea, sau așa-numita de noi Școală muzicală de la Putna, atestată și ea în secolele XV–XVI, sau Școala din Șcheii Brașovului, semnalată la sfârșitul secolului al XV-lea, sau Școala Mitropoliei Bucureștilor, din secolele XVII–XVIII etc. Raportându-ne la trecutul de artă și cultură al poporului român, trebuie să avem în vedere totdeauna trei mari filoane, trei mari domenii de manifestare, ce au făcut parte din însăși structura lui spirituală:

- a. muzica populară – ale cărei origini se pierd în negura vremilor;
- b. muzica bizantină – ce a pătruns pe meleagurile noastre ca artă cultă, am putea spune profesionalizată, odată cu apariția creștinismului;
- c. muzica occidentală – sau „muzica europenească”, cum o numeau marii psalți români Macarie Ieromonahul și Anton Pann (cunoscută și sub denumirea de „liniară”, datorită notației sale pe portativ), pe care am identificat-o mai întâi în partea de vest a țării, în Transilvania, începând cu secolul al XIV-lea, ca mai apoi să se generalizeze pe întreg teritoriul României.

Toate aceste trei ramuri ale artei muzicale românești au conviețuit și au străbătut veacurile într-un paralelism clar diferențiat, străjuind la porțile culturii românești până în zilele noastre; ele își au caracteristicile lor, temeiurile lor în alcătuirea unui tot unitar, pe care, generic, îl vom denumi „tezaurul culturii muzicale românești”.

Dacă muzica populară s-a păstrat și s-a transmis mai cu seamă pe cale orală, muzica veche bizantină și muzica liniară au lăsat urme mult mai concrete, biblioteci, arhive și colecții din România și din străinătate conservând numeroase codice de muzică bizantină (din secolele XII–XVIII), și de muzică gregoriană (din secolele XIV–XVIII), dar și tipărituri vechi (din secolul al XVI-lea). Întreg acest tezaur de artă veche atestă pe teritoriul României, din cele mai îndepărtate timpuri, forme de cultură ce s-au manifestat continuu și sub cele mai diverse aspecte.

Așa după cum ne este cunoscut, manuscrisele de muzică bizantină conservă în cuprinsul lor cântarea bisericească practică în ritul ortodox, după „sistima veche”

* Titus Moisesu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 8–18.

(notația neumatică în uz până la 1814) și după „sistima nouă”, „chrisantică”, „modernă” (cea care s-a practicat după 1814, fiind utilizată și astăzi în biserica ortodoxă din România). De un deosebit interes pentru noi îl reprezintă manuscrisele care conservă vechea muzică bizantină, cele notate în „sistima veche”, înregistrate într-un fond destul de important, numărul lor ridicându-se la peste 250 de codexuri, de cele mai variate structuri și proveniențe. Cea mai mare parte a acestora au fost scrise în România, în mănăstiri, de muzicieni-copiști identificați ca atare în colofore și în însemnări marginale sau rămași în anonim. Altele au fost aduse aici pe diverse căi de circulație, cunoscute sau necunoscute, de la Constantinopol, Muntele Athos sau din alte centre mănăstirești ale Bizanțului, devenind utile cântării de strană, dar și izvoare prețioase pentru alcătuirea – am putea spune în lanț – a unor alte manuscrise sub formă de antologhioane. Există de asemenea și o circulație către exterior a unor manuscrise muzicale scrise de muzicieni-copiști români, multe fiind semnalate deja în biblioteci din străinătate (Moscova, Leningrad, Leipzig, Sofia, Insula Lesbos, Copenhaga, Londra, Belgrad, Ianina, Mahera etc.).

Manuscrisele de muzică veche bizantină din România prezintă interes nu numai pentru cultura românească, ci și pentru aceea a țărilor care au avut în practica lor liturgică ritul ortodox. Conținutul muzical al acestor codexuri își află sorgintea în Bizanț, de unde s-a răspândit, de-a lungul secolelor, la mai toate popoarele ortodoxe. În felul acesta, în mod unitar și cu un nestrămutat respect față de textul muzical și literar devenit tradițional, muzica bizantină a circulat în cele mai îndepărtate centre ale ortodoxiei.

Datorită unor considerente de conservare și de cunoaștere a acestei arte vechi s-a impus ideea de valorificare a culturii muzicale bizantine din România, acțiune extrem de importantă și utilă, ce va avea rezultate dintre cele mai pozitive pentru cercetarea multilaterală a culturii medievale românești și, în mod firesc, a întregii culturi sud-est europene. În consecință, spre a veni în întâmpinarea acestei idei, a devenit necesară aducerea în actualitate a tezaurului de cultură veche muzicală pe calea tiparului, atât în ediții-facsimil de „monumenta”, cât și în ediții de „transcripta”. Desigur, nu toate cele peste 250 de codexuri de muzică veche bizantină trebuie să facă obiectul unor ediții critice de documente; ar fi exagerat să ne gândim că ar putea fi publicat întreg acest patrimoniu. Trebuie făcută o riguroasă selecție, și numai acele manuscrise sau părți de manuscris care servesc ideea de cunoaștere a domeniului în tot ce are el mai esențial, mai reprezentativ, și în care se găsesc elemente importante de generalizare trebuie să stea în atenția noastră. Concludent în acest sens este cazul manuscriselor muzicale de la Putna, din secolele XV–XVI – fondul cel mai valoros și mai semnificativ din cadrul muzicii medievale românești; sunt cunoscute până acum unsprezece codexuri, dintre care multe din ele prezintă elemente de sinteză generalizatoare extrem de utile. Întreg acest fond putnean de manuscrise muzicale a stârnit un viu interes în rândul muzicienilor, lingviștilor, istoricilor, paleografilor etc. din România și din străinătate, relevând un domeniu de cercetare atât de diversificat și de bogat în problematică.

*

Alături de celelalte arte specifice evului mediu românesc (muzica, arhitectura, pictura, sculptura, broderia, prelucrarea metalelor etc.), arta scrierii manuscriselor s-a dezvoltat și a lăsat urme concrete în mănăstirile din Țările Române, în care s-au manifestat, de cele mai multe ori, într-un desăvârșit anonim, artiști de mare valoare, recunoscuți ca atare în consemnări de specialitate. Și una dintre mănăstirile românești care a jucat un rol important în dezvoltarea artei și culturii medievale românești a fost Putna, vechi locaș de închinare zidit de cel mai mare voievod român, Ștefan cel Mare. După ce a recucerit Chilia și Cetatea Albă (în 1465), Ștefan cel Mare s-a întors la Suceava, hotărând să zidească o mănăstire ca semn de mulțumire pentru biruința purtată în bătălia împotriva tătarilor. Și astfel, după cum relatează cronicarul român Grigore Ureche, „... în al zecelea an al domniei sale, în anii 6974 <1466>, iulie 10, au început a zidi Mănăstirea Putna, spre slava lui Dumnezeu și a Precuratei Maicii Fecioare Maria”¹.

Târnosirea Mănăstirii Putna a avut loc în anul 1470, după ce Ștefan cel Mare i-a învins din nou pe tătari în dumbrava de la Lipniți, iar egumen a fost așezat aici, încă din anul 1468, arhimandritul Ioasaf, adus de la Mănăstirea Neamț. Putna era cea dintâi și cea mai importantă ctitorie a lui Ștefan cel Mare, căreia domnitorul român a hotărât să-i dea o mare strălucire, înzestrând-o cu alese privilegii și hărăzind-o unei vieți spirituale înfloritoare. De altfel, atașamentul marelui voievod pentru acest locaș – simbol al conștiinței naționale românești – s-a materializat în cele din urmă prin înhumarea trupului său neînsuflit în interiorul acestei biserici, devenind necropolă domnească.

În Mănăstirea Putna, încă din primii ani ai existenței sale, a luat ființă un important centru de cultură medievală, în care spiritualitatea românească s-a dezvoltat plenar, într-o polivalență nemaîntâlnită până atunci în Țările Române. Aici au fost aduși de la Neamț copiiști de mare talent, demni urmași ai celebrului Gavril Uric, care au pus bazele unei școli de caligrafi și miniaturisti de larg răsunset, dar și de dieci, grămățici, dascăli și psalți, ale căror nume au rămas înscrise în codicile ce au străbătut veacurile: călugărul Casian (*Psaltirea* din 1470), monahul Ghervasie (*Vechiul Testament* din 1475), ieromonahul Nicodim (*Tetraevanghelul* din 1473), diacul moldovean Trif (*Tetraevanghelul* din 1477), călugărul Paladie (*Tetraevanghelul* din 1488–1489), diaconul Teodor Mărișescu (*Tetraevanghelul* din 1493), ieromonahul Spiridon (*Tetraevanghelul* din 1502), monahul Filip (*Tetraevanghelul* din 1502) etc.

Arta muzicii a cunoscut și ea, la Putna, încă din perioada înființării mănăstirii, o strălucită afirmare, consemnată într-o serie de manuscrise, în filele cărora figurează neîndoios nume de protopsalți și psalți români. Acestora le putem atribui nu numai știința și arta alcătuirii și scrierii de manuscrise, ci chiar și pe aceea de creator de muzică, de compozitor. Să evocăm aici doar numele lui Evstatie Protopsaltul, care a scris două dintre cele mai importante codexuri rămase de la Putna și cunoscute până acum (datate 1511 și 1515), autor el însuși al unui număr de peste o sută optzeci de

¹ Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, text stabilit de P. P. Panaitescu, București, 1978, p. 38–39, ²1958.

compoziții. Faptul că la Putna a existat un centru muzical puternic, condus de Evstatie Protopsaltul, că aici și-au manifestat măiestria alți psalți și copiiști, că ne-a rămas un fond compact de manuscrise ce se derulează în timp pe o perioadă de mai bine de o sută de ani, și că aceste manuscrise au în structura și în grafia lor o unitate clar determinată, toate acestea ne-au îndrituit să recunoaștem existența, în acest centru de artă și cultură medievală românească, a unei adevărate școli muzicale, cu valențele și caracteristicile pe care le presupune o astfel de instituție. Iată dar că sintagma „Școala muzicală de la Putna”, pe care o vehiculăm astăzi din ce în ce mai insistent, nu este o simplă figură stilistică, ea își are acoperire documentară de necontestat în filele manuscriselor existente.

Dintre toate codexurile de muzică veche bizantină aflate în România, de un viu interes s-au bucurat cele cunoscute ca aparținând Școlii muzicale de la Putna, asupra cărora oameni de cultură din multe țări² și-au îndreptat atenția. Aceste manuscrise au fost identificate și semnalate în mai multe etape, primele mențiuni fiind consemnate, încă din secolul trecut, de Mihail Kogălniceanu³ (în 1845 și 1872)⁴ apoi de Emil Kaluzniacki⁵ (în 1883), care a găsit la Putna mai multe manuscrise muzicale (șase) scrise de Evstatie, printre care și cele două Antologhioane din 1511 și 1515; cel din 1511 l-a interesat mai cu seamă din punct de vedere lingvistic, descifrându-i textele criptografiate⁶. A. I. Iațimirskii⁷ (în 1897, 1901 și 1905) semnalează și el trei din manuscrisele muzicale putnene⁸. În 1910, Nicolae Iorga⁹ se referă la Antologhionul lui Antonie Ieromonahul (datat 1545), păstrat în

² Anne E. Pennington, Dimitri E. Conomos, Dimitrije Stefanović, Danica Petrović, M. K. Hadjiyakoumis, A. Jakovljević, Elena Tonceva, Stoyan Petrov, Christo Kodov, Bojidar Karastoianov, Emil Kaluzniacki, A.L Iațimirskii, Jorgen Raasted, Gr. Th. Stathis, Miloš Velimirović etc.

³ Mihail Kogălniceanu (1817–1891), istoric, scriitor, ziarist, orator, profesor, om politic român, membru al Academiei Române.

⁴ Mihail Kogălniceanu, *Cronicile românești*, I, București, 1872, p. XVIII. V. și: Augustin Z. N. Pop, *Pe urmele lui Mihail Kogălniceanu*, București, 1979, p. 15.

⁵ Emil Kaluzniacki (1845–1914), filolog, slavist și paleograf, profesor la Universitatea din Cernăuți, membru corespondent al Academiei de Științe din Petersburg (1891) și al Academiei Române (1890). A acordat multă atenție trecutului istoric și cultural al României, descoperind în mănăstirile din Moldova documente și manuscrise pe care le-a studiat și publicat.

⁶ Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven* („Contribuții privind scrierea veche a slavilor”), Wien, In Comission bei Carl Gerold's Sohn, 1883. V. și Corneliu Buescu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, I, în *Învoare ale muzicii românești, X – Documenta et transcripta*, București, 1985, p. 42–65.

⁷ Alexandr Ivanovici Iațimirskii (1873–1925), lingvist, istoric și critic literar rus, doctor în filologie slavă, profesor la Universitatea din Rostov (1915–1925). A publicat articole și studii asupra relațiilor culturale româno-ruse.

⁸ A. I. Iațimirskii, *Inventarul vechilor manuscrise slavone și ruse din fondul P. I. Șciukin*, Moscova, 1896 (vol. I) și 1897 (vol. II); idem, *Manuscrise chirilice cu note (muzicale) și cu însemnări în criptograme glagolitice*, în: *Șase articole despre scrierea slavă și rusă*, Moscova, 1901; idem, *Manuscrise slave și ruse în biblioteci românești*, Sankt Petersburg, 1905. V. și: Corneliu Buescu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, p. 66–105.

⁹ Nicolae Iorga (1871–1940), istoric, scriitor, publicist, profesor și om politic român, membru

Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu” din Iași¹⁰, ca tocmai peste trei decenii, în 1941, George Breazul¹¹ să revină cu unele amănunte asupra acestui codex¹². Și iarăși s-a așternut tăcerea peste neprețuitele izvoare ale muzicii românești, o tăcere care a durat mai bine de două decenii, până când cercetătorii români – ca R. Pava în 1962¹³, Gheorghe Ciobanu și Cristian Ghenea în 1964¹⁴, Grigore Panțiru în 1969¹⁵ etc. – au readus în actualitate, cu mai multă vigoare, aspecte noi și caracteristici importante ale muzicii bizantine din România, semnalând existența unui mare număr de manuscrise aparținând Școlii muzicale de la Putna. Un merit deosebit în semnalarea și cercetarea manuscriselor muzicale de la Putna îi revine regretatei profesoare Anne E. Pennington¹⁶, care a manifestat un atașament cu totul deosebit față de cultura muzicală medievală românească și, în mod special, față de lăsamântul artistic al Școlii muzicale de la Putna. În răstimp de un deceniu, Anne E. Pennington a publicat șase studii pertinente privind tradițiile muzicale bizantine în Moldova medievală, reliefând aspecte paleografice, lingvistice și muzicale de mare interes. Probitatea științifică, studiul comparat, documentarea corectă, ipotezele juste și fără tăgadă, seriozitatea tratării unor astfel de probleme fac din studiile lui Anne E. Pennington o sursă de informare dintre cele mai autorizate. Adunate în volum și adăugându-li-se, la dorința autoarei, un eseu al lui D. Conomos referitor la „Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea”, studiile lui Anne E. Pennington au fost traduse și publicate în România¹⁷.

al Academiei Române și a numeroase academii și societăți științifice străine. A publicat numeroase documente privind istoria României, istoria Bizanțului etc.

¹⁰Nicolae Iorga, *Doamna lui Ieremia Vodă*, în **ARMSI**, seria II, XXXII, 1910 (tirage à part, p. 40).

¹¹George Breazul (1887–1961), muzicolog, profesor, folclorist, critic de artă și publicist român, unul dintre întemeietorii istoriografiei muzicale românești.

¹²George Breazul, *Învățământul muzical în Principatele Românești. De la primele începuturi până la sfârșitul secolului al XVIII-lea*, în „Anuarul Conservatorului de muzică și artă dramatică din București, 1941–1942”. Retipărit în *Pagini din istoria muzicii românești*, II, ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firea, București, 1970, p. 37–69.

¹³R. Pava, *Cartea de cântece a lui Evstatie de la Putna*, în „Studii și materiale de istorie medie”, V, 1962, p. 336–345.

¹⁴Gheorghe Ciobanu și Cristian Ghenea, *Un cercetător de muzică la începutul secolului al XVI-lea*, în „Muzica”, XIV, 1964, 5–6 (mai–iunie). V. și Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, 1974 (vol. I), 1979 (vol. II), 1992 (vol. III).

¹⁵Grigore Panțiru, *Necesitatea și actualitatea cercetării științifice a vechii muzici bizantine*, în **BOR**, LXXXVII, 1969, 3–4 (martie–aprilie), p. 434–441.

¹⁶Anne E. Pennington (1934–1981), doctor în filologie, profesoară de filologie slavonă comparată la Universitatea din Oxford, Anglia, publicistă, membru onorific al celebrului Colegiu „Lady Margaret Hall” din Anglia. A publicat numeroase studii și articole de mare erudiție, în ultimii ani vădind un interes crescând față de cultura românească medievală.

¹⁷Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală* (Secolul al XVI-lea), cu un eseu de D. Conomos / *Music in Medieval Moldavia* (16th century), with an essay by D. Conomos, ediție bilingvă îngrijită și postfață de Titus Moisescu, traducere din limba engleză de Constantin Stih-Boos, București, 1985.

Codexurile muzicale putnene și-au făcut reparația pe rând, revenind în scena actualității științifice, unul câte unul, pe măsura redescoperirii lor, în țară sau în străinătate, până ce s-au constituit într-un fond compact și unitar de documente vechi. Suntem convinși că în viitor vom încerca surpriza îmbucurătoare de a adăuga acestui fond și alte manuscrise, ce nu vor întârzia să reapară, modificând astfel în permanență datele problemei. Numărul manuscriselor muzicale putnene cunoscute până acum se ridică la unsprezece, desfășurându-se cronologic pe o perioadă de timp de mai bine de un secol, într-o deplină unitate de structură, conținut și grafie, cum rar s-a mai putut constata în alte centre de cultură muzicală bizantină. Toate aceste codexuri poartă amprenta unui singur izvor, al unui singur centru artistic, și oricine le cercetează nu poate spune altceva decât că ele aparțin aceleiași tradiții muzicale, aceleiași școli, aceleiași concepții de alcătuire – Școala muzicală de la Putna. Prezentându-le într-o aproximativă ordine cronologică, cele 11 manuscrise muzicale putnene cunoscute până acum sunt următoarele (în paranteze și cu majuscule cursive am notat sigla codexului, pe care o vom folosi adesea în notarea prescurtată convențională a studiilor noastre, fiind unanim acceptată în muzicologia românească):

1. *Ms. 56/544/576 I – f. 85–160* din Biblioteca Mănăstirii Putna: „Stihirar” din prima jumătate a secolului al XV-lea (*P/II*)¹⁸;

2. *Ms. 350* din Muzeul Istoric de Stat din Moscova (fondul Sciukin): „Antologhion” scris de Evstatie Protopsaltul Putnei în anul 1511 (*M. 350*). Acestui codex trebuie să i se adauge și cele 14 file înstrăinate și aflate astăzi în Biblioteca Academiei de Științe din Leningrad, cu care face corp comun, fiind înregistrate la *Ms. 13.3.16* (fondul Iațimirskii)¹⁹;

3. *Ms. 1102* din Muzeul Istoric de Stat din Moscova (Colecția Sinodală): „Antologhion” scris de Evstatie Protopsaltul Putnei în anul 1515 (*M 1102*)²⁰;

4. *Ms. 56/544/576 I – f. 1–84* din Biblioteca Mănăstirii Putna: „Antologhion” din a doua decadă a secolului al XVI-lea – cca. 1520 (*P/I*)²¹;

5. *Ms. 258 – f. 145–418* din Biblioteca Mănăstirii Leimonos din insula Lesbos, Grecia: „Antologhion” scris de diaconul Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț în anul

¹⁸ *Ms. P/II* a fost tipărit, în facsimil, în *Izvoare ale muzicii românești, III – Documenta*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moiescu, București, 1980. Toate cele 54 de cântări din acest codex au fost transcrise în notație liniară de Gheorghe Ciobanu (15), Marin Ionescu (29) și Titus Moiescu (10) și tipărite în *Izvoare ale muzicii românești, III B – Transcripta*, București, 1984.

¹⁹ *Ms. 350* a fost tipărit, în facsimil, în *Izvoare ale muzicii românești, V – Documenta*, ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, prefață și studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, 1983.

²⁰ Un studiu codicologic extins, cu prezentarea conținutului *Ms. 1102*, a fost scris și publicat de Titus Moiescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine: L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna (M 1102)*, în *RRHA, Série Théâtre, Musique, Cinéma, XXIII*, 1986, p. 59–66.

²¹ *Ms. P/I* a fost tipărit, în ediție de facsimile, în *Izvoare ale muzicii românești, III – Documenta*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moiescu, București, 1980.

1527 (*Lm. 258*). Acest codex a devenit cunoscut sub denumirea de „Manuscrisul de la Dobrovăț”²²;

6. *Ms. I–26* din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iași: „Antologhion” scris de Antonie Ieromonahul în anul 1545 (*I*)²³;

7. *Ms. slav 283* din Biblioteca Academiei Române: „Antologhion” scris de un copist anonim în cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea (*B 283*)²⁴;

8. *Ms. slav 284* din Biblioteca Academiei Române: „Antologhion” scris de un copist anonim în cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea (*B 284*)²⁵.

9. *Ms. 1886* din Biblioteca Mănăstirii Dragomirna: „Antologhion” scris de un copist anonim în cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea (*D*)²⁶;

10. *Ms. 816/S* din Biblioteca Muzeului de Istorie și Arheologie Bisericească din Sofia, Bulgaria: „Antologhion” scris de un copist anonim în cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea (*S*)²⁷;

11. *Ms. slav 12* din Biblioteca Universității „Karl Marx” din Leipzig: „Antologhion” scris de un copist anonim în cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea – ante 1570 (*Lz. 12*)²⁸.

În anul 1882, slavistul Emil Kaluzniacki a vizitat Mănăstirea Putna, unde, după cum a menționat el însuși²⁹, „a găsit, sub nr. 576, un Irmologhion greco-slav scris de călugărul Evstatie între anii 1511–1515, constând din șase volume inegale și care, la prima vedere, păreau să nu prezinte nimic deosebit, în afara notelor de cânt bisericesc folosite și azi în mănăstirile românești”. Din aceste șase volume doar două ne sunt cunoscute astăzi, și anume cele două Antologhioane păstrate în biblioteca Muzeului de Stat de Istorie din Moscova: *M 350* și *M 1102* – adică primul și ultimul volum din seria de șase codice semnalate de Kaluzniacki. S-ar putea deci ca într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat, să putem identifica, în țară sau în străinătate, și alte codice scrise de Evstatie în perioada enunțată de Emil Kaluzniacki. Însă cel

²² *Ms. Lm. 258* – „Manuscrisul de la Dobrovăț” – a fost tipărit de Titus Moisescu în colecția *Izvoare ale muzicii românești*, XI – *Monumenta*, București, 1994. Un studiu referitor la „Manuscrisul de la Dobrovăț” a tipărit Titus Moisescu, *Anciens codex musicaux roumains: Le manuscrit de Dobrovăț (Ms. 258/Leimonos)*, în **RRHA**, série Théâtre, Musique, Cinéma, XXIV, Bucarest, 1987.

²³ *Ms. I–26/Iași* a fost tipărit în ediție de facsimile în *Izvoare ale muzicii românești*, IV – *Documenta*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, 1981.

²⁴ *Ms. B 283* a fost prezentat de Titus Moisescu într-un studiu tipărit în **RRHA**, série Théâtre, Musique, Cinéma, XXV, Bucarest, 1988: *Anciens manuscrits musicaux roumains: Le manuscrit B 283 de la Bibliothèque Académie Roumaine (B 283/BAR)*.

²⁵ O prezentare detaliată a *Ms. B 284* să se vadă în Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, București, 1985, p. 58–67.

²⁶ *Ibidem*, p. 44–57.

²⁷ *Ms. 816/S* a fost prezentat de Titus Moisescu într-un studiu apărut în **RRHA**, série Théâtre, Musique, Cinéma, XXVII, Bucarest, 1990: *Un ancien manuscrit musical de Putna: Ms. 816/S*.

²⁸ *Ms. Lz. 12* a fost tipărit, în ediție de facsimile, în *Izvoare ale muzicii românești*, VI – *Monumenta*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu, București, 1985.

²⁹ Emil Kaluzniacki, *op. cit.*, p. 3.

mai important dintre aceste două codice rămâne *M 350*, în care Evstatie a inclus cea mai mare parte a creației sale. De aceea, referirile noastre la acest codice vor căpăta proporțiile și caracterul unor mărturii biografice, suplinind alte amănunte privind viața și activitatea acestui protopsalt pe care încă nu le putem stabili; rămâne deci ca în viitor să amplificăm cercetările noastre în această direcție, spre a ne putea cunoaște cât mai bine înaintașii.

Ținând seama de conținutul, de epoca și de copiii care au realizat aceste codexuri, vom putea obține în final următoarea ordine cronologică a celor 11 manuscrise putnene: *P/II, M 350, M 1102, P/I, Lm. 258, I, B 283, B 284, D, S, Lz. 12*.

Cât privește datarea manuscriselor *B 283, B 284, D, S* și *Lz. 12*, facem precizarea că le-am încadrat deocamdată în cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea (1550–1570), perioadă pe care o considerăm a fi corespunzătoare scrierii lor, urmând ca în viitor – spre a putea stabili o periodizare cât mai apropiată de adevăr – să întreprindem noi investigații de amănunt, prin cercetarea comparată a muzicii, a circulației cântărilor, a frecvenței autorilor, a structurii textelor literare sub muzică, a însemnărilor marginale, a filigranelor etc.

*

Școala muzicală de la Putna a continuat în mod evident tradiția artistică și culturală instaurată în Mănăstirea Neamț încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, când au fost realizate aici adevărate opere de artă în domeniul manuscrierii caligrafice și decorării artistice a textelor bisericești, al picturii, sculpturii, broderiei etc. La Neamț și în această epocă de mare înflorire artistică presupunem noi că a fost scris acel „Stihirar” (*P/II*) care a fost adus la Putna de psalții veniți cu arhimandritul Ioasaf în 1468 – cel mai vechi manuscris cunoscut până acum „scris de români pentru români”. Continuând această tradiție nemțeană, psalții români de la Putna au avut la îndemână în mod neîndoios manuscrise muzicale bizantine, din care au preluat cântări aparținând unor compozitori din secolele XIV–XV, ca Ioannes Glykys, Ioannes Papadopoulos Koukouzeles, Ioannes Kladas, Xenos Korones, Manouel Chrysaphes etc., cărora le-au adăugat creațiile autohtone, semnate și atribuite în mod clar lui Evstatie Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica etc. Muzica păstrată în cele 11 manuscrise putnene aparține tradiției bizantine, cu care școala muzicală de la Putna s-a confundat în mod neîndoios; cântarea bizantină a secolelor XIV–XV a supraviețuit în Țările Române, fiind preluată de muzicienii români în codexurile lor și integrată – printr-un proces sincron – în creația lor, autentică și originală, în întreg secolul al XVI-lea. În această privință putem susține ideea că muzicienii români au avut contacte directe cu Bizanțul și cu alte mari centre mănăstirești importante și prin mijlocirea manuscriselor muzicale. Iar dacă recunoaștem existența unui „Byzance après Byzance” – „care a supraviețuit aproape patru secole forme imperiale creștine, după ce supraviețuise o mie de ani forme dintâi, romane”³⁰ – atunci muzica practică în aceste patru secole

³⁰Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance. Continuation l’Histoire de la vie byzantine*, Bucarest,

reflectă în modul cel mai evident realitatea sintagmei, această artă nefiind altceva decât creația celei dintâi forme bizantine într-o splendidă diacronie. Și numai reforma din 1814 – din „zorii veacului al XIX-lea” – cu moartea acestei forme de artă, ultim ecou în devenirea istorică a ceea ce a fost „Byzance après Byzance”³¹. La stabilirea acestui adevăr concură atât elemente de structură muzicală (notație, stiluri, forme, ehuri, formule melodice, particularități de scriere, grafie etc.), cât și extramuzicale (texte literare, alfabete, anagrame, criptograme, autori, copiiști, însemnări, cântări selecționate etc.).

Notația muzicală utilizată în aceste manuscrise este notația neobizantină (sau koukouzeliană) a secolelor XIV–XV, practică la Bizanț, cu toate semnele ei caracteristice. De aceea și semnificația notației nu va fi alta decât cea cunoscută și utilizată pentru întreaga muzică a acestei perioade. Întâlnim deci toate acele semne diastematice și cheironomice cunoscute în manuscrisele bizantine ale epocii, descifrăm aceleași mărturii, indicații ale ehurilor, formule intonaționale (apecheme) și formule melodice, prescurtări, trimiteri etc. pe care le-am observat și în alte codexuri. Dacă există unele particularități în creația muzicală a putnenilor, acestea nu infirmă regula. De altfel, nu în caracteristici de ordin formal, în sistemul de notație constă contribuția creatoare a compozitorilor români, ci în conținutul muzical–componistic al acesteia, în stilul cântărilor, în formele abordate, în preferințele pentru anumite structuri melodice etc. Cântările au fost compuse pe texte liturgice libere, neversificate, existente în cărțile de cult – psalmi, imnuri, tropare, stihiri, irmoase etc. – așa-numitele „idiomele”, cu melodii proprii și care nu servesc drept model altor cântări. Stilul cântărilor este cel stihiraric (ușor melismatic, în care sunt scrise, în general, stihirile) și cel papadic, calofonic, bogat ornament, în care se cântă de obicei imnurile heruvic, polielele, chinonicele etc.

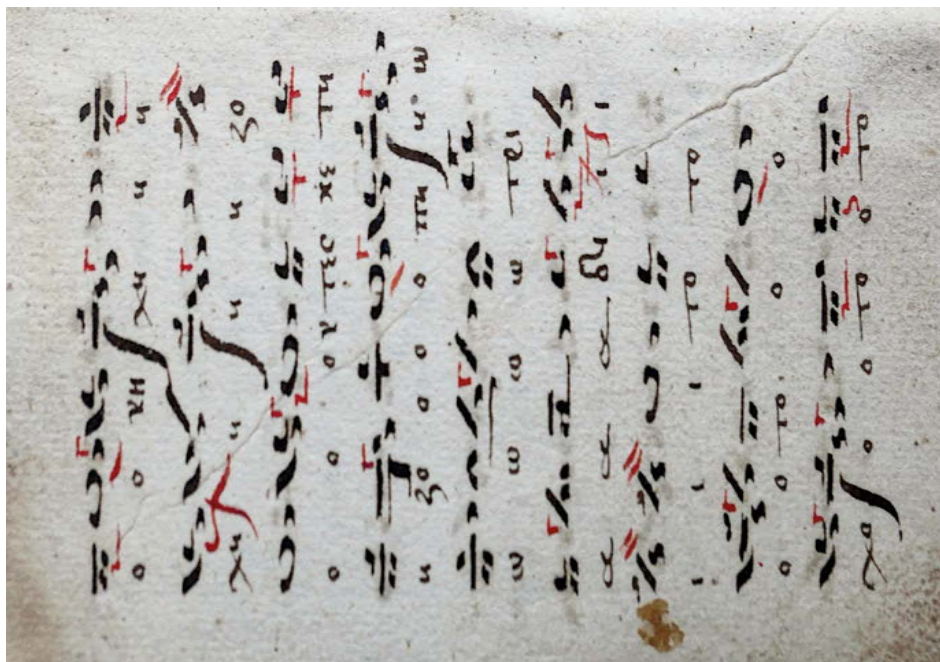
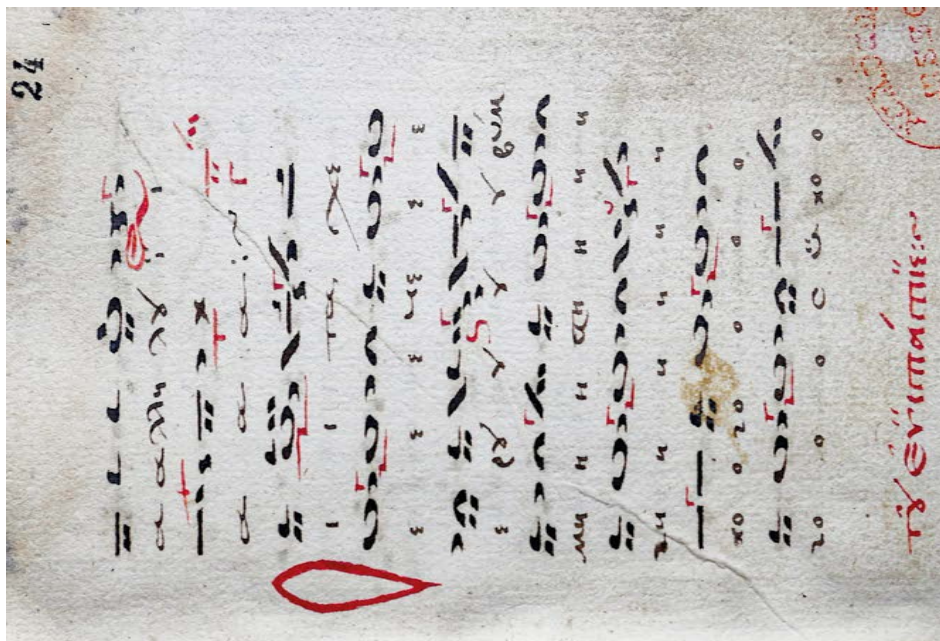
Din analiza scrierii textelor muzicale și literare, a însemnărilor marginale etc. putem trage concluzia că toate cele 11 manuscrise putnene au fost scrise de copiiști români, buni cunoscători ai semiografiei neumatice bizantine (care și înțelegeau ceea ce scriau), în perioade de timp destul de îndepărtate. La această concluzie ne-au îndreptat multe elemente lexicale specifice: alfabete combinate (grec și chirilic), înlocuirea diftongilor din limba greacă prin vocale simple chirilice, care se execută sub impulsul unui semn muzical, vocale simple grecești redată de copiiști prin diftongi, substituirea unor vocale sau consoane prin altele de aceeași valoare fonetică, plasarea „jerului” la sfârșitul cuvântului sau chiar omiterea lui, folosirea acordului genitival grecesc în redarea unor nume proprii scrise în slavonă, modul de articulare specific românesc al unor cuvinte (aleluiarele, cratimele, filtele la Evstatie) etc. Toate acestea ne îndreptătesc a considera că Școala muzicală de la Putna a fost un puternic centru de cultură medievală românească, ce a lăsat amprente concrete în manuscrise edificatoare,

Edition de l'Institut d'Études Byzantines, 1935. Tradusă de Liliana Iorga-Pippidi, cu o postfață de Virgil Cândea, *Bizanț după Bizanț* de Nicolae Iorga a apărut la București, în Editura Enciclopedică Română, în anul 1972.

³¹ Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 5–11.

care au circulat – după cum reiese din însemnările marginale – mai bine de un secol și jumătate, fiind utilizate în practica de strană românească până către mijlocul secolului al XVII-lea, când cântarea în limba română începe să-și facă apariția și să se impună în mod treptat, ca în 1713, în plină epocă brâncovenească, să se generalizeze, așa cum vom putea constata din *Psaltichia rumânească* a lui Filothei sin Agăi Jipei de la Mitropolia Bucureștilor, precum și din alte manuscrise ale secolului al XVIII-lea.

Astăzi ne găsim în posesia unor numeroase creații muzicale din secolele XV–XVI, pe care le putem atribui, în cea mai mare parte, lui Evstatie Protopsaltul, și într-un număr mai redus lui Dometian Vlahu și Theodosie Zotica. Acești trei compozitori – ale căror nume figurează ca atare pe filele codicelor putnene – reprezintă singurele personalități muzicale românești, am putea spune profesioniste, din secolele XV–XVI, pe care le cunoaștem până astăzi. Creația lor este deci singura creație muzicală românească din această perioadă istorică, pe care trebuie s-o cunoaștem, s-o cercetăm și s-o înregistrăm ca atare. Nu ne este îngăduit, atunci când facem referiri la evul mediu românesc, să eludăm, din motive de necunoaștere sau de neînțelegere, această creație ce a străbătut veacurile, nealterată, până în zilele noastre, fiind scrisă în notație neumatică neobizantină sau koukouzeliană – în sistima veche, cum i se mai spune – mai puțin cunoscută muzicienilor de astăzi.



Ms. B 284/BAR, f. 24^v (sec. XVI) din **BAR**: Hervicium în ehu 3 de Eustatie Protopsaltul Putnei

NICOLAE GHEORGHÎĂ

DE LA NEUMĂ LA INTERPRETARE SAU DESPRE PROCESUL COMPOZIȚIONAL ÎN MUZICA BIZANTINĂ

Într-un sistem de comunicare în care mesajele sunt transmise printr-un *corpus* convențional de semne, nici analiza proprietăților intrinseci ale semnelor și nici analiza conținutului pe care ele – prin aceeași convenție – le transmit nu epuizează înțelesul ce se află în acea unitate de semne.

Fenomenul comunicării este însă și mai complicat când vorbim despre lumea medievală și muzica ei sacră. Sistemele neumatice, deopotrivă bizantine și apusene, sunt, fără îndoială, scrieri fără cuvinte, în care sunt implicate o multitudine de variabile, fără a căror „citire” corectă, complexul lanț al comunicării și receptării textului muzical ar fi scurtcircuitat. Cunoaștem noi, oare, cu adevărat cum erau compuse cântările liturgice în Evul Mediu sau cine au fost cei care au consemnat piesele? Autorul însuși (formula ideală!), un muzician (poate performer), un pictor – lucru obișnuit în epocă, de vreme ce producția *scriptorium*-urilor includea, pe lângă alte tipuri de manuscrise, și pe cele muzicale? Când, unde și ce sistem de notație muzicală a fost folosit? Mai mult, ce se poate spune despre sursele orale/scrise ale cântărilor sau variantele care au supraviețuit prin copii? Dar despre contextul cultural, istoric și liturgic în care au apărut etc.?

Dincolo de acești pași esențiali, fără de care cercetarea *sound*-ului medieval nu poate fi imaginată, muzicologii și performerii trebuie să înțeleagă și faptul că anumite concepte, care în epoca evului de mijloc erau foarte clare și coerente, astăzi, nouă, nu ne mai sunt la fel de clare și familiare și, în mare măsură, nu mai corespund *meaning*-ului contemporan. Noi, astăzi, citim sau, mai precis, încercăm să descifrăm ceea ce medievalii știau foarte bine și ne așteptăm să vedem o relație absolută și identică între imaginea notațională (notată) și muzică, între litera scrisă și *sound*. Pentru contemporani, mecanismul componistic este unul răsturnat: noi, astăzi, consemnăm și mai apoi cântăm, în timp medievalii notau ceea ce deja știau, de cele mai multe ori, pe de rost, neumele în sine constituind nu cântecul, nu piesa, ci cântarea propriu-zisă.

În arta muzicală bizantină, oralitatea a constituit numitorul comun al întregului mecanism al *predaniei* cântării de strană, iar relația maestru – ucenic, modelul unic și exemplar prin care aceasta se realiza. De cele mai multe ori eliptice și fragmentare și în ciuda faptului că rareori se făcea distincție între metodologia

predării și tehnicile de compoziție, informațiile colportate de codicele medievale ale Bisericii răsăritene relevă faptul că, în lumea bizantină, s-au uzitat două instrumente de bază în predarea cântării:

– un corpus de exerciții destinat memorării și cu un evident caracter mnemotehnic (**Fig. 1 a, 1 b**), cunoscut sub denumirea de „propedee” (*προπαιδεία* – curs pregătitor, învățătură pregătitoare, instrucție preliminară)¹ și

– așa-numitele „enhiridii” [*egceiridia*] – scrieri preponderent teoretice, adevărate tratate muzicale, al căror conținut se adresa punctual anumitor tematici de interes în epocă, fără însă a oferi prea multe soluții practice².

În ceea ce privește procesul învățării cântărilor sfinte, acesta era unul de durată, în care mecanismele memoriei jucau un rol esențial. În aceeași bună tradiție a educației medievale, primele noțiuni pe care elevul trebuia să le însușească erau chiar *corpus*-ul neumatic (semnele diastematice [intervalice], cheironomice, modulatorii [ftoralele], cheile glasurilor etc.), nimic altceva decât „alfabetul” acestei muzici. Deseori asociate cu cele 24 de litere ale alfabetului grec sau totalul orelor unei zile³, semnele muzicale dădeau naștere, prin combinație, formulelor melodice numite de tratatele bizantine *theseis*-uri (*thesis*, sg.). După cum afirma Manuel Doukas Chrysaphes Lampadarul (activ între circa 1440 și 1465), un renumit muzician, care a trăit la curtea din Constantinopol în ultimele decenii ale imperiului, „*theseis* înseamnă unirea semnelor care formează melodia (*melosul*). Precum în gramatică, unirea celor 24 de litere formează cuvintele în silabe, în același fel, semnele sunetelor sunt științific unite și formează melodia (*melosul*). Aceasta numim, deci, *theseis*”⁴.

¹ Există un corpus terminologic divers la nivelul acestei instrumentar, lucru observabil prin faptul că, uneori, în vechile manuscrise, compozitorul sau copistul încerca să precizeze conținutul demersului didactico-pedagogic prin termeni de genul: *papadikī* (*papadichie*), *grammatikī mousikī* (*gramatică muzicală*), *yaltikī técnh* (*artă psaltică*), *eisagwghē eiV...* (*introduce la în...*), *διδασκαλία* (*didascalie*), *ερμηνεία* (*erminie*) etc.

² Privitor la evoluția și concepțiile tratatelor muzicale bizantine, v. Nicolae Gheorghită, *Tratate ale muzicii bizantine. Tratatul lui Manuel Chrysaphes – Lampadarul*, în *Bizantion Romanicon*, VI, Iași, 2002, p. 28–81. Pentru tipologia și circulația acestor scrieri în bibliotecile din România, v. idem, *Byzantine Music Treatises in the Manuscripts Fund in Romania. The Case of Gr. Ms. no. 9 from the National Archives in Drobeta Turnu-Severin*, comunicare în cadrul simpozionului internațional de la Hernen Castle, Olanda (*Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Chant*, Brediusstichting, Hernen Castle, The Netherlands, 30th October – 2nd November 2008). Studiu în curs de apariție.

³ Asocierea dintre numărul literelor alfabetului grec și a celor 24 de ore ale unei zile cu semnele muzicale medievale psaltice este o idee care a circulat cu mare succes nu numai în scrierea lui Chrysaphes dar și în alte tratate muzicale bizantine. V., spre exemplu, *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory*, preliminary edition by Jørgen Raasted, Copenhagen, 1983, p. 30.

⁴ Pentru mai multe detalii asupra acestei scrieri teoretice, v. *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* (Edited from Mount Athos, Iviron Monastery Ms. 1120 [July, 1458]), Text, Translation and Commentary by Dimitri E. Conomos, *Corpus scriptorum de re musica*, II, sumptibus Academiae scientiarum Austriacae Heriberti Hunger consilio editum, Viena, 1985. Traducerea în limba română a tratatului, ca și comentarii asupra acestor tipuri de scrieri, în: Nicolae Gheorghită, *Tratate...* Pentru citatul de față, v. Dimitri E. Conomos, *op. cit.*, p. 40 (14^r, rândurile 91–96), 41; Nicolae Gheorghită, *op. cit.*, p. 71.

Gabriel ieromonahul (activ circa 1453), un alt important compozitor și teoretician contemporan cu Chrysaphes, în capitolul *Despre theseis*-uri din tratatul său, intitulat *Despre semnele artei psaltice și despre etimologia lor*, încearcă să aducă o mai bună lămurire asupra termenului: „În arta cântului, *theseis*-urile sunt create de semnele fonetice și de semnele mute care joacă același rol ca și cuvintele în gramatică”⁵.

Mai mult, același Chrysaphes amintea faptul că *metodele theseis* ale marilor săi înaintași, Ioannes Glykys (a doua jumătate a secolului al XIII-lea – prima jumătate a secolului al XIV-lea, patriarh al Constantinopolului între 1315 și 1320), Ioannes Koukouzelis (circa 1270 – † înainte de 1341) și Xenos Korones, protosaltul Sfintei Sofii (circa 1225 – prima jumătate a secolului al XIV-lea), *nu au stricat calea* vechilor cântări, iar compozitorii *nu s-au abătut de la melodiile originale...*, ci au urmat cu strictețe *melodiile din tradiție, așa cum sunt cuprinse în Vechiul Stihirar*. Iar teoreticianul medieval continuă:

„Primul autor de *icoase* a fost Aneotes, al doilea Glykys, care l-a imitat (μιμούμενος) pe Aneotes; următorul, al treilea, a fost așa-numitul Ithikos și care, ca dascăl, a fost profesorul celor doi menționați mai sus. Iar după toți aceștia a urmat Ioannes Koukouzelis cel plin de har, care, deși era cu adevărat un mare dascăl, nu s-a depărtat de știința predecesorilor săi. El a urmat, deci, pașii înaintașilor și a hotărât să nu schimbe nimic din ceea ce ei au considerat și decis că este înțelept”⁶.

Rezumând, pentru muzicienii bizantini, *Vechiul Stihirar* reprezenta un *corpus* de cântări cu valoare arhetipală, adevărat prototip compozițional, care, conservat și nealterat în substanța sa intimă din vechime, a străbătut veacurile. Din timp în timp, psaltii l-au *înfrumusețat* cu ajutorul *metodelor theseis*-urilor, *al doilea compozitor urmând întotdeauna pe predecesorul său, iar succesorul urmându-i*, fiecare, în parte, păzind cu strictețe tehnica acestei arte în cea mai bună tradiție cu putință.

Dincolo de aceste considerații teoretice, trebuie spus că nu numai pentru Manuel Chrysaphes sau Gabriel ieromonahul *Vechiul Stihirar* constituia piatra de încercare, ci pentru oricare alt psalt medieval care dorea să devină „desăvârșit în arta cântului”. Formulele melodice (*theseis*-urile) ale acestei clase de compoziție erau cele mai complexe din întreg repertoriul muzical bizantin (de aceea numite de tratate *theseis*-uri *dificile* [δεινές θέσεις]), astfel încât ele trebuiau asimilate pe de rost, în

⁵ Gabriel Hieromonachos, *Abhandlung über den Kirchengesang*, Hrsg. von Christian Hannick und Gerda Wolfram, *Corpus scriptorum de re musica*, I, sumptibus Academiae scientiarum Austriacae Heriberti Hunger consilio editum, Viena, 1985, r. 377–399, p. 72–74.

⁶ Dimitri E. Conomos, *op. cit.*, p. 44 (16^r, rândurile 143–151), 45; Nicolae Gheorghită, *Tratate...*, p. 72.

cele opt glasuri, devenind modele sonore aplicabile în practica de zi cu zi pentru această categorie stilistică de cântări. Și în acest caz, memoria muzicală trebuia să fie extrem de selectivă și distributivă și să rețină melodic (*melosul*) ce-și schimba fizionomia în funcție de patru parametri, valabili, de altminteri, pentru întregul limbaj monodic bizantin:

- treapta structurii infraoctaviante (difonie, trifonie, tetrafonie, pentafonie) sau octaviante a glasului (ehului);
- apartenența la unul dintre cele trei genuri: diatonic, cromatic sau enharmonic;
- idiomul (sau *genul melodic* – γένος μελοποιίας), în care *thesis*-ul apare: irmologic, stihiraric sau papadic;
- culoarea semnului cheironomic, care putea fi roșie sau neagră.

Vorbim, practic, despre asimilarea, depozitarea și memorarea unui *corpus* formulaic, în baza unui algoritm, firește, ce permitea cântărețului construirea unei arhive sonore mentale și pe care o putea accesa ulterior în procesul cântării și, evident, al compoziției. Trecerea de la învățarea formulei melodice (*thesis*) la învățarea unei cântări liturgice ample se făcea gradual, secțiune cu secțiune, de la simplu la complex, instrumentul fiind chiar *metodele* despre care Manuel Chrysaphes menționa în tratatul de mai sus. Botezate de paleografi și muzicologi *poeme didactice*, aceste adevărate creații sunt consemnate în codicele muzicale bizantine și postbizantine și sub denumirea de *tropare* (τροπάριον) sau *îndemnuri către ucenici* (νουθεσία πρὸς μαθηταῖς). Alături de *Marele ison* de Ioannes Koukouzelis, una dintre cele mai faimoase și intens copiate astfel de *metode* este cea a lui Chrysaphes cel Nou (circa 1650–1685), protopsalt al Marii Biserici din Constantinopol și liderul tetradei secolului al XVII-lea – „veacul de aur al muzicii postbizantine” după cum mai este cunoscut –, alături de Balasios preotul (a doua jumătate a secolului al XVII-lea), Petros Bereketis (circa 1670 – † circa 1725) și Germanos – episcop al Patrasului (circa 1650 – † circa 1700). Creația sa didactică a fost notată spre 1671 (**Fig. 2**)⁷, devenind cel mai uzitat „manual” pentru învățarea *theses*-urilor de bază (formulelor) ale melosului clasei de compoziție numită *Stihirar*⁸, până spre prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Notat fie în ehul întâi, fie pe toate cele opt glasuri (ὀκτώηχον), *troparul către ucenici* are, în forma sa originală, o singură strofă, compusă în binecunoscuta tehnică imnografică a celor 15 silabe⁹. Textul, de data aceasta non-liturgic, este preluat din universul educațional comun lumii medievale răsăritene și exprimă, extrem

⁷ Ms. gr. nr. 128, f. 6^r, autograf Chrysaphes cel Nou, Mănăstirea Xenophontos, Muntele Athos, în: Gr. Stathis, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς – Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικός τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, I, Atena, 1975, p. 57.

⁸ Idem, *Παναγιώτης Χρυσάφης ὁ νέος καὶ Πρωτοψάλτης*, în *Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν (1995–1996). Μελοῦργοι τοῦ ΙΖ' αἰῶνα*, Atena, 1995, p. 7–16.

⁹ Idem, *Ἡ δεκαπεντεσύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ*, IBM 1, Atena, 1977.

de elocvent, demersul paideic – în sens muzical – dintre maestru/dascăl și ucenic și relația specială care trebuie să existe între cei doi, element atât de caracteristic spiritualității ortodoxe:

„Cel ce va să-nvețe musikia și cătră toți să fie lăudat
 Trebuiește-i multă răbdare, trebuiește-i multe zile
 Cinste cătră dascălul și daruri mari,
 Atunci va învăța și desăvârșit se va face”.

*Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι
 θέλει πολλὰς ὑπομονάς, θέλει πολλὰς ἡμέρας,
 θέλει καλὸν σωφρονισμὸν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου,
 τιμὴν πρὸς τὸν διδάσκαλον δοκᾶτα εἰς τὰς χεῖρας·
 τότε νὰ μάθει ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένηι.*

Traducerea în limba română aparține marelui cărturar și muzician Filotei sin Agăi Jipei (circa 1639–172[?]), protopsalt al Mitropoliei Valahiei și autorul *Psaltichiei rumânești* (1713), prima carte de muzică psaltică „pre limba patriei”, a cărei importanță în cultura națională o situează alături de *Biblia de la 1688* a lui Șerban Cantacuzino¹⁰. *Metoda* s-a bucurat de o largă răspândire și în școlile românești de muzică psaltică, unul dintre cele mai importante documente care a conserva-o fiind codicele grecesc nr. 840 de la Biblioteca Academiei Române din București. Copiat de către ieromonahul Theophilos Zagavias și încheiat la 3 februarie 1821, acest manuscris – ce a aparținut școlii de muzică psaltică din capitala Moldovei, Iași – prezintă un interes deosebit pentru faptul că el conține, în limba română, în transcriere în paralel, alături de *troparul către ucenici* al lui Chrysaphes cel Nou, alte patru *tropare*, notate atât în semiografia stenografică a sfârșitului de secol XVII, cât și în varianta exighisită (tălmăcită/interpretată) spre *ușurința ucenicilor*, după cum ne spune *kir Ioniță Prale*, dascălul școlii de psaltichie de la Socola¹¹ (**Fig. 3 a, 3 b**).

După cum se poate observa din considerațiile de mai sus, ca și în cazul celorlalte arte bizantine, și în muzica sacră a Bisericii răsăritene *cinstea către dascăl* –

¹⁰ V. editarea și transcrierea acestei monumentale opere de către muzicologul Sebastian Barbu Bucur, *Filotei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească*, în *Levoare ale muzicii românești. Documenta et transcripta*, I – *Catavasier* (vol. VII A), București, 1981; II – *Anastasimatar* (vol. VII B), București, 1984; III – *Stihirariu* (vol. VII C), București, 1986; IV *Stihirariu – Penticostar* (vol. VII D), București, 1992.

¹¹ Circulația și analiza *metodei* în tradiția românească poate fi urmărită în Nicolae Gheorghică, *Some Observations on the Structure of the «Nouthesia pros mathetas» by Chrysaphes the Younger from the Gr. Ms. no. 840 in the Library of the Romanian Academy (A.D. 1821)*, în *Theory and Praxis of the Psaltic Art. The Genera and Categories of the Byzantine Melopoieia*, Acta of the Second International Congress of Byzantine Musicology and Psaltic Art, Athens, 15–19 October 2003, Holy Synod of the Church of Greece, Institute of Byzantine Musicology, p. 271–289, Republicat în „Acta Musicae Byzantinae” 7, 2004, CSBI, p. 47–59 și „Muzica”, 4, 2003, p. 110–123, cu titlul „*Troparul către ucenici*” de Chrysaphes cel Nou în tradiția românească.

după cum ne spune troparul – se traduce prin respectul necondiționat pentru model și tradiție. Vorbim despre o ierarhie ce se desfășoară pe verticală și care transpare chiar și în puținele miniaturi de epocă ce reproduc muzicieni. În codicele Cutlumus 457, spre exemplu, din a doua jumătate a veacului al XIV-lea (**Fig. 4**), codice aflat astăzi în Biblioteca Publică de Stat din Petersburg (Fond Uspensky), profesorul și protopsaltul Ioannes Glykys, așezat în centrul imaginii, domină cu evidentă autoritate pe cei doi ucenici aflați la picioarele sale: *maistorul* Ioannes Koukouzelis (poziționat în dreapta maestrului său) și protopsaltul Xenos Korones (în stânga). Purtând pe genunchi o cârjă / toiag arhieresc – ca semn al rangului său de întâi stătător al corului –, dascălul Glykys face semnul Sfintei Cruci, binecuvântând astfel începutul slujbei, în timp ce elevii săi, plasați într-un registru inferior și cu manuscrise muzicale în mână, conduc prin semne cheironomice cele două coruri (nereprezentate însă) cu ajutorul semnului *oxeia* (Koukouzelis) și al *ison*-ului (Korones). Relația de ucenicie dintre cei trei este clar exprimată pe prima filă a codicelui: *Începutul cu Dumnezeu cel Sfânt al Vecerniei Mari, [cântată] de către cor, ce conține allagmata de diferiți compozitori mai vechi și mai noi, ale minunatului protopsalt Glykys și ale celor doi ucenici ai săi, domnul Xenos Korones protopsaltul și domnul Ioannes Papadopoulos maistoros Koukouzelis, și ale altor [compozitori] alături de ei: glasul VIII – „Veniți să ne închinăm și să cădem”*.

Într-o altă miniatură, de data aceasta din epoca postbizantină (**Fig. 5**), același dascăl și patriarh Ioannes Glykys, cu penița în mâna dreaptă, în fața filelor nescrise ale codexului, așteaptă inspirația divină pentru a nota cântarea. În dreapta sus, *manus Dei* binecuvântează lucrarea melodului, iar acesta, poziționat nu perpendicular și nici privindu-L direct, aproape că își îndreaptă urechea spre Dumnezeu, încercând să audă și să traducă sonor gestul divin.

În concluzie, raportarea și „ascultarea” de modelul ceresc (Lavra A 165) și gestul de binecuvântare pe care Glykys sau alți dascăli îl acordă ucenicilor lor (v. Cutlumus 457, dar și **Fig. 6**) sunt proiecții, la o altă scară, firește, a gestului Mântuitorului Hristos. Blagoslovenia Sa simbolizează nu numai autoritatea divină în perpetuarea tradiției imnografice a Bisericii, ci devine și garantul transmisii neintermediate și nedistorsionate a mesajului dumnezeiesc.

Reîntorcându-ne la mecanismul componistic și într-o directă relație cu ideile de mai sus, o altă practică întâlnită în tradiția muzicală bizantină este aceea a colportării textului liturgic și adaptării lui la un singur model muzical. Procedeele constă, practic, în inserarea unor texte diferite sub o unică linie melodică. Fenomenul împrumutului muzical are o vechime considerabilă și pare a devansa inclusiv perioada *Akolouthiei* și *Asmatikonului*, fiind întâlnit atât în repertoriul bizantin, cât și în cel slavon¹². Privitor la repertoriul Împărăției, D. Conomos vorbește chiar

¹² Dimitri E. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, Dumbarton Oaks Studies, 21, Washington, D.C., 1985, p. 63–66.

de existența unui model muzical preoctoehal¹³, model menit să asigure o structură formală și melodică unitară ce va fi împrumutată de un segment important al acestei clase de compoziție în perioada secolelor al XII-lea – al XIII-lea¹⁴. Muzicologul demonstrează că această structură melodică arhetipală era chiar chinonicul duminical *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, ἀλληλοῦῖα* (*Lăudați pe Domnul din ceruri, aliluia*, Ps. 148:1), trăsăturile sale fundamentale fiind preluate nu numai de pricesnele copiate în *Asmatikon*, dar și de repertoriul *Akolouthiei*¹⁵.

Se pare că, începând cu Renașterea Paleologilor și cu stabilirea ciclului octoehal al chinonicelor, practica suprapunerii textelor pe o singură melodie este mult mai rară. Manuscrisele perioadei postbizantine rețin, în special, creațiile compozitorilor din secolul al XVII-lea¹⁶. Ambele exemple oferite aici aparțin aceluiași Chrysaphes cel Nou, în ehl IV autentic și varys (**Fig. 7 a, 7 b**).

Reprezentantul acestui veac inserează, alături de textul lui *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* (*Lăudați pe Domnul*, Ps. 148, 1), două versuri de psalmi, unul din psalmul *Αὐτρωσιν ἀπέστειλεν...* (*Izbăvire a trimis Domnul...*, Ps. 110, 9 a) pentru glasul IV și unul pentru psalmul *Εἰς μνημόσωνον αἰώνιον...* (*Întru pomenire veșnică...*, Ps. 111, 6 b) pentru varys. După cum se poate observa, compozitorul păstrează aceiași parametri melodico-ritmici, iar refrenul *aliluia* devine secțiune comună ambelor creații. Procedeele este aproape mecanic și este ușurat de caracterul ornat al piesei și de numărul mic de silabe ale celor trei versuri de psalmi: *Αἰνεῖτε...* – 12 silabe, *Αὐτρωσιν...* – 15 silabe și *Εἰς μνημόσωνον...* – 14 silabe. Numărul restrâns de astfel de cazuri pentru întreaga epocă postbizantină, poate constitui argumentul unei supraviețuirii – mai mult sau mai puțin camuflată – a unei practici preoctoehale, existentă în Biserica timpurie. Deși simple la origine, se pare că aceste creații au devenit melodii cu valoare arhetipală, ale căror caracteristici de bază se regăsesc în repertoriile târzii bizantine și postbizantine, dispersate într-o diversitate modală.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Αι	veί	τε	τον	Κύ	ρι	ον	εκ	των	ου	ρα	νών			
Λύ	τρω	σιν	α	πέσ	τει	λεν	Κύ	ρι	ος	τω	λα	ώ	αυ	τού
Εις	μνη	μό	συ	νον	αι	ώ	νι	ον	έσ	ται	δί	και	οι. ¹⁷	

¹³ *Ibidem*, p. 64.

¹⁴ *Ibidem*, p. 66.

¹⁵ *Ibidem*, p. 63, 66.

¹⁶ V. și Panteleimonos 994 (Gr. Stathis, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς...*, II, Atena, 1976, p. 378), în care *Ἐπεφάνη η χάρις (Arătatu-s-a darul lui Dumnezeu)* în varys de Ioannes Chrysoverges este adaptat la *Αἰνεῖτε*.

¹⁷ Față de versul psalmului, în care textul original este *Εἰς μνημόσωνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος* (*Întru pomenire veșnică va fi dreptul*), varianta din manuscris menționează forma de plural pentru *drepti* (*δίκαιοι*).

Tradiția muzicală bizantină reține și o altă situație în care avem de-a face cu suprapunerea de texte liturgice. De data aceasta, nu mai este vorba despre suprapunerea de texte aparținând unor psalmi diferiți, ci cu suprapunerea aceluiași text, dar în limbi diferite. Un astfel de caz sunt pricesnele lui Konstantinos Moschianos (ehul II), Ioannes Lampadarios Kladas (II plagal – *nenano*), în care, alături de textul lui *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*, este inserată cu roșu traducerea slavonă: *Избавление посла Господь*. Mai mult, tradiția muzicală slavonă din zona sârbească reține o situație nouă și unică în cântarea bizantină. Kyr Ștefan Sârbul (Srpina), unul dintre compozitorii sârbi de la mijlocul secolului al XV-lea, are un chinonic, *Gustați și vedeți...*, în glasul I, care nu numai că are traducerea în sârbo-slavona bisericească (*Вькусите и видите*), ci și un al treilea text de chinonic: *Lăudați pe Domnul*. Exemplele sunt caracteristice atât Școlii muzicale de la Putna, cât și tradiției sârbe, singurele centre liturgice al lumii ortodoxe în care întâlnim fenomenul bi și trilingvismului în cântarea bizantină.

Dacă informațiile cu privire la predarea artei muzicale bizantine pot fi decelate și, unele dintre ele, chiar intuite din numeroasele *propedii* ce populează tradiția manuscrisă, datele legate despre **cum** se compuneau repertoriile sacre sau care erau pașii pe care un compozitor trebuia să îi facă în notarea unei piese, sunt aproape inexistente. Rămâi perplex cum este posibil ca, în cea mai longevivă dintre toate semiografiile muzicale ale lumii, ce a dat peste o mie de ani de tradiție muzicală scrisă neîntreruptă, documentele care să consemneze strict tehnic mecanismul componistic lipsesc aproape cu desăvârșire. De ce? Pentru că, deși pare extrem de dificil de înțeles și acceptat pentru noi, astăzi, în Evul Mediu piesele erau compuse în minte. Fiecare psalt era deținătorul unui *corpus* formulaic fără de care nu putea cânta și pe care îl dobândise prin învățarea numeroaselor *metode* alături de maestrul său. În consecință, un bun cântăreț era un potențial compozitor, lucru argumentat de faptul că aproape toți psaltii și protopsaltii cunoscuți ai lumii bizantine și postbizantine au compus cu o dexteritate și o virtuozitate astăzi pierdute. Este de la sine înțeles faptul că arhiva sonoră mentală a acestora, formată în lunga ucenicie alături de un *didaskalos*, cuprindea repertorii de toate genurile (diatonic, cromatic, enarmonic), în toate *tempo*-urile (irmologic, stihiraric, papadic) și în toate glasurile, ale diferiților autori *mai vechi sau mai noi* (*παλαιών τε και νέων διδασκάλων*), după cum spun codicele, lucru ce permitea accesarea lor, atât în procesul cântării, cât și în cel al compoziției.

Printre foarte puținele documente care au consemnat actul nașterii unei lucrări muzicale se înscrie și codicele sinaitic cu numărul 1764 (secolul al XVI-lea – al XVII-lea, f. 78^r), celebru pentru numeroasele sale tratate muzicale, unul dintre ele aparținând lui Hieronymus Tragoudistis, monah cipriot, elev la Veneția al lui Gioseffo Zarlino (1517–1590) și student al Universității din Padova pentru mai bine de șase ani¹⁸. Printre numeroșii copişti care apar în manuscris se numără și

¹⁸ Despre Tragoudistis, v., în special, Oliver Strunk, *A Cypriot in Venice*, în *Naralicia musicologica: Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, Copenhaga, 1962, p. 101–113, și Gr. Stathis, *I manoscritti e la tradizione musicale bizantino-sinaitica (Contributo alla storia di musica*

Marinos Komitas, muzician cretan de secol XVII, episcop al Patriarhiei Ecumenice în Rethimnos și deținător al unei faimoase biblioteci¹⁹, ce notează la fila 78^r o elaborată schemă componistică pentru heruvicul duminical *Carii pre heruvimi* (*Οἱ τα χερουβίμ*) în glasul opt (**Fig. 8**).

Cu o caligrafie ireproșabilă, compozitorul inserează între cuvintele textului liturgic traiectul modal al piesei (mărturiile glasurilor prin care trece) și anumite ftorale care ne indică formule muzicale ample. Cu totul surprinzător este faptul că unele secțiuni din textul heruvicului au consemnat numele autorilor din ale căror lucrări Marinos Komitas și-a preluat frazele muzicale: Xenos Korones, Manuel Chrysaphes, Maistoros (Sf. Ioannes Koukouzelis), Lampadarios (Ioannes Glykys) și Ioannes Plousiadinos, toți personalități centrale ale muzicii bizantine din perioada umanismului bizantin. Într-un alt codex, tot sinaitic (Sinai 1440, f. 81^v, circa 1657–1658), autograf al unui alt cretan Gerasimos Yalinas (**Fig. 9**), găsim acest heruvic notat integral, text și neume, urmând cu strictețe schema expusă de Komitas în Sinai 1764. Un argument în plus că autorul lucrării a urmărit un evident scop didactic, ne este oferit de un alt autograf al aceluiași Yalinas (ms. nr. 12053, anul 1662) din fondul „Meyer” al Bibliotecii Muzeului Național din Liverpool, în care copistul notează următoarele: *Heruvic în ehul IV plagal, facere/alcătuire a preaevlaviosului și marelui muzician kyr Marinos Komitas și episcop al Scaunului Ecumenic, [heruvic] cerut de unul dintre cei preaiubiți mie [ucenici], cântat în modul mixolidic și în toate genurile muzicii, ca celui ce mi-a cerut pe de-a-ntregul să-l dăruiesc* (f. 198^v).

Exemplul de mai sus constituie, practic, unul din foarte rarele cazuri notate ce ne permit decriptarea algoritmului componistic folosit în arta sonoră a Bisericii răsăritene. După cum bine se cunoaște, una dintre calitățile esențiale ale medievalilor era memoria, iar muzicienii bizantini nu făceau excepție. O creație nouă presupunea accesarea unei baze de date sonore acumulată în ani și provenind din diferite surse scrise sau orale. Așa cum s-a putut observa, preluarea unor formule melodice și adaptarea unor texte noi la o muzică preexistentă erau lucruri comune în lumea medievală, constituind parte a conceptului-cheie care a dominat întregul Ev Mediu – *mimesis*. *Mimesis* văzut însă nu ca plagiat sau copiere servilă, ci „ca principiu creator ce constă în raportarea conștientă și deliberată a compozitorului la valorile tradiției”, după cum ne spune în excelentul său studiu muzicologul Maria Alexandru²⁰. Muzicienii se copiau în lanț, fără a se cita și fără a le fi teamă că sunt

bizantina), în „Θεολογία”, ΜΓ⁷, 1972, p. 271–308. Pentru traducere și comentarii asupra tratatului său, v. ediția îngrijită de Bjarne Schartau, *Hieronymos Tragodistes, Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen, Corpus scriptorum de re musica*, sumptibus Academiae scientiarum Austriacae Heriberti Hunger consilio editum, Viena, 1990.

¹⁹ M. Manussakas, *Ανέκδοτα Βενετικά Έγγραφα (1618–1639) για τὸν Ἰωάννη – Ἀνδρέα Τρωίλο, τὸν ποιητὴ τοῦ Ροδολίνου*, în „Thesaurismata”, 2, 1963, p. 69.

²⁰ Maria Alexandru, *Calofonia, o filocalie muzicală. Cântarea liturgică în secolele XIII–XVI din Bizanț în Țările Române, în Istorie bisericească, misiune creștină și viață culturală*, II. Creștinismul

sau nu originali. Absolut nimeni nu se gândea că însușirea unor idei muzicale ar fi o infracțiune, mai ales când, trecând din codex în codex, adesea, nimeni nu mai știa cu exactitate cine este autorul unei creații. Din acel moment, ea aparținea tuturor, fiind transmisă într-o epocă a cărei cultură era una manuscrisă, greu accesibilă și unică pentru circulația unor idei. De altminteri, medievalii bizantini gândeau că a căuta cu orice preț originalitatea este păcatul trufiei, iar a pune sub semnul întrebării Sfânta Tradiție implica anumite riscuri, nu tocmai academice.

From Neume to Interpretation or about the Compositional Process in the Byzantine Music

(Abstract)

In the Byzantine musical art orality was the common denominator of the entire mechanism of passing on of the kliros chant and the maestro-apprentice relation was the unique and exemplary model by which this was fulfilled.

Starting from the study of some Byzantine and Post-Byzantine codices as well as from some theoretical and practical sources of this art, the present research tries to reconstruct the complex phenomenon of the formation of the phonic mental archives and of the mechanisms by which the medieval Byzantine musician succeeded in assimilating and afterwards transmitting the monodic repertoires of the Eastern Church.

Keywords: byzantine music, neume, memory, manuscripts, motivic formula (thesis), solfeggio.

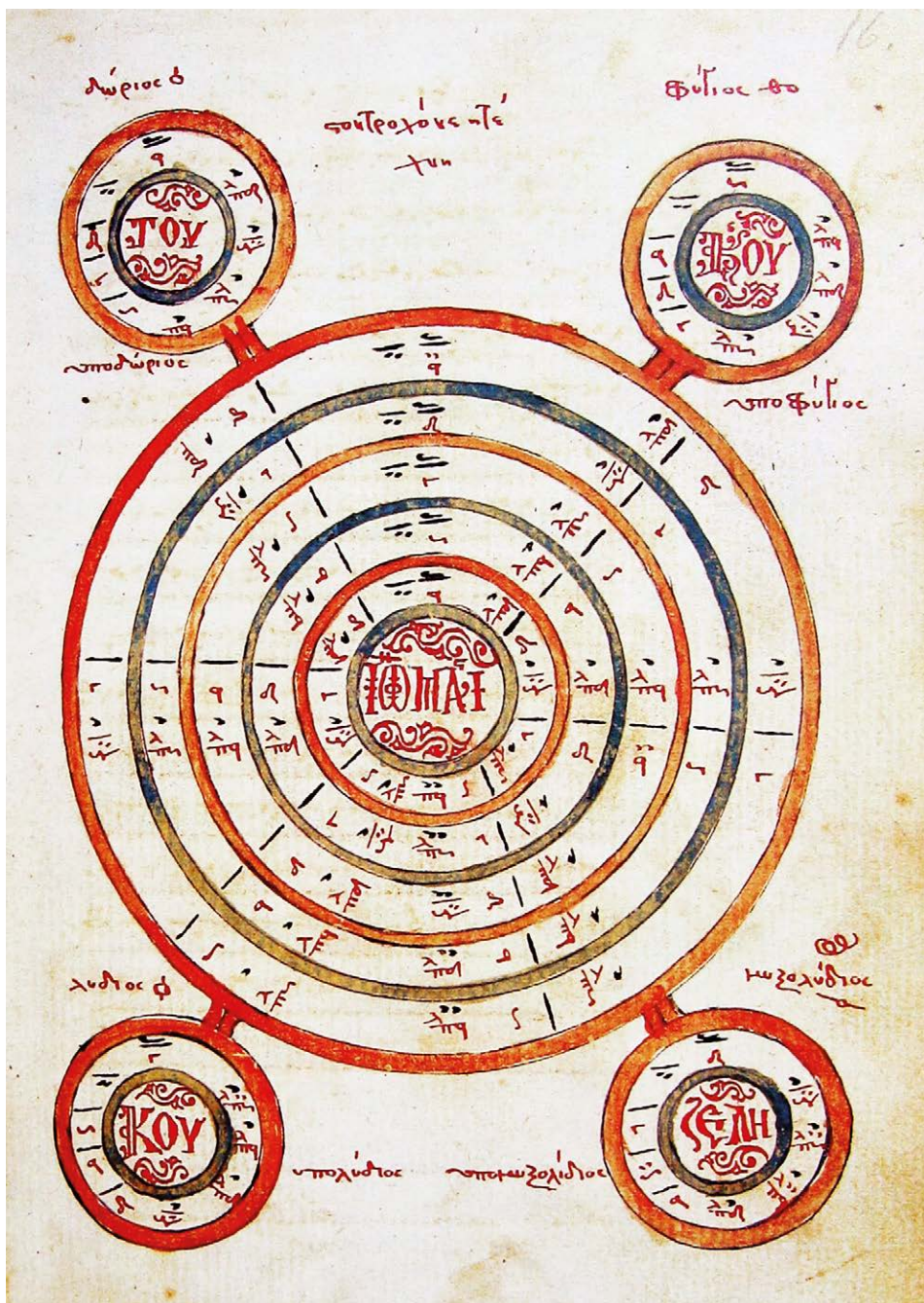


Fig. 1 a. Roata glasurilor de Sfântul Ioannes Koukouzelis (Muntele Athos, Pantocrator 205, f. 16', circa 1685–1700). Autograf Kosmas ieromonahul

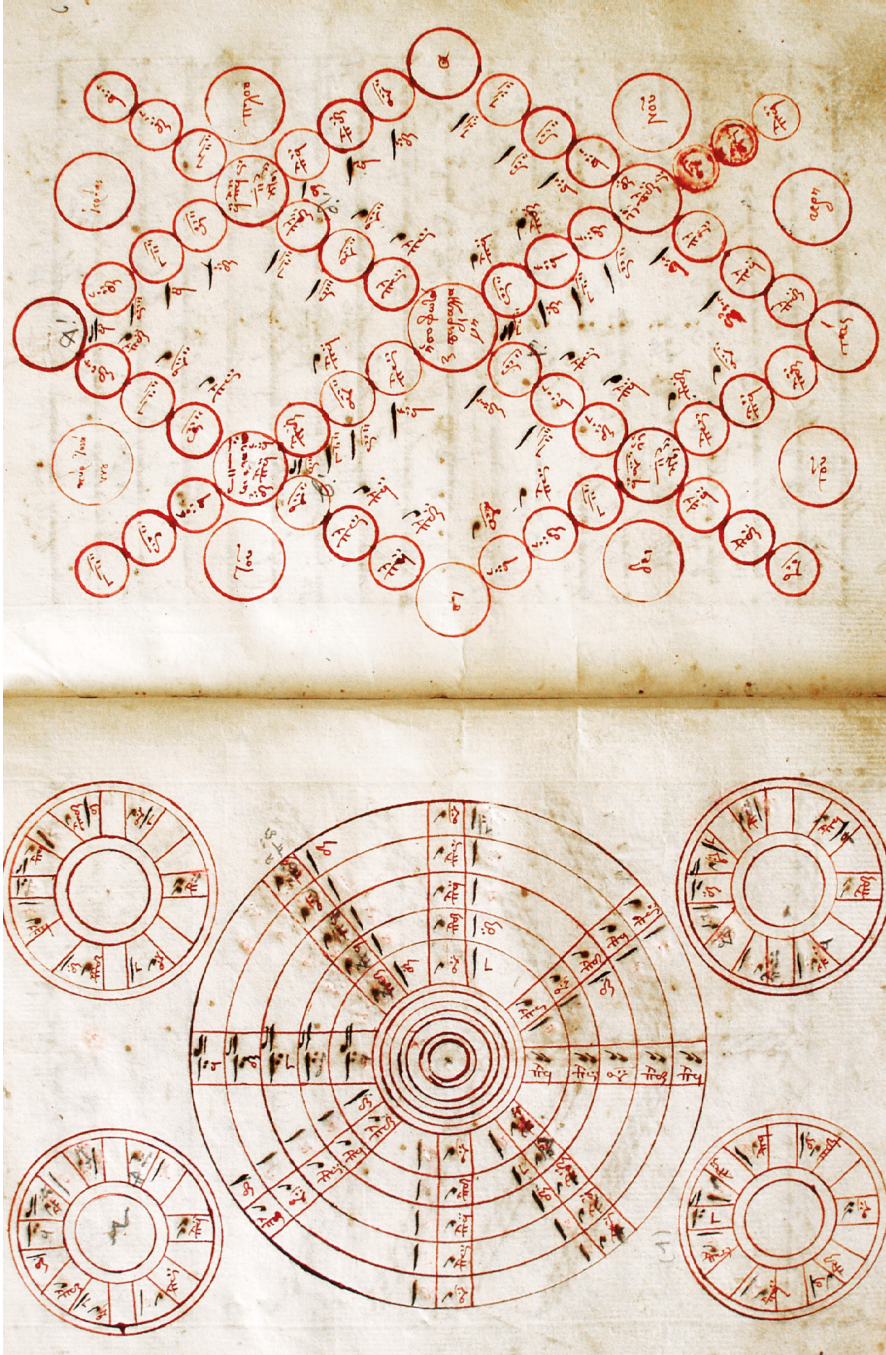


Fig. 1 b. *Roata glasurilor și Preaînțeleapta paraloghie (solfegiere) ale lui Ioannes Plousiadinos Cretanul (ms. 188A, f. 5^v-6^r, circa 1800, Biblioteca Lilian Voudouri – Atena)*

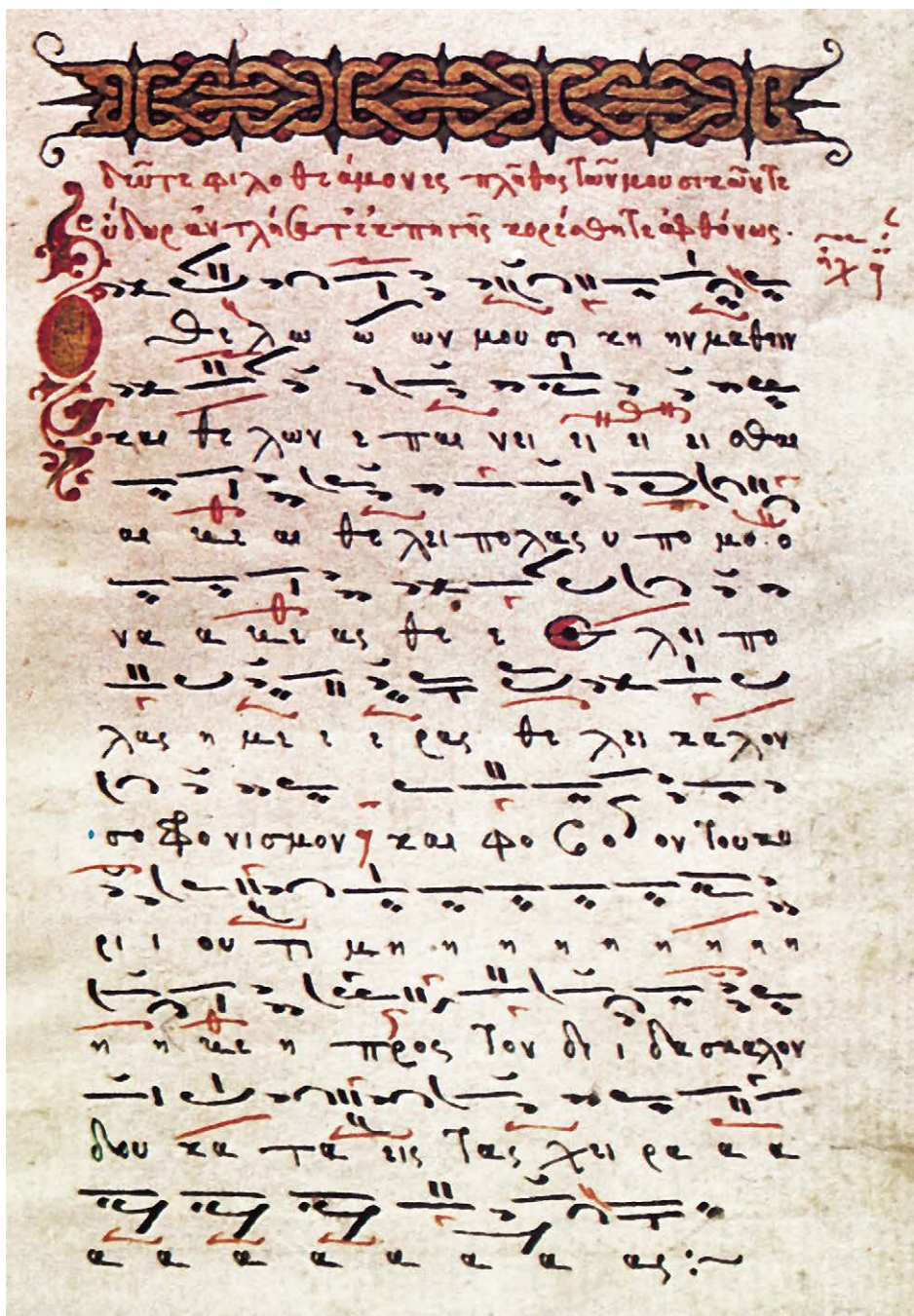


Fig. 2. Îndemnul către ucenici (Xenofontos 128, f. 6^r, anul 1671).
Autograf Chrysaphes cel Nou

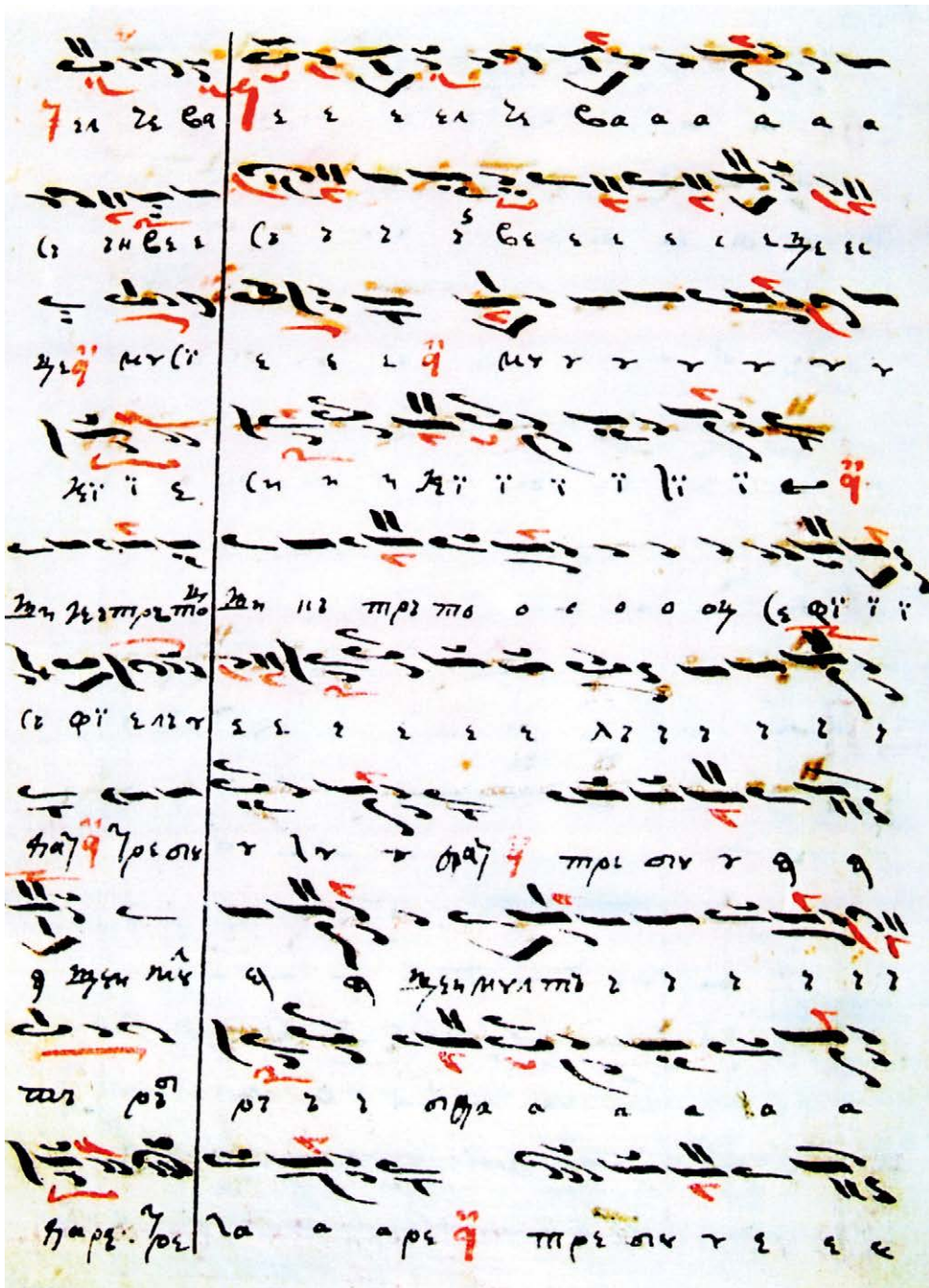


Fig. 3 a. Ms. gr. 840, f. 181^v (anul 1821, BAR, București)

Troparion 1				Troparion 2			
I	1. a	<i>Cel ce va să-nvețe</i>	(a)	I	1.	<i>Pre kirigiu kiria îl deșteaptă</i>	(a)
	b	<i>musikie</i>	(a)		2.	<i>și-l îndeamnă să meargă cale multă</i>	(D)
II	2.	<i>și cătră toți să fie lăudat</i>	(D)	II	3. a	<i>nu să înfricoșază</i>	(a)
	3.	<i>trebuiaste-i multă răbdare</i>	(a)		b	<i>de primejdie</i>	(a)
III	4.	<i>trebuiaste-i multe zile</i>	(a)	III	4.	<i>ci să tot silește</i>	(F)
	5. a	<i>cinste</i>	(a)		5.	<i>și mai mulți încarcă</i>	(a)
	b	<i>cătră dascălul</i>	(D)	6.	<i>decât poate duce.</i>	(a)	
	6.	<i>și daruri mari</i>	(D)				
	7.	<i>atunci va învăța</i>	(a)				
	8.	<i>și desăvârșit se va face.</i>	(a)				
Troparion 3				Troparion 4			
I	1. a	<i>Asemenea</i>	(a)	I	1. a	<i>Ucenicul</i>	(a)
	b	<i>face și dascălul</i>	(a)		b	<i>să aibă plecare la dascălul său</i>	(a)
II	2. a	<i>silindu-se pre uce-</i>	(F)	II	2.	<i>lenea, somnul părăsească</i>	(D)
	b	<i>nic să-l învețe</i>	(a)		3. a	<i>dar să rabde</i>	(a)
III	3. a	<i>cu tot de-a dânsul</i>	(a)	b	<i>întru toate</i>	(F)	
	b	<i>îi arată lui</i>	(a)	4.	<i>cu nevoie mare</i>	(c)	
	4.	<i>nu i să urăște știind</i>	(a)	III	5.	<i>ca să procopsească.</i>	(a)
	5.	<i>căci plată și mulțămită mare.</i>	(a)				
Troparion 5							
I	1.	<i>Ziua, noaptea</i>	(a)				
	2. a	<i>să se roage lui Dumnezeu</i>	(a)				
II	b	<i>de ajuto-</i>	(c)				
	c	<i>ori</i>	(a)				
III	3.	<i>să lumineze mintea</i>	(G)				
	4. a	<i>să-i delunge mâhnirea</i>	(G)				
	b	<i>și uitarea</i>	(a)				
	5.	<i>să deprinză bine</i>	(D)				
	6. a	<i>și să aibă întru mintea sa</i>	(a)				
	b	<i>acele ce au luat.</i>	(a)				

Fig. 3 b



Fig. 4. Ioannes Glykys predând arta cheironomică a isonului și oligonului lui Xenos Korones și lui Ioannes Koukouzelis (Cutlumus 457, a doua jumătate a secolului al XIV-lea, Biblioteca Publică de Stat, Petersburg, Fond Uspensky)



Fig. 5. Lavra A 165, f. 179^v (*Papadikie*), secolul al XVII-lea



Fig. 6. Ioasaf Noul Koukouzelis predând ucenicilor săi arta dirijatului (Iviron 740, *Antologie*, f. 122^r, începutul secolului al XVIII-lea). Autograf Nikolaos (?)

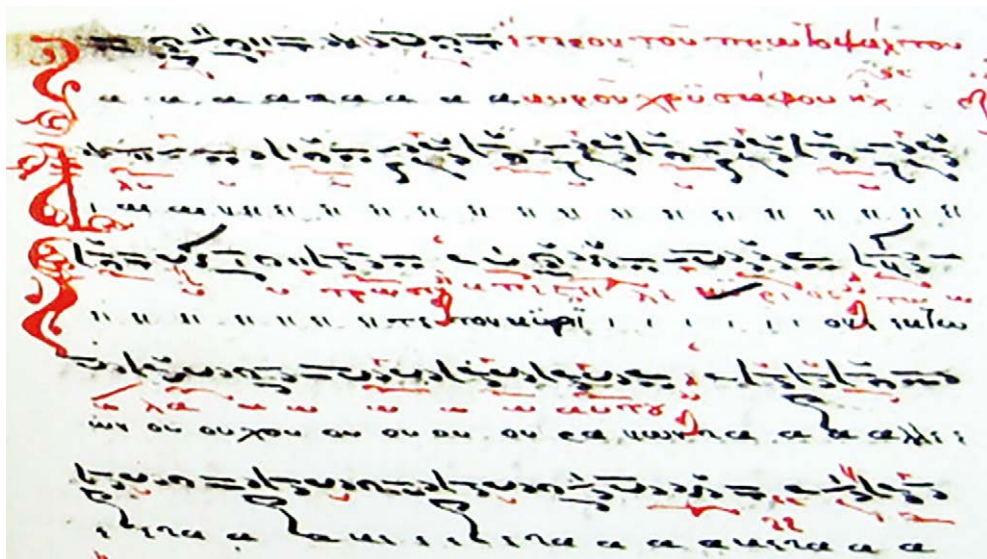


Fig. 7 a. *Aiveite tòn Kýpion...*, eh IV (Chrysaphes cel Nou, ms. gr. 867, f. 333^v, *Antologie*, anul 1686, BAR, București)

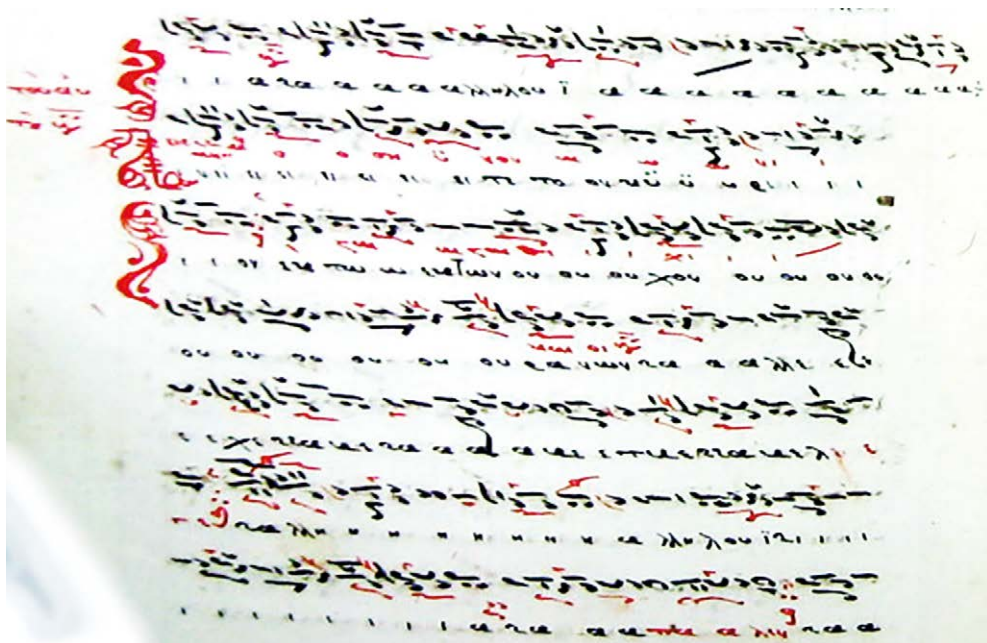


Fig. 7 b. *Aiveite tòn Kýpion...*, varys (Chrysaphes cel Nou, ms. gr. 867, f. 344^v, *Antologie*, anul 1686, BAR, București)

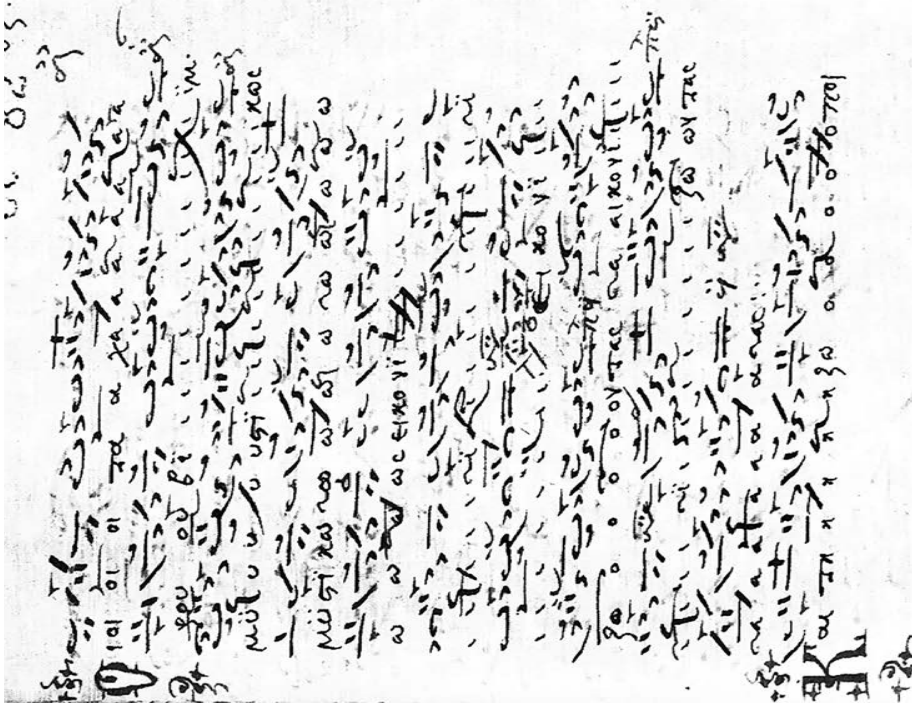


Fig. 9. Sinai 1440, Sfânta Ecaterina, f. 82^r (circa 1657–1658).
Autograf Gerasimos Yalinas

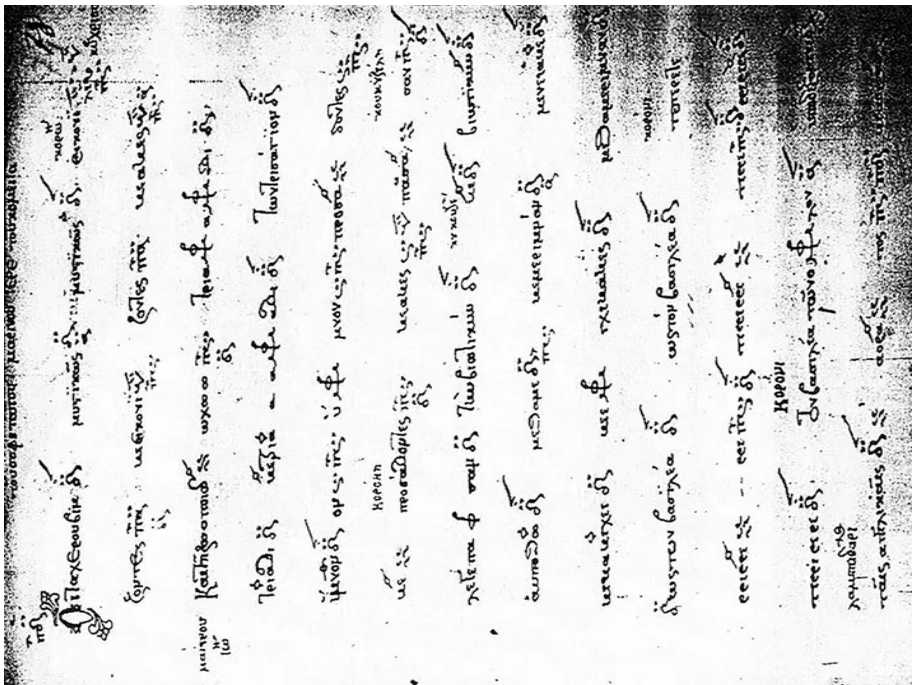


Fig. 8. Sinai 1764, f. 78^r (secolul al XVI-lea – al XVII-lea)

MARIA ALEXANDRU

CALOFONIA DE TRADIȚIE BIZANTINĂ ÎN ȘCOALA MUZICALĂ DE LA PUTNA: SF. IOAN CUCUZEL ȘI EVSTATIE PROTOSALTUL

„Te văd ca pe-o mireasă-mpodobită
Prin milenii întinerind mereu
De miezonoptice-nduhovnicită
Rusalim al sufletului meu

Jertfa laudei să nu apuie,
În cădelniți să rămâie jar
Îngăduie-mi ca smirnă și tămâie
Pământ din toată țara să presar

Îngenunchieri la candela de seară
Numai pe lacrimi poți să te strecuri
Din câte spînzură fără hotară
Dincolo de stele și de nori

Nu poți ajunge cu mâinile goale
Sunt mult prea multe-n țară suferinți
De pragurile vămi în osanale
Zdrobește-le cu creștetul de sfinți.”

(Ioan Alexandru, *Putna*)

Școala de la Putna – Bizanț după Bizanț¹

Un crâmpci din *Jertfa laudei* înălțată în mănăstirile moldave medievale este atestată prin cele 12 manuscrise ale vestitei Școli muzicale de la Putna (1468–sec. XVI), aflate astăzi în diferite biblioteci din România și de peste hotare (Rusia, Grecia, Bulgaria, Germania, Ucraina)².

* AP, XI, 2015, 1, p. 485–532.

¹ Cf. N. Iorga, *Bizanț după Bizanț*, traducere de Liliana Iorga-Pippidi, postfață de Virgil Cândea, București, 1972.

² Cu privire la recenta descoperire a unui manuscris muzical putnean în Ucraina, cf. Gabriela Ocneanu, *Al XII-lea manuscris din Școala de la Putna – manuscrisul de la Lvov*, în vol. *Școala de la Putna, Acta Musicae Byzantinae*, VIII, red. Gabriela Ocneanu, Iași, 2005, p. 80–93. Pentru o privire de ansamblu asupra manuscriselor muzicale putnene și a cercetării referitoare la acestea, cf. Traian Ocneanu, *The School of Medieval Chant at the Monastery of Putna. Current State of Romanian Research*, în *ibidem*, p. 116–129: 121–125. În același volum se află și alte articole importante cu privire la muzica de la Putna și contextul ei mai larg, întocmite de J. Raasted, D. Conomos, E. Tončeva, Gr. Myers, D. Petrović și A. Czekanowska. V., de asemenea, Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova*

Pe filele acestor manuscrise, care în baza conținutului lor pot fi identificate toate ca Antologhioane³, se înscriu multe din numele măștrilor epocii calofoniei din Bizanț (sec. XIII–XV), numită *zenitul*⁴ muzicii psaltice: Ioannes Kukuzeles Maistor, Korones, Agathon, Agallianos, Phokas, Manuel Chrysaphes, Dokeianos, David Raidestinos, Moschianos, Vlateros, Manuel Argyropoulos, Ioannes Lampadarios Kladas, Theodoulos, Magoulas, Eugenikos, Koukoumas, Gerasimos, Laskares, Longinos, Ampelokepiotes, Nikephoros, Glykys, Georgios Panaretos, Georgios Kontopetres, Kornelios, Anthimos⁵. Alături de aceștia se înșiră o pleiadă de

Medievală, secolul al XVI-lea, cu un eseu de D. Conomos, ed. Titus Moisescu, trad. Constantin Stih-Boos, București, 1985; *Dicționar de muzică bisericească românească*, red. Cristian Antonescu, Damian Anfile, București, 2013, p. 758–759.

³ Manuscrisele Școlii de la Putna cunoscute astăzi sunt următoarele:

– **M 350**: Antologhion, 1511, autograf al lui Evstatie Protopsaltul Putnei, aflat la Moscova, Muzeul Istoric, fondul Șciukin, ms. 350. Alte 14 file ale aceluiași ms. se află la St. Petersburg, Biblioteca Academiei de Științe, fondul Iațimirskii, ms. 13.3.16.

– **M 1102**: Antologhion, 1515, autograf al lui Evstatie Protopsaltul Putnei, aflat la Moscova, Muzeul Istoric, Colecția Sinodală, ms. 1102.

– **PI**: Antologhion, ~1520, **BMP**, ms. 56/544/576 I, f. 1^r–84^v.

– **Lm**: Antologhion, 1527, autograf al diaconului Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț, aflat astăzi la Biblioteca Mănăstirii Leimonos din Insula Lesbos, Grecia, ms. 258, f. 145–418.

– **I**: Antologhion, 1545, autograf al lui Antonie Ieromonahul primul psalt, păstrat la Iași, Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu”, ms. I-26.

– **Dg**: Antologhion, 1550–1575, Mănăstirea Dragomirna, ms. 1886.

– **B284**: Antologhion, 1550–1575, **BAR**, ms. slav 284.

– **B283**: Antologhion, 1575, **BAR**, ms. slav 283.

– **S**: Antologhion, 1550–1575, Sofia, Biblioteca Muzeului de Istorie și Arheologie Bisericească, ms. 816/S.

– **Lz**: Antologhion, ante 1570, Leipzig, Biblioteca Universității „Karl Marx”, ms. 12.

– **Lv**: Antologhion, sec. XVI (probabil 1550–1575), Lvov, Muzeul de Istorie, ms. 1060.

– **PII**: fragment de Antologhion (s-a păstrat în principal partea cu stihiri calofonice, fapt pentru care acest manuscris de obicei este numit Stihirar), 1400–1450, **BMP**, ms. 56/544/576 I, f. 85^r–160^v.

Datele manuscriselor au fost preluate din: Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 14–15, 123; Traian Oceanu, *The School of Medieval Chant...*, p. 123–125. Pentru datarea ms. Lv, v. fotografia de pe coperta din spate a vol. *Școala de la Putna, Acta Musicae Byzantinae*, VIII, 2005.

⁴ Cf. Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2nd ed. revised and enlarged, Oxford, 1961, p. VI.

⁵ Cf. Titus Moisescu, *Manuscrisul de la Dobrovăț (Ms. 258 / Leimonos)*, în vol. *Izvoare ale muzicii românești*, XI, *Monumenta*, București, 1994; Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, în vol. *Izvoare ale muzicii românești*, V, *Documenta*, București, 1983, p. 476–497; Vasile Tomescu, *Muzica Renașterii în spațiul cultural românesc*, București, 2006, p. 32–34; Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu, *Școala muzicală de la Putna. Ms. I–26 / Iași. Antologhion din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” – Iași*, în vol. *Izvoare ale muzicii românești*, IV, *Documenta*, București, 1981; Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, București, 1985, p. 28–67; Monahia Pantelimonă Soare, *Manuscrisul muzical de la Dragomirna*, în **AP**, VIII, 2012, 1, p. 409–436. Pentru liste cu nume de compozitori bizantini din perioada calofoniei, v. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς*,

muzicieni români, precum Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica, Arhimandritul Ioasaf, Ioan Diaconu, Macarie Diaconul, Antonie Protopsaltul, Paisie ș.a., împreună cu melurgul sârb Stefan Srpina⁶.

Școala de la Putna a fost intens studiată în muzicologia bizantină românească în ultimele două decenii ale secolului trecut, de către cercetători de rang precum Gheorghe Ciobanu, Titus Moisescu, Marin Ionescu ș.a., iar manuscrisele putnene ocupă un loc de cinste în seria Izvoarelor Muzicii Românești⁷. Muzicologilor români li s-au alăturat și alți oameni de știință de peste hotare, precum Anne Pennington, Dimitri Conomos ș.a. Școala de la Putna a reintrat dinamic în atenția muzicologilor la început de secol XXI, prin lucrările Centrului de Studii Bizantine de la Iași. Tematica lucrărilor muzicologice cu privire la Școala de la Putna cuprinde aspecte de codicologie (descriere a manuscriselor) și paleografie muzicală (descriere a notației muzicale, transcrieri pe portativ), de lingvistică, filologie și paleografie slavonă și greacă (alfabetele folosite, redacția medio-bulgară a textelor slavone, sisteme criptografice ș.a.), de istorie a muzicii (de ex. compozitori români și opera lor în codicele putnene) și de analiză muzicală. Rămâne însă până astăzi o întrebare crucială, care nu privește numai manuscrisele de la Putna, ci întreg repertoriul muzical transmis în notația medio-bizantină: oare cum se interpretau aceste cântări la vremea când au fost așternute în manuscrise? Mai concret: oare cum suna muzica bisericească în Moldova lui Ștefan cel Mare și Sfânt?

În articolul de față ne vom opri asupra a două personalități marcante ale calofoniei din Bizanț și din Moldova, anume Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie Protopsaltul, pentru a vedea din nou cum muzica în spațiul românesc s-a altoit pe trunchiul de aur bizantin, și cum exighisirile existente la opera celui dintâi pot ilumina întrebările referitoare la descifrarea cântărilor celui de-al doilea. În acest scop vom studia două cântări din repertoriul Școlii de la Putna: *Ἦτω ἡ δόξα Κυρίου (Fie slava Domnului)*

Ἄγιον Ὅρος, Ἐπερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος – Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τ. Α', Αθήνα, 1975, μθ' –να'; Miloš Velimirović, Byzantine Composers in ms. Athens 2406, in Essays presented to Egon Wellesz, ed. Jack Westrup, Oxford, 1966, p. 7–18: 14–18; Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, Ἐργαίκες μουσικοί, in „Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν”, 12, 1936, p. 46–75: 56–62; Μιχαήλ Αδάμης, Κατάλογος των χειρογράφων τῆς Βιβλιοθήκης Παναγιώτου Γριτσάνη ἀποκειμένης νῦν ἐν τῇ Ἱερᾷ Μητροπόλει Ζακύνθου, in „Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν”, 35, 1966, p. 311–365: 324–325; Maria Alexandru, Calofonia, o Filocalie muzicală. Cântarea liturgică în secolele XIII–XIV din Bizanț în Țările Românești, in vol. Istorie bisericească, misiune creștină și viață culturală, II, Creștinismul românesc și organizarea bisericească în secolele XIII–XIV. Știri și interpretări noi. Actele sesiunii anuale de comunicări științifice a Comisiei Române de Istorie și Studii al Creștinismului, Lacu-Sărat, Brăila, 28–29 septembrie 2009, culese și publicate de Emilian Popescu, Mihai O. Cățoi, Galați, 2010, p. 543–582, planșele 1–43.

⁶ Cf. bibliografia românească din nota de subsol precedentă; T. Moisescu, *Muzica bizantină...*, p. 7–118; Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România*, București, 1994, p. 27–29, 127–130, 179, 211, 269; Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, II, București, 1997, p. 30–50.

⁷ V. T. Moisescu, *Muzica bizantină...*, p. 343–344.

din Anixandarele de la începutul Vecerniei Mari, melos de Sf. Ioan Cucuzel în glasul pl. IV, și *Όσοι εἰς Χριστόν (Căți în Hristos)*, imnul în loc de Trisaghion la Sf. Liturghie din marile sărbători, pe glasul I sau pl. I, facere a lui Evstatie Protopsaltul.

Metodologia studierii acestor cântări cuprinde următoarele elemente:

– colații de surse și transnotații (transfer de semne din notația medio-bizantină târzie a Sf. Ioan Cucuzel și a lui Evstatie în notație liniară, fără referință la tradiția orală);

– analiza sintaxei muzicale pe partitură, prin identificarea thesisurilor cu denumirile lor găsite în propediile bizantine și postbizantine și în alte tratate de muzică psaltică;

– analiza poliprismatică a cântării (structurală, metrică, modală, sintactică, muzico-retorică) sub formă tabelară;

– reconstrucția metrofoniei și a vechii paralaghii a cântărilor.

În cazul în care există exighisire pentru cântarea respectivă, efectuată de către cei Trei Dascăli ai Reformei de la 1814–1815, studiul acesteia va dezvălui procesul de trecere de la Vechea la Noua Sistemă. Exighisirea cântărilor genului papadic, căruia îi aparțin în întregime cântările Școlii de la Putna, nu este numai o tehnică fină, ci și o înaltă artă ermeneutică. Cântarea formei exighisite a compozițiilor muzicale, tehnoredactarea acestora, iar apoi transcrierea și analiza lor, pot forma un itinerar muzicologic spre cunoașterea melosului bizantin. Ulterior, se pot efectua încercări de exighisire a unor cântări din repertoriul Școlii de la Putna, care s-au transmis numai în Vechea Sistemă.

Din Anixandarele Sf. Ioan Cucuzel

1. De ce muzica Sf. Ioan Cucuzel la stranele din Moldova?

Nu-i întâmplător că, dintre maștrii bizantini, Sfântul Ioan Cucuzel (cca. 1270 – † înainte de 1340)⁸ este cel mai des copiat în manuscrisele putnene. Denumiri precum „dascălul dascărilor” sau „maestrul maștrilor” și multe alte cuvinte de laudă scot în evidență valoarea artistică și spirituală a operei vestitului muzician de la Constantinopol, care a lăsat cele lumești, dedicându-se isihiei la Marea Lavră din Sf. Munte⁹. Opera vastă a marelui compozitor bizantin încă nu a fost catalogată în

⁸ Cf. Γρηγόριος Στάθης, *Ιωάννης Παπαδόπουλος ό Κουκουζέλης και Μαΐστωρ (1270 περίπου – α' ήμ. ιδ' αἰώνος)*, Βυζαντινοί και Μεταβυζαντινοί Μελουργοί, 6, Ψάλλει ό Χορός Ψαλτῶν «Οί Μαΐστωρες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», χοράρχης Γρ. Στάθης, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, IBM, Αθήνα, 1988.

⁹ Pentru mai multe detalii, v. Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, *Ιωάννης ό Κουκουζέλης, ό μαΐστωρ, και ό χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ*, în „Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν”, 14, 1938, p. 3–86; Edward Vinson Williams, *John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century*, Yale University, Ph. D., 1968, University Microfilms Inc. Ann Arbor, Michigan, 1969; Στάθης, *Ιωάννης Παπαδόπουλος ό Κουκουζέλης*; Σίμων Καράς, *Ιωάννης μαΐστωρ ό Κουκουζέλης και ή εποχή του*, Αθήνα, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, 1992; Lycourgos Angelopoulos, *The 'Exegesis' of Chourmouzos Hartofylax on certain compositions by*

întregime. O listă deschisă¹⁰ cuprinde:

Opera editorială:

– diortosirea Irmologhionului și a Stihirarului Vechi;

– întocmirea noii colecții muzicale numite *Akolouthiai* sau *Papadike* (v. ms.

Bibliotecii Naționale a Greciei, Atena; ms. 2458, din anul 1336, cu sigla EBE 2458)¹¹. Tipul de culegere numit Antologhion, căruia îi aparțin manuscrisele Școlii de la Putna, reprezintă o formă prescurtată a Papadichiei.

Creații proprii:

– cântări la slujbele de noapte și de zi:

a. la Vecernie: Anixandarii (5 stihuri în ms. EBE 2458, f. 11^v–13^r)¹², *Fericit bărbatul*, Stihuri calofonice la *Fericit bărbatul*, Prochimene calofonice (*Dochai*), Prochimene la Vohodul Vecerniei;

b. la Utrenie: Polieleul *Latrinos*, stihuri calofonice la Polieleu, Antifoane sau Selecții de versuri la Polielee (*Eklogai*), Pasapnoarii la Utrenie, Mărimuri, Amomos (Ps. 118);

c. la Sf. Liturghie: Trisaghion, Aliluiar, pl. I, Aliluiarii la marile sărbători, Heruvice, Axion, Mărimuri: a 9-a peasnă pentru marile sărbători, chinonice: *Αίνεῖτε* pl. I, *Γεύσασθε* pl. I;

– cântări din Ichimatar (*Οικηματάριον*): Imnul Acatist (selecție de icoase);

– cântări din Matimatar:

a. la Născătoarea de Dumnezeu. Cea mai celebră matimă din creația Sf. Ioan Cucuzel, dar și cea mai des copiată cântare din întreg repertoriul de *theotokia* (cântări

Ioannis Koukouzelis, în *Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens*, 1993, *Byzantine Chant, Tradition and Reform*, edited by Christian Troelsgård, Monographs of the Danish Institute at Athens, II, Athens, 1997, p. 109–121; Jørgen Raasted, *Koukouzeles' Revision of the Sticherarion and Sinai gr. 1230*, în vol. *Laborare fratres in unum. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, hrsg. J. Szendrei & D. Hiley, Spolia Berolinensia 7, Hildesheim, 1995, p. 261–277; Svetlana Kujumdzieva, *John Koukouzeles' Sticherarion. The formation of the notated Anastasimatarion*, Sofia, 2004; Παύλος μον. Λαυριώτης, *Ὁ Ὅσιος Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης*, Αγίου Όρους, 2008. Bibliografia de mai sus este preluată din: Μαρία Αλεξάνδρου, *Ο Διδάσκαλος τῶν διδασκάλων μέσα από τον καθρέφτη της Προθεωρίας της Παπαδικής*, în vol. *Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη. Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση*. Πρακτικά 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, 29 Ιουνίου – 3 Ιουλίου 2014, Βόλος, επιμ. Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης και Γεώργιος Κουρουπέτρογλου (Βόλος: Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, 2015), p. 91–108: 104–105. <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/full/93-110.pdf>. Pentru legătura dintre Calofonie și Isihasm, v. Alexander Lingas, *Hesychasm and psalmody*, în vol. *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, ed. A. Bryer & M. Cunningham, London, 1996, p. 15–168.

¹⁰ Această listă este tradusă după: Στάθης, *Ἰωάννης Παπαδόπουλος ὁ Κουκουζέλης*, p. 5–6, 8.

¹¹ Cf. Γρηγόριος Στάθης, *Ἡ ἀσαμική διαφοροποίηση ὡς καταγράφεται στὸν κώδικα EBE 2458 τοῦ ἔτους 1336*, în *Ἐπιστημονικὸ Σμπόσιο Χριστιανική Θεσσαλονίκη – Παλαιολόγειος Ἐποχή, ΚΒ' Δημήτρια*, Π.Ι.Π.Μ., Ι.Μ. Βλατάδων, 29–31 Οκτωβρίου 1987, Θεσσαλονίκη, 1989, p. 165–211.

¹² Στάθης, *Διαφοροποίηση*, p. 171.

pentru Maica Domnului) în manuscrisele postbizantine este *Ἄνωθεν οἱ προφηῆται – De sus profeῆii*, în glasul varys¹³;

- b. anagramatisme și anapodisme (peste 100 de matime ale Stihirarului calofonic);
- c. de pocăință: stihiri idiomele și asemănânde;

d. matime pe versuri decapentasilabice (peste 40: pentru Născătoarea de Dumnezeu, Ale Maicii Domnului la Sf. Cruce, Ale Răstignirii, De pocăință, Pentru cei adormiți);

- cântări din Cratimatar: 89 de cratime în cele opt glasuri¹⁴;
- Metode ale Psaltichiei.

O listă deschisă cu creația teoretică și didactică a Sf. Ioan Cucuzel cuprinde¹⁵: Propedia din ms. EBE 2458, f. 3^r–6^r, Diagrama Roṭii Compuse (cea mai veche copie datată în propedia mai sus menționată¹⁶), Diagrama Roṭii Simple (*Kanonion*), Diagrama Arborelui Paralaghiei, Metodă de Paralaghie I, Metodă de Paralaghie II, Poemul didactic *Mega Ison*, Metodă de Calofonie I, gl. I, Metodă de Calofonie, gl. pl. II, Metoda *Theologe Parthene* (atribuită uneori și lui Grigorios Bunis Alyatis), Cratima *Choros*.

Aspectele abordate în aceste lucrări teoretice și didactice se referă la întreaga artă psaltică: paralaghie, octaihie, notație – cu precădere marile semne, thesisuri ale repertoriului vechi și calofonic, metrofonie, intervale compuse, arta dirijorală (hironomie) și de interpretare, arta componistică.

Multe dintre lucrările Sf. Ioan Cucuzel se regăsesc pe filele codicelor putnene. Având în vedere modul de transmitere al culturii bizantine în spațiu și timp, putem presupune că și în Moldova medievală a fost preluat nu numai repertoriul calofonic bizantin, dar și modul de interpretare al acestor cântări¹⁷. În continuare vom încerca să pornim în căutarea melosului tradițional bizantin, pe exemplul unei părți din *Anixandare*.

2. *Ἦτο ἡ δόξα Κυρίου*

Antologhioanele de la Putna cuprindeau, foarte probabil, la începutul lor și *Anixandarele*: *Ἀνοίξαντός σου τὴν χεῖρα – Deschizând Tu mâna Ta*. Este vorba de

¹³ Cf. Βασιλική Γούση, *Ἡ τέχνη τῆς προσωπογραφίας στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας*, Διδακτορικὴ διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Βόλος, 2015, p. 397–532.

¹⁴ Cf. Γρηγόριος Αναστασίου, *Τὰ κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*, IBM, Μελέται 12, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα, 2005, p. 259–280.

¹⁵ Cf. Αλεξάνδρου, *Διδάσκαλος*, p. 103 și *passim*.

¹⁶ Cf. Στάθης, *Διαφοροποίηση*, p. 201, planșa 2.

¹⁷ Pentru tema organizării corurilor în Bizanț, v. cărțile de referință: Neil K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Paintings*, Byzantina Neerlandica 9, Leiden, 1986; Ευαγγελία Χ. Σπυράκου, *Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴν παράδοση*, IBM, Μελέται 14, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα, 2008. Pentru transmiterea culturii bizantine în perioada postbizantină: *Ἡ βυζαντινὴ παράδοση μετὰ τὴν Ἀλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, ed. J. Yiannias, Αθήνα, Μορφωτικὸ Ἴδρυμα Εθνικῆς Τραπέζης, 1994, N. Iorga, *Bizant după Bizanț*.

o cântare papadică în părți multiple, cu o arhitectonică poetico-muzicală complexă, în plagalul glasului al IV-lea, pe text din a doua parte a Psalmului 103, versetele 28b–35c, urmate de versetele 19b–20a și 24a–b, pentru începutul Vecerniei Mari¹⁸. Astăzi, Anixandariile s-au păstrat numai în câteva dintre Antologhioanele putnene, dat fiind faptul că în cele mai multe cazuri primele file ale codicelor s-au pierdut.

Versetul 31a din Psalmul 103, *Ἦτω ἡ δόξα Κυρίου εἰς τὸν αἰῶνα* – *Fie slava Domnului în veac*, urmat de un refren doxologic¹⁹ pe textul *Δόξα σοι Ἄγιε, δόξα σοι Κύριε, δόξα σοι Βασιλεῦ οὐράνιε. Δόξα σοι, δόξα σοι ὁ Θεός* – *Slavă Ție Sfinte, slavă Ție Doamne, slavă Ție Împărate ceresc. Slavă Ție, slavă Ție Dumnezeule*, poate fi găsit în culegerile Școlii de la Putna, de exemplu în manuscrisul de la Dobrovăț (Lm f. 147^{r-v}), în manuscrisul de la Iași (I f. 9^{r-v}) și în cel al lui Evstatie (M 350 f. 4^{r-v} – v. **Fig. 1**)²⁰. Pe acesta din urmă îl vom compara cu prototipul său grecesc, așa cum se găsește în prima Papadichie datată, și anume în ms. *Akolouthiai* EBE 2458. În acest codice grecesc, categoria cântării este desemnată ca și *ἀλλαγία* (*schimbare de*

¹⁸ Cf. Williams, *John Koukouzeles' Reform*, p. 35–41 și *passim*. V. și *Septuaginta*, ed. A. Rahlfs, Stuttgart, 1935, επαν. Αθήνα: Βιβλική Εταιρεία, II, p. 113; *Ceaslov*, ed. a treia, București, 1979, p. 128–130. Pentru un exemplu de Anixandare, și anume o selecție de cântări provenind din Papadichii bizantine, cu titlul general *Ἀρχὴ τῶν Ἀνοιξανταρίων, Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλου – Începutul Anixandarelor*, de Ioan Cucuzel, exiğhisite în prima jumătate a sec. al XIX-lea, v. Ἰωάννης Λαμπαδάριος, Στέφανος Α΄ Δομέστικος τῆς ΜτΧΕ, *Πανδέκτη τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνοδίας τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ*, τ. Α΄, Μαθήματα Ἑσπερινοῦ (Κωνσταντινούπολις: Πατριαρχικὸ Τυπογραφεῖο, 1850, επαν. Κατερίνη: Τέρτιος, επιμ. Γιάννης Παπαχρόνης, 1993), p. 1–38. Anixandarele în această ediție sunt formate din 20 de stihuri cu refren trinitar (dintre care stihurile cu număr impar sunt în prelucrare calofonică, de diferiți compozitori eponimi, iar stihurile cu număr par sunt mai scurte, anonime, desemnate ca *ἀπὸ χοροῦ* – *pentru cor*). Mai precis, stihurile impare sunt compuse de următorii melurgi: Ἰωάννης Κουκουζέλης (1. *Ἀνοιξαντός σου – Deschizând Tu*; 3. *Ἀντανελεῖς τὸ πνεῦμα αὐτῶν – Lua-vei duhul lor*; 7. *Ἦτω ἡ δόξα – Fie slava Domnului*), Πανάρετος (5. *Ἐξαποστελεῖς – Trimite-vei*), Πέτρος Κοντοπετρῆς (9. *Ὁ ἐπιβλέπων – Cel ce caută*), Μανουὴλ Χρυσόφης (11. *Ἄισω τῷ Κυρίῳ – Cânta-voi Domnului*), Ἰωάννης Κλαδᾶς (13. *Ἦδυνθειῖ αὐτῶ – Plăcute să-I fie Lui*); 15. *Ἐκλοίπησαν ἄμαρτωλοὶ – Piară răcătoșii*, 17. *Ἐὐλόγει ἡ ψυχὴ μου – Binecuvintează suflete al meu*, 19. *Ἔθον σκότος – Pus-ai întunerice*). Incipiturile stihurilor pare sunt acestea: 2. *Ἀποστρέψαντος – Dar întorcându-Ți Tu*; 4. *Καὶ εἰς τὸν χοῦν – Și în țărână*; 6. *Καὶ ἀνακαινιεῖς – Și vei înnoi*, 8. *Ἐὐφρανθήσεται Κύριος – Veseli-se-va Domnul*; 10. *Ὁ ἀπτόμενος – Cel ce se atinge*; 12. *Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου – Cânta-voi Dumnezeului meu*; 14. *Ἐγὼ δὲ εὐφρανθήσομαι – Iar eu mă voi veseli*; 16. *Καὶ ἄνομοι – Și cei fără de lege*; 18. *Ὁ ἥλιος ἔργω – Soarele și-a cunoscut*; 20. *Ὡς ἐμεγαλύνθη – Cât s-au slăvit*. Toate acestea urmate de 21. *Δόξα. Μέλος ἀρχαῖον – Slavă. Melos vechi*, apoi 22. *Καὶ νῦν. Ἀπὸ χοροῦ – Și acum. Pentru cor*, urmat de 23. *Ἀλληλοῦῖα. Ὁ δεξιὸς χορὸς – Aliluia. Corul din dreapta*, apoi 24 din nou *Ἀλληλοῦῖα. Ἀπὸ χοροῦ* pentru corul din stânga și la sfârșit 25. *Ὁ Θεός. Ὁ δεξιὸς χορὸς – Dumnezeule. Pentru corul din dreapta*.

¹⁹ Pentru micile variațiuni în refrenul doxologic al Anixandarelor, v. Edward Williams, *John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century*, anexa H, New Haven, 1968, p. 423–432.

²⁰ Cântarea este cunoscută din publicația în facsimile de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, *Antologhionul lui Evstatie Protosaltul Putnei*, București, 1983, p. 127–128.

melos)²¹, iar autorul este indicat prin cuvintele *τοῦ μαῖστορος* (*al maestrului*), adică al Sf. Ioan Cucuzel²².

În **Fig. 2 a–d** urmează o colajație de surse (EBE 2458, f. 12^r, din anul 1336, și M 350, Antologhionul lui Evstatie de la 1511, f. 3^{r–v}) cu transnotație pe portativ²³, cu elemente de analiză microsintactică (identificarea thesisurilor deasupra notației medio-bizantine târzii²⁴) și de analiză a formulelor de retorică muzicală²⁵. Se poate observa lucrătura de filigran cu thesisurile calofonice bizantine și cum la Evstatie se păstrează aproape integral semnele vocalice, dar apar mai multe semne hironomice scrise cu cerneală roșie. Acesta este un fenomen bine cunoscut din evoluția notației medio-bizantine târzii în perioada de după Căderea Constantinopolului.

Fig. 3 a–c conțin o formă tehnoredactată a exighisirii pe larg a lui Hurmuzie Hartofylax, din anul 1818, împărțită pe fraze muzicale, după care se poate studia acest nivel de interpretare tradițională a cântării și se poate cânta la strană²⁶.

În **Fig. 4 a–f** exighisirea lui Hurmuzie a fost transcrisă schematic²⁷, pentru a înlesni studierea muzicologică a exighisirii, și cu scopul de a preciza numeroasele

²¹ Această subcategorie de cântări papadice se poate întâlni în cazul stihurilor de la Anixandare, de la *Fericit bărbatul*, de la Polielee, Antifoane și de la Amomos (Ps. 118, *Fericiti cei fără prihană în cale*). Indică o schimbare a melosului, cu sau fără păstrarea aceluiași glas. Aceste schimbări pot fi însoțite de indicația noului compozitor, de indicația stilului (de ex. *palaion, vechi*) sau a provenienței locale (de ex. *thessalonikaion, de la Tesalonic*, sau *politikon, din Constantinopol*), cf. Γρηγόριος Στάθης, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, IBM, Μελέται 3, β' ἐκδ., Αθήνα, 1992, p. 93 și 94 cu nota de subsol 1; Στάθης, *Διαφοροποίηση*, p. 170–171.

²² V. Στάθης, “Διαφοροποίηση”, p. 170–171, indicația pt. fila 11^{r–v}, și p. 203, planșa 4.

²³ Cântarea “*Ἦτω ἡ δόξα Κυρίου*”, precum și alte versete din Psalmul 103 (33a, 34a, 35a, 35c) se găsesc colajonate și transnotate în sistemul Școlii de la Copenhaga, după mai mulți compozitori ai calofoniei (la versetul 33a sunt următorii: Sf. Ioan Cucuzel [după mss. EBE 2458, 2837], Xenos Koronis, Ioannis Lampadarios, Nichiforos Ithikos), în lucrarea lui Williams, *John Koukouzeles' Reform*, appendix I, p. 433–443. Cu privire la noțiunile de transnotație (transfer de semne dintr-o notație în alta, fără referire la tradiția orală) și transcriere (transfer de semne dintr-o notație în alta, cu referire la tradiția orală), adoptate din etnomuzicologia istorică, v. Μαρία Αλεξάνδρου, *Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφές τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγή στὸν προβληματισμὸ τους*, Θεσσαλονίκη, 2010, p. 19–33, mai ales p. 20 cu nota de subsol 22.

²⁴ Cf. unui catalog alfabetic deschis al thesisurilor în: Maria Alexandru, *Studie über die 'grossen Zeichen' der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, Teză de doctorat (Kopenhagen, 2000), II, p. 27–77.

²⁵ Cf. Χρύσανθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς*, ἐκδ. Π. Πελοπίδης, Τεργέστη: Michele Weis, 1832, ἐπαν. Αθήνα: Κουλιτούρα, §§ 419–424; Αναστασίου, *Κρατήματα*, p. 428–438; Δημήτριος Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία καὶ πράξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐκδ. ζ', Αθήνα, 2003, §§ 153–166.

²⁶ În forma exighisirii publicate de Ιωάννης Λαμπαδάριος și Στέφανος Α' Δομέστικος της ΜτΧΕ, *Πανδέκτη*, τ. Α', p. 9–11, există unele puncte diferite față de exighisirea lui Hurmuzie din ms. autograf MPT 703. Pentru tehnoredactare am folosit programul *Βυζαντινή Κάλαμος*, pentru care mulțumim autorului, Panaghiotis Bakalis.

²⁷ Pentru o tipologie a transcrierilor din Noua Sistemă în notație liniară (a. schematică, adică numai cu indicația înălțimilor de bază și cu ritm, spre deosebire de b. detaliate, adică cu indicarea micilor

modulații (mai ales elementele de pseudoparalaghie – transpoziție) întâlnite în interpretarea cântării acesteia în baza tradiției orale. Transcrierea este însoțită de contururi melodice pentru fiecare frază²⁸, de indicarea formulilor de retorică muzicală și a zonelor de nadir și zenit în această cântare.

Fig. 5 a–c explicitează pseudoparalaghiile, adică transpozițiile indicate în exighisirea lui Hurmuzie prin ftoale plasate pe alte sunete decât cele obișnuite pentru glasurile corespunzătoare²⁹. Este important de semnalat că în varianta stenografică de notație a acestei cântări, în mss. EBE 2458 și M 350, nu apare nici o ftoara, și, deci, aceste complexe fenomene modulatorii s-au transmis la nivel de tradiție didactică și interpretativă orală până în sec. al XIX-lea³⁰.

Pentru a înțelege mecanismele exighisirii, cu ajutorul **Fig. 6 a–b** mergem în căutarea modului tradițional de predanie a acestei cântări: după colaționarea celor două mss. (EBE 2458 și M 350 în partea de sus a planșelor și transnotația acestora) se propune reconstruirea metrofoniei și a paralaghieii în baza metodelor de metrofonie și paralaghie din Propediile bizantine și postbizantine (în partea de mijloc a planșelor)³¹, iar apoi se trece la melos, în baza exighisirii pe larg (partea de jos a planșelor: exighisirea cu transcriere schematică pe portativ și analiză generativă

ornamente, atracțiilor și ale elementelor agogice, ca protocol al unei interpretări anume a cântării, și c. mixte, unde se face diferențierea grafică dintre elementele de bază și nivelul de interpretare al cântării, care poate fi variabil de la o realizare sonoră la alta), v. Αλεξάνδρου, *Ἐξήγησεις*, p. 23–24, 58–60.

²⁸ Cf. Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, 1987, p. 196–197 (analiză de contururi melodice după Charles Adams).

²⁹ Ideea pentru schema glasurilor sus cu mărturiile inițiale și jos cu mărturiile în transpoziție indicând pseudoparalaghia o datorăm studenților noștri Konstantinos Termentzis și Ioana Gherbezioti.

³⁰ Pentru semnele de alterație folosite în redarea aproximativă a microintervalelor bizantine, v. M. Alexandru, *Calofonia*, planșa 27b. Pentru transcrierile armurilor glasurilor bizantine după Noua Sistemă, în măsurătorile Comisiei Patriarhale de Muzică din anii 1881–1883 și în măsurătorile lui Simon Karas (diferențe în genul cromatic dur și moale), v. Αλεξάνδρου, *Ἐξήγησεις*, p. 61–69. V., de asemenea, Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Αθήνα, 1999, p. 87–192; Αβραάμ Ευθυμιάδης, *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, ήτοι θεωρία και πλήρης μέθοδος μελωδικών ασκήσεων*, ε' έκδ., Θεσσαλονίκη, 2006; Georgios N. Konstantinou, *Teoria și practica muzicii bisericești*, I, ediția a II-a, traducere și editare de Adrian Sirbu, Iași, 2012.

³¹ Unele din aceste elemente se găsesc și în Propediile putnene, de ex. I f. 1^r–6^v, Lz f. 4^r–7^r, M 350 f. 1^r–^v (propedie foarte fragmentară numai). Pentru mai multe detalii cu privire la metrofonie, paralaghie și melos, și la tranzitul de la scris la cântat, v. Nicolae Gheorghită, *De la neumă la interpretare sau despre procesul compozițional în muzica bizantină*, în *AP*, VIII, 2012, 1, p. 389–408; Maria Alexandru, *Observations on the diastematic principles in Byzantine musical notations, with emphasis on Gregorios Mpounes Alyates' method of metrophonia, and some links to analogous phenomena in Western Chant*, în „Artes”, 13, 2013, p. 129–182. Pentru facilitarea comparației la nivel optic a transnotației din Vechea Sistemă cu transcrierea din Noua Sistemă am folosit aici cheia de baritone, întrucât diferența dintre vechea și noua bază teoretică în gl. VIII este de o cvintă descendentă (Di în Sistima Veche, Ni în cea Nouă).

pentru fenomenul exegetic)³². Se poate observa cum metrofonia și vechea paraloghie pregătesc exighisirea, trasând cadrul intonațional în care se va desfășura aceasta³³.

Fig. 7 a–e recapitulează aspecte esențiale din figurile precedente (**Fig. 2 a – 6 b**), reprezentând o analiză poliprismatică a cântării³⁴, sub forma unui tabel care arată în coloane paralele următoarele elemente:

- o succintă redare a conținutului textului;
- elemente de analiză structurală și metrică, cu împărțirea cântării în perioade, versuri și colonuri, și cu redarea textului din EBE 2458 în comparație cu MPT 703, urmat de indicația numărului de silabe pe colonuri și a duratei exighisirii exprimate în unități de timp;
- elemente de analiză modală, muzico-sintactică și muzico-retorică, arătând: schema de modulație în vechea și noua notație, planul cadențial (sunete și tipuri de cadență)³⁵, thesisurile caracteristice observate în vechea notație, în

³² Mulțumim lui Ioannis Vamvakas pentru prelucrarea grafică a acestor două planșe, prin tehnoredactarea transnotațiilor, a transcrierii și a analizei generative de pe portative. Tipologii deschise ale analizelor muzicologice pentru cântări psaltice pot fi consultate în M. Αλεξάνδρου, *Αναλυτικές προσεγγίσεις και ιχνηλασία του κάλλους στη βυζαντινή μουσική. Ο ευχαριστήριος ύμνος Σε ύμνοῦμεν*, în vol. *Μουσική θεωρία και ανάλυση – μεθοδολογία και πράξη, 29 Σεπτ.–1 Οκτ. 2006, Θέρμη Θεσσαλονίκης*, Πρακτικά Συμποσίου, επιμ. έκδοσης Κώστας Τσουγκρας (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 2006, p. 317–329; eadem, *Παρατηρήσεις για την ανάλυση, υφή και μεταισθητική της Βυζαντινής Μουσικής. Ο ύμνος Σιγηάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία*, în vol. *Crossroads – Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, International Musicological Conference, June 6–10, 2011, *Conference Proceedings*, edited by Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, and Emmanouil Giannopoulos, electronically published by the School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2013, p. 933–962: <http://crossroads.mus.auth.gr>; Maria Alexandru, Costas Tsougras, *On the Methodology of Structural Analysis in Byzantine and Classical Western Music – A Comparison*, în **CIM08**, 4th Conference on Interdisciplinary Musicology, *Musical Structure*, Thessaloniki, 3–6 July 2008: <http://web.auth.gr/cim08>.

³³ Studiul integral al cântării *Ἦτω ἡ δόξα* prin continuarea acestui tip de planșe ar trece mult în afara cadrului alocat acestui articol, dar cititorul interesat poate continua investigația exighisirii acestei cântări, în baza studiului comparativ al **Fig. 2 a–d**, **4 a–f** și **7 a–e**.

³⁴ Pentru noțiunea de analiză poliprismatică și sursele ei de inspirație (lucrări ale muzicologilor J. Raasted, M. Nagy ș.a.), v. detalii în Maria Alexandru, *Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν, ein emblematisches Sticheron zum Hl. Kreuz. Ansätze zu einem multiprismatischen Analysemodell aufgrund von J. Raasteds Strukturierungsmethode byzantinischer Troparia*, în vol. *Études byzantines et post-byzantines*, VI, 2011, p. 325–345, planșe I–7.2 și anexe I–II.

³⁵ Sunetele cadențiale din Vechea Sistemă sunt indicate prin literele alfabetului latin, conform modului de transnotație literală folosit cu precădere de Școala de la Copenhaga în ultimele patru decenii ale secolului trecut (D E F G a h c d = re mi fa sol la si do¹ re¹). Dat fiind însă că vechea bază teoretică a gl. VIII era Di, iar în Noua Sistemă este Ni, notele corespunzătoare sunetelor din notația veche vor fi mereu la un interval de evintă descendentă (de exemplu nota *a* pentru Sistemă Veche corespunde lui *Pa* în exighisirea din Sistemă Nouă). Pentru noțiunea de cadență tranzitivă (*leading-on cadence*), v. Georgios Amargianakis, *An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes. The Stichera Idiomela for the Month of September in the Modes Deuterios, Plagal Deuterios and Nenano, Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A.D. 1365)*, 2 vol., *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*, 22–23, 1977, I, p. 13.

baza manuscriselor EBE 2458 și M 350 (se bazează pe **Fig. 2 a–d**), formulele de retorică muzicală în baza vechilor manuscrise, contururi melodice, adică o redare abstractizată a ductusului melodic al fiecărei fraze în baza exighisirii, cu scopul de a observa elemente generale ale melodicii muzicii psaltice, aici în genul papadic și stilul calofonic.

Din planșele acestea se pot degaja următoarele concluzii:

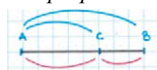
– cântarea *Ἦρω ἡ δόξα* vădește o structură bipartită (vers și refren). Textul se desfășoară în jurul cuvântului cheie *doxa – slavă*, care exprimă măreția și strălucirea prezenței divine³⁶. În refren, prin multiplă repetare și anagramatizare a acestui cuvânt, care este încă potențată în exighisire, se produce un efect extraordinar anagogic³⁷. Melosul aici în refren la un moment dat pare să se desprindă într-o extază a sufletului. Zona de culminație a cântării este pe cuvântul *ouranie (ceresc)*, producând o formulă retorico-muzicală denumită *mimesis pros ta nooumena (imitație a sensului textului)*. Gestul ascendent spre culminație, care a pornit din adâncuri, ca un zbor de pasăre măiastră, este poziționat în zona secțiunii de aur a cântării³⁸ (v. colonurile 5–6.1, în tabelul 1). Comparând același loc în vechea notație (**Fig. 2 c**), constatăm faptul că geniul muzical al Sf. Ioan Cucuzel se dezvăluie pe deplin doar în forma exighisită a cântărilor, întrucât întreaga bogăție și calofonie, adică frumoasa glăsuire a liniei melodice care se dezvăluie în exighisire, este ascunsă, incryptată în vechea notație, unde toată această culminație apare în Papadichia lui Cucuzel (EBE 2458) doar ca o gamă ascendentă și câteva note repetate;

– împărțirea în colonuri în baza *structurii metrofonice* (adică a scheletului melodic scris cu semne vocalice) din notația medio-bizantină târzie află o nouă subîmpărțire atunci când cântăm exighisirea. Linia melodică extrem de melismatică produce un număr mai mare de cadențe interioare, și astfel avem mai multe colonuri decât în vechea notație. Excepție face numai colonul al 5-lea, care rămâne neîmpărțit și în exighisire (v. tabelul 1).

³⁶ Pentru conceptul de *slavă* (ebr. *kabod*) în Sfânta Scriptură, v. *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, II, ed. Gerhard Kittel, Stuttgart, 1935, p. 236–255.

³⁷ Cf. o înregistrare a acestui melos la Στάθης, *Ἰωάννης Παπαδόπουλος ὁ Κουκουζέλης*, discul I, piesa nr. 2 și descrierea acesteia pe p. 8.

³⁸ Pentru importanța proporției *sectio aurea*, numită și *analogie divină* la Luca Pacioli & Leonardo da Vinci, *De divina proportione*, Venezia, 1509, conform căreia raportul dintre AB și AC = raportul dintre AC și BC sau, în șirul lui Fibonacci, 1, 2, 3, 5, 8, 13 etc., unde fiecare



număr reprezintă suma celor două precedente, v. Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της ομορφιάς*, μετφρ. Δ. Δότση και Χρ. Ρομπότης, επιμ. Μετφρ. Α. Χρυσοστομίδης, Αθήνα, 2004, p. 66–67; http://www.codicesillustres.com/pdf/De_Divina_Proportione.pdf; <https://ia601609.us.archive.org/2/items/divinaproportion00paci/divinaproportion00paci.pdf>; https://en.wikipedia.org/wiki/Fibonacci_number#Relation_to_the_golden_ratio, vizitate la 26 martie 2016.

– cu privire la numărul de silabe pe colon, acesta crește considerabil în exighisire, prin anagramatisme (repetiții ale unor silabe sau cuvinte precedente și intercalări de pseudosilabe cu ni-ul gortmic / sau pelastic []³⁹;

– coloana referitoare la numărul de timpi primi pe colon dezvăluie, în proporție cu numărul de silabe, o analogie fluctuantă, de multe ori aproximativ de o silabă la 10 sau mai mulți timpi (v. cuvântul *doxa* din fraza 7.1, tabelul 1);

– analiza modală reflectă în exighisire un plan complex de modulații între glasurile VIII, V, IV, VI nenano, protovarys, V pentafonic și I, multe dintre ele apărând în sau și în transpoziție la cvarta inferioară. Multe din aceste finețuri la prima vedere nici nu se pot bănui când privim vechea notație. Și totuși, dacă ținem seama de faptul că între notație și exighisire aveau loc alte două trepte de inițiere, și anume metrofonia și paralaghia, atunci putem începe a desluși structura modală complexă și în vechea notație. Tehnica actuală a pseudoparalagheiei își are corespondentul în dihotomia *ἀπὸ μέλους – ἀπὸ παραλλαγῆς* (*după melos altfel decât după paralaghie* și în noțiunea de *διπλοπαραλλαγή* (*paralaghie dublă*) întâlnită în unele teoreticoane⁴⁰;

– ultima coloană din tabloul analizei poliprismatice arată thesisurele calofonice și formulele muzico-retorice din notația medio-bizantină târzie și dispune schemele abstractizate ale contururilor melodice din exighisire. Observăm predilecția compozitorului pentru thesisuri cu petasti, darta (două chentime) coborâri cu psifiston ș.a. De asemenea, este folosită frecvent *paliloghia* (catena) descendentă, formată prin secvențarea diferitor thesisuri (colon 4.1 cu *paraktiki*-ul, colon 6 *varia cu oxia* la Evstatie, iar colon 7 cu *stranghismata*), dar apar și *epanalipsis*-ul (repetiția: v. colon 1), precum și *mimesis*-ul *pros ta nooumena* menționat mai sus (colon 6).

Ultimele două tipuri de formule muzico-retorice sunt reliefate și în exighisire. Dimpotrivă, paliloghiile din Vechea Sistemă nu apar automat și în cea Nouă. Acest lucru se explică prin faptul că secvențarea unui același thesis pe diferite trepte melodice poate produce o exighisire mai mult sau mai puțin diferită, datorită diferenței funciare dintre trepte (unele sunt principale, altele secundare și prin urmare o secvențare automată a exighisirii pe diferite trepte ar putea tulbura acest echilibru, dăunând sonorității generale și etosului glasului): v. colonul 4 (**Fig. 2 b** și **4 c**). În schimb, în exighisire se pot contura paliloghii mai mici în alte locuri, de exemplu în colonul 6.2 (**Fig. 4 e**) sau și alte formule muzico-retorice precum *apodosis*-ul

³⁹ Cu privire la anagramatisme, v. Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, p. 79–83. Pentru informația cu privire la ni-ul gortmic (γορθμικό «v») și pelastic (πελαστικό «v»), care-și iau denumirile de la vechile thesisuri γορθμός și πελαστόν, mulțumim domnului Emm. Giannopoulos.

⁴⁰ V. Jørgen Raasted, *Intonation formulas and signatures in Byzantine musical manuscripts*, MMB, Subsidia VII, Copenhagen, 1966, p. 26, 46–47; M. Alexandru, *Studie...*, I, p. 213–221. Pentru vastul subiect al vechii paralagheii, v., de asemenea, Αλιχγεύς Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Α', Αθήνα, 2014, p. 135–310; Παχώμιος Ρουσάνας, *Ἑρμηνεία σύντομος εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικὴν*, Εἰσαγωγή – Κριτικὴ ἔκδοσις – Σχόλια Ἀχιλλεὺς Χαλδαιάκης, Μνημεῖα Ἑλληνορθόδοξης Μουσικῆς 1, Αθήνα, 2015.

(cadențarea a două sau mai multe fraze sau părți cu aceeași formulă: v. colonurile 1.3 și 3.2 din **Fig. 4 a** și **4 c** care cadențează în nenano transpus).

De asemenea, trebuie subliniat faptul că și numeroasele modulații observate în exighisire și recapitulate în coloana „Glas” a tabelului analizei poliprismatice, pot fi subsumate tot retoricii muzicale. Hrisant de Madit numără *metabole*-ul, adică schimbarea glasului, între formulele muzico-retorice, alături de paliloghie, repetiție, mimesis și apodosis. Prin modulație nu se schimbă numai o armură, ci se trece de la un etos la altul, de la o stare sufletească la alta⁴¹, și interiorul celui care cântă / ascultă / studiază și se roagă, într-o ușor-ușor într-un balans emoțional, într-o stare de echilibru⁴², care rodește bucuria, pocăința, lacrima, care devine o funie care ne trage spre cer:

„Îngenunchieri la candela de seară
Numai pe lacrimi poți să te strecuri
Din câte spânzură fără hotară
Dincolo de stele și de nori”⁴³.

Însă o asemenea trăire cu greu va avea loc atunci când se cântă numai notele structurale ale piesei. Abia în exighisirea pe larg a cântărilor calofonice se dezvăluie toate aceste suișuri și coborâșuri ale melosului bizantin (v. **Fig. 4 a-f** și tabelul 1). S-ar putea spune deci că exighisirea este acea artă subtilă care, prin tradiție, deschide poarta spre frumusețile și rosturile de taină ale muzicii bizantine.

⁴¹ Χρυσάνθος, *Θεωρητικὸν μέγα*, §419 și §422.

⁴² V. Αθανάσιος Βουρλής, *Ἡ ἱερά ψαλμοδία ὡς μέσον ἀγωγῆς (Ἠθικομουσικολογικὴ μελέτη)*, Αθήνα, 1995, p. 18–20; Study Group for Palaeography of Byzantine Music from the Department of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki, *Emotion Balance in Byzantine Music. The Case of the Oktaechia. A Music-Educational Presentation*, 4th International Scientific Conference «Creative Arts Interconnection Paideia – Therapy», Aristotle University of Thessaloniki, School of Fine Arts, Department of Music Studies, 19 Martie 2015, în colaborare cu Corul Bizantin al aceleiași instituții, dir. Emm. Giannopoulos (aceeași prezentare și în limba greacă și română la *Masterclass de cânt bizantin, ediția a VIII-a*, Iași, Universitatea de Arte „George Enescu”, 6–10 iulie 2015, cu titlul *Muzica bizantină și meloterapia – Η βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ μουσικοθεραπεία*).

⁴³ Strofă din poezia lui Ioan Alexandru citată la începutul acestui articol. V., de asemenea, Sf. Ioan Scărarul, *Scara*, ed. Pr. D. Stăniloae, București, 1992, p. 167 (cap. 7, par. 11): „De ai ajuns la fericita tristețe bucuroasă a străpungerii cuvioase (τὴν μακαρίαν τῆς ὀσίας κατανώξεως χαρμολύπην) ține-o; și nu te vei odihni de lucrarea din ea până ce nu te vei ridica din cele de aici și nu te vei înfățișa curat lui Hristos”. Pentru textul grecesc, v. Ὅσιος Ἰωάννης Συναΐτης, *Κλίμαξ*, ed. Αρχιμ. Ἰγνάτιος (Ὁρωπὸς Ἀττικῆς; I.M. Παρακλήτου), p. 142, nota de subsol ια´. Pentru mai multe detalii, v. Maria Alexandru, *Muzica în viziunea Sfântului Vasile cel Mare. Studiu introductiv, cu o analiză muzicală a imnului protocreștin Lumină lină*, în vol. *Sfântul Vasile cel Mare. Închinare la 1630 de ani*, Actele Simpozionului Comisiei Române de Istorie Ecclesiastică, București-Cernica, 2–3 octombrie 2008, *Studia Basiliana*, III, ed. Emilian Popescu, Mihai O. Cățoi, București, 2009, p. 85–131, p. 90, nota de subsol 29.

Evstatie, compozitorul de la Putna, și cântarea *Ἅσσοι εἰς Χριστόν* într-un manuscris inedit

Evstatie Protopsaltul (născut în Cristești în a doua jumătate a sec. al XV-lea – † în jurul anului 1546 la Putna)⁴⁴ este, fără îndoială, cel mai prolific compozitor medieval român, un adevărat Cucuzel al Moldovei. În baza Antologhioanelor de la Putna, creația sa muzicală numără 98 de cântări în limba greacă și 87 în limba slavonă⁴⁵.

În articolul de față ne vom opri puțin asupra uneia dintre cele două cântări ale lui Evstatie cu incipitul *Ἅσσοι εἰς Χριστόν – Căți în Hristos*, care se cântă la Sf. Liturghie de sărbătorile mari, în loc de Trisaghion, în gl. V, trecută ca nr. 98 în catalogul lui T. Moisescu⁴⁶.

Pentru această cântare a fost regăsit de curând un nou autograf al protopsaltului putnean, pe fila 77^v a unui mic Antologhion grecesc de sec. al XV-lea, care foarte probabil se afla la Putna pe vremea lui Evstatie și care astăzi se păstrează la Moscova, la Muzeul Istoric, în fondul Barsov, cu nr. 1345 (GIM 23905) – v. **Fig. 8**⁴⁷. Spre deosebire de celelalte foi ale manuscrisului, fila 77 este roasă la margine și înnegrită, de unde putem deduce că această cântare se folosea deseori la strană⁴⁸.

Cele două cântări *Ἅσσοι εἰς Χριστόν* ale lui Evstatie (nr. 78 și nr. 98), precum și continuarea acestora, *Δόξα... Καὶ νῦν... Χριστόν ἐνεδύσασθε... – Slavă... Și acum... În Hristos v-ați și-mbrăcat*, în gl. IV, de același compozitor (nr. 51), au fost deja colaționate și transcrise de către regretatul Titus Moisescu⁴⁹.

Ms. M 1345 cu noul autograf al lui Evstatie pentru cântarea nr. 98 permite, eventual, unele precizări la probleme semnalate de marele muzicolog, cu privire la transcrierea acestei cântări și la legătura ei cu nr. 51 *Δόξα... Καὶ νῦν... Χριστόν ἐνεδύσασθε...*, pe gl. IV.

Fig. 9 a–b conțin cântarea nr. 98 după ms. M 1345, însoțită de transnotație pe portativ și elemente de analiză microsintactică și a formulelor de retorică muzicală. Se poate vedea că în acest manuscris, mărturia inițială indică glasul I autentic exo (și nu plagal, ca în celelalte manuscrise care conțin această cântare)⁵⁰. Primul interval

⁴⁴ G. C. Ionescu, *Lexicon...*, p. 127–130.

⁴⁵ Cf. „Catalogul creației muzicale a lui Evstatie, Protopsaltul Putnei, păstrate în manuscrisele românești din secolele XV–XVI”, în T. Moisescu, *Muzica bizantină...*, p. 35–51.

⁴⁶ Cântarea este trecută sub incipitul *Ἅσσοι εἰς Χριστόν* (*ibidem*, p. 44, nr. 98).

⁴⁷ Îi mulțumim doamnei Anna Eliseevna pentru că ne-a arătat acest manuscris și cântarea lui Evstatie în septembrie 2015 la Muzeul Istoric din Moscova, și doamnelor Irina Starikova și Natalia Zhukova pentru ajutorul la comanda fotografiilor pentru acest articol. În continuare, vom folosi abrevierea M 1345 pentru acest manuscris.

⁴⁸ Observația doamnei A. Eliseevna.

⁴⁹ Cf. T. Moisescu, *Muzica bizantină...*, p. 39, 42, 44, 69, 71–72, 97–99, 305, 319; idem, *Manuscrisul de la Dobrovăț...*, p. 323, 381–386.

⁵⁰ V. M 350 f. 38^v–39^r (Ciobanu, Ionescu, *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, p. 204–205, facs. 82–83), I f. 58^{r-v} (Ciobanu, Ionescu, Moisescu, *Manuscrisul nr. I-26/Iași*, p. 198–199), Lm f. 196^{r-v} (T. Moisescu, *Manuscrisul de la Dobrovăț...*, p. 91–92), S f. 34^{r-v}, Dg f. 5^v–6^r, PI f. 44^{r-v}. Trebuie semnalat însă faptul că tradiția cântărilor *Ἅσσοι εἰς Χριστόν* din sec. XIV–XV este în plagalul

este de cvintă descendentă, deci putem începe transnotația din D (Pa)⁵¹. În acest manuscris se vede clar și care este incipitul textului cântării: *῾Οσοι* (scris fonetic *῾Οσοι*: v. **Fig. 8**) și nu *Τόσοι* (cum apare de ex. în ms. PI f. 44^r). Inițiala T de fapt se referă la cratima *τοτοτοτο...* cântată pe aceeași melodie ca și prima silabă a textului *῾Ο-*, și probabil ca prelungire a acesteia: *῾Ο-τοτοτοτοτοτοτοτο-σοι*⁵².

Fig. 10 prezintă cântarea nr. 51 după Antologhionul lui Evstatie M 350, care se cântă în continuarea cântării 98 prezentate mai sus, dar care nu apare în M 1345. Este însoțită de transnotație⁵³ și elemente de analiză microsintactică și a formulilor de retorică muzicală. Începe în gl. IV exo, pe același sunet pe care s-a terminat cântarea 98, iar spre sfârșit atinge gl. VIII și se termină în leghetos. Frazele *Slavă, Și acum* au aceeași linie melodică, care la rândul ei conține trei repetiții ale thesisurilor psifiston, antikenoma și stranghismata.

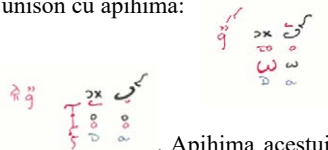
Tabelul 1 arată o analiză poliprismatică a cântărilor 98 + 51, care formează de fapt un singur întreg. Din **Fig. 9 a–b, 10** și tabelul 2 se poate observa măiestria lucrăturii lui Evstatie cu thesisurile și formulele muzico-retorice bizantine. Planul interesant de modulații (gl. I sau V → VIII → IV → VIII → leghetos) desigur își găsea realizarea prin exighisirea orală din acea vreme. Ne aflăm încă la început de drum, în căutarea melosului lui Evstatie, Protosaltul Putnei.

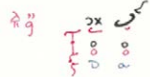
Epilog

Școala muzicală de la Putna reprezintă un capitol important în istoria universală a muzicii bizantine. La puțini ani după căderea capitalei Imperiului

gl. I: v. Dimitri E. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Thessaloniki, 1974, p. 98–112.

⁵¹ Comparația dintre incipitul cântării în cele două autografe ale lui Evstatie poate clarifica întrebarea cu privire la nota cu care începe cântarea: M 1345 are mărturia gl. I exo, arătând apihima *ananeanes* care se termină pe Ke, apoi se începe cu coborârea în Pa și revenirea în tetrafonie, Ke, pe care stă un mic ison roșu, confirmând că ne aflăm la unison cu apihima:



În ms. M 350 mărturia inițială este a gl. V: . Apihima acestui glas, *ananeanes*, se termină pe Pa, iar isonul roșu, plasat aici pe prima notă, ar putea fi interpretat ca indicând primul sunet la unison cu sfârșitul apihimei.

⁵² Cratime asemănătoare pe prima silabă a compozițiilor calofonice se pot vedea adesea în matime. V., de ex., compoziția pe stihuri decapentasilabice *Τὸν στρατιώτην τὸν λαμπρόν*, text și melodie de Manuil Hrisafis, gl. IV, la Sf. Mare Mucenic Dimitrie (26 octombrie), din ms. Zakynthos 7, sfârșitul sec. XV, p. 110–111, care începe cu: *To... τὸν στρατιώτην...*, în exighisire ca *To[οχο]σοχο τὸν στρατι[ι]ώ[ω]την* (Ἰωάννης Λαμπαδάριος καὶ Στέφανος Α΄ Δομέστικος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, *Πανδέκτης*, τ. 3 περιέχων τὰ μέγιστα μαθήματα τῆς τε Παπαδικῆς καὶ τοῦ Μαθηματαρίου [Κωνσταντινούπολις: Πατριαρχικὸν Τυπογραφεῖον, 1851, ἐπαν. ἐπιμ. Ἰ. Παπαχρόνης, Κατερίνη: Ἐπέκτασις, 1997], p. 54–55).

⁵³ V. și T. Moisescu, *Manuscrisul de la Dobrovăț...*, p. 381–386.

Bizantin, muzica bisericească din Moldova atinge un prim apogeu, devenind în același timp o punte de legătură între români, greci și slavi. Pentru a regăsi melosul putnean și deci o transcriere adecvată a operei lui Evstatie Protopsaltul, putem merge pe firul tradiției:

– prin cântările maeștrilor bizantini din Antologhioanele de la Putna care deja au fost exighisite în sec. al XIX-lea se poate învăța meșteșugul (v. exemplul Sf. Ioan Cucuzel, **Fig. 1–8**);

– analiza microsintactică a cântărilor lui Evstatie, constând în identificarea thesisurilor, poate duce apoi la studiul comparativ al acestora cu locuri paralele din alte cântări grecești și românești deja exighisite⁵⁴;

– reconstrucția vechii metrofonii și paralaghii conduce spre înțelegerea planului modal al cântărilor și poate explica complexe fenomene de modulații întâlnite în exighisirile cântărilor calofonice;

– un alt făgaș important de investigație a formelor vechi de exighisire a repertoriului bizantin și postbizantin este reprezentat de manuscrisele în notație kieveană. Studiarea acestora se află în plină afirmare și atestă prezența formei scrise a fenomenului exegetic cu mai multe secole înainte de Reforma celor Trei Dascăli⁵⁵.

Studiul comparativ al cântărilor din Antologhioanele putnene cu alte izvoare în notație medio-bizantină, hrisantică și kieveană, ar putea readuce la lumină capodopere muzicale românești și ar putea îmbogăți repertoriul de strană cu cântări născute din setea de frumos, din avântul spre cele înalte, din fulgurea inspirației divine.

⁵⁴ V. și Γρηγόριος Στάθης, *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ ἔκδοσις ἀνωνόμου συγγραφῆς τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 357 ὡς καὶ ἔκδοσις τῆς Μουσικῆς Τέχνης τοῦ Αποστόλου Κώνστα Χίου ἐκ τοῦ κώδικος Δοχειαρίου 389*, IBM, Μελέται 2, επαν. στ', Αθήνα, 2006.

⁵⁵ V. Yevgeniya Ignatenko, *Griechisch-byzantinische Quellen der Oktoechos von Kallistrat aus Kiew (A.D. 1769)*, în curs de publicare; Gabriela Ocneanu, *Two Polyelei in 16th Century Use in the Romanian Lands*, în vol. *Acta Musicae Byzantinae*, XII, fotocopie la Congresul Iași 600 (1408–2008), 15th International Conference on Byzantine Ecclesiastical Culture. Transmission and Reconstruction of Ecclesiastical Musical Culture, and the Church Music Festival, 12th–15th May 2008, Iași, p. 8; Gr. Th. Stathis, *I manoscritti e la tradizione musicale bizantino-sinaitica. Appendice. Il manoscritto musicale Sinai 1477*, estratto da *Teologia*, Atene, 1972; Elena Tončeva, *Die skitische Musikhandschriftenfamilie des bolgarskij Rospev vom 17.–18. Jh. und die spätpostbyzantinische Musikpraxis*, în vol. *Acta Musicae Byzantinae*, VIII, Școala de la Putna, Iași, 2005, p. 55–62; Eustathios Makris, *Χερουβικὸν «πολίτικον»*. *Μιὰ πρόιμη «μεταγραφή» ἑλληνικοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους*, în vol. *Psaltike. Neue Studien zur byzantinischen Musik. Festschrift für Gerda Wolfram*, hrsg. Nina-Maria Wanek, Wien, 2011, p. 205–218; Yurii Yasinovskiy, *Kyivan Notation as a local Variant of the linear notation in Ukraine*, în *ibidem*, p. 377–379.

**Byzantine Kalophonic Chant at the Music School of Putna:
St. John Koukouzeles and Evstatie the Precentor**

(Abstract)

The Music School at Putna Monastery in Northern Moldavia flourished during the second half of the 15th and the 16th centuries. Twelve manuscripts of the *Anthologia* type, comprising melodies for Vespers, Matins and Divine Liturgy, as well as kalophonic mathemata, witness to the music cultural transfer from Byzantium to Romanian lands and the important music activity developed by Evstatie the Precentor (2nd half of 15th century – ca. 1546) and other local musicians in the field of Romanian church music in Greek and Slavonic languages. Two musical examples, namely a part of the *Anoixantaria* by St. John Koukouzeles and the chant instead of the Trisagion at the feasts of the Lord, *Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε*, are subject to collations, transnotations, transcriptions and polyprismatic analyses. The first chant is also studied according to its exegesis by Chourmouzius (A.D. 1818), whereas the second chant is presented from a hitherto unknown autograph by Evstatie, from the ms. Moscow, Historical Museum, Barsov 1345. The goal of the paper is to show some traditional research paths for the kalophonic repertory of Putna Monastery, which could lead to a revival of some of its masterpieces.

Keywords: Moldavian medieval music, chant tradition and historically informed performance practice, exegesis, transnotations and transcriptions, musicological analyses.

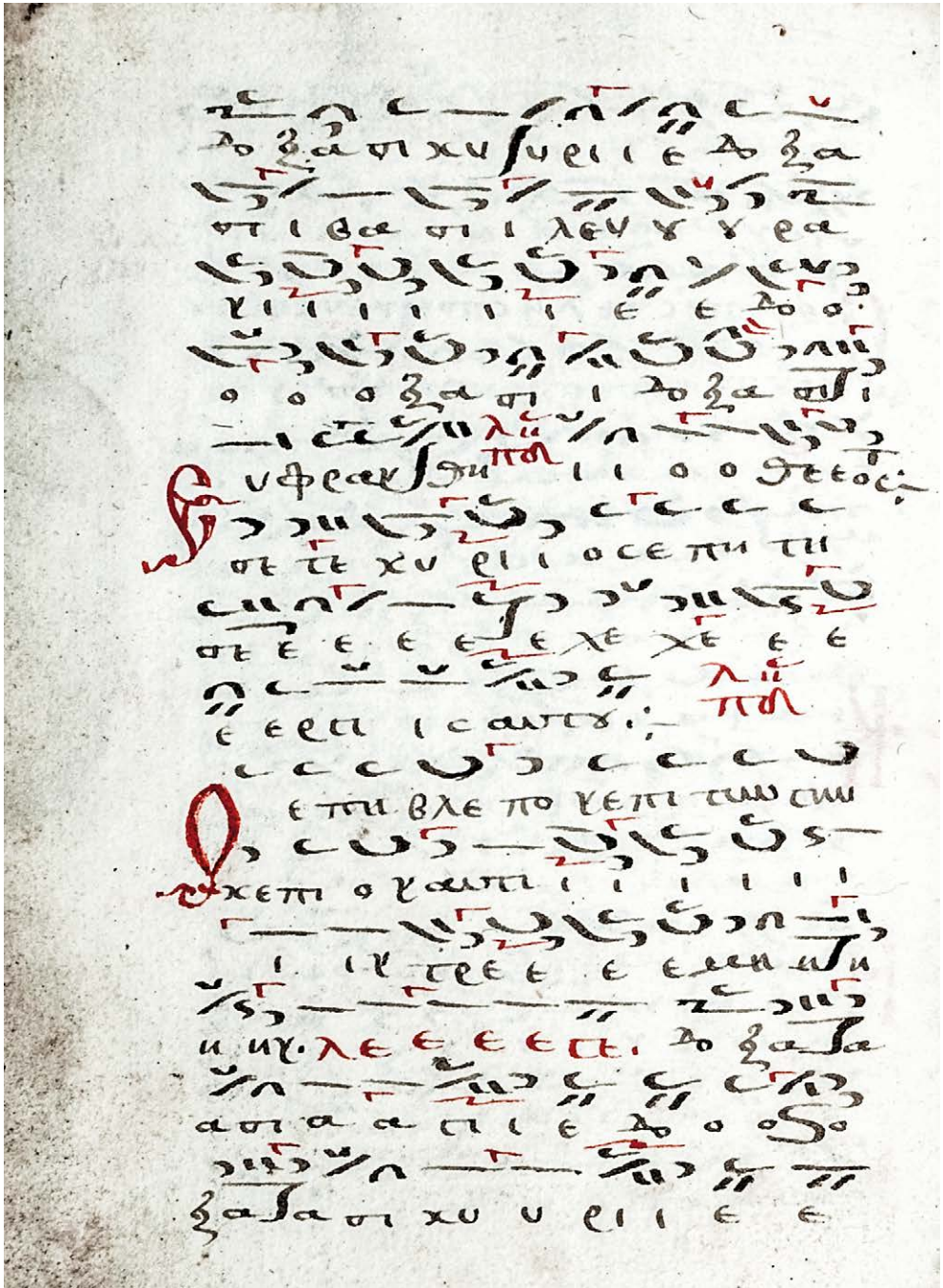


Fig. 1 a. Antologhionul lui Evstatie din anul 1511, Moscova, Muzeul Istoric, Fondul Şciukin, ms. 350, f. 3^r © Moscova, Muzeul Istoric

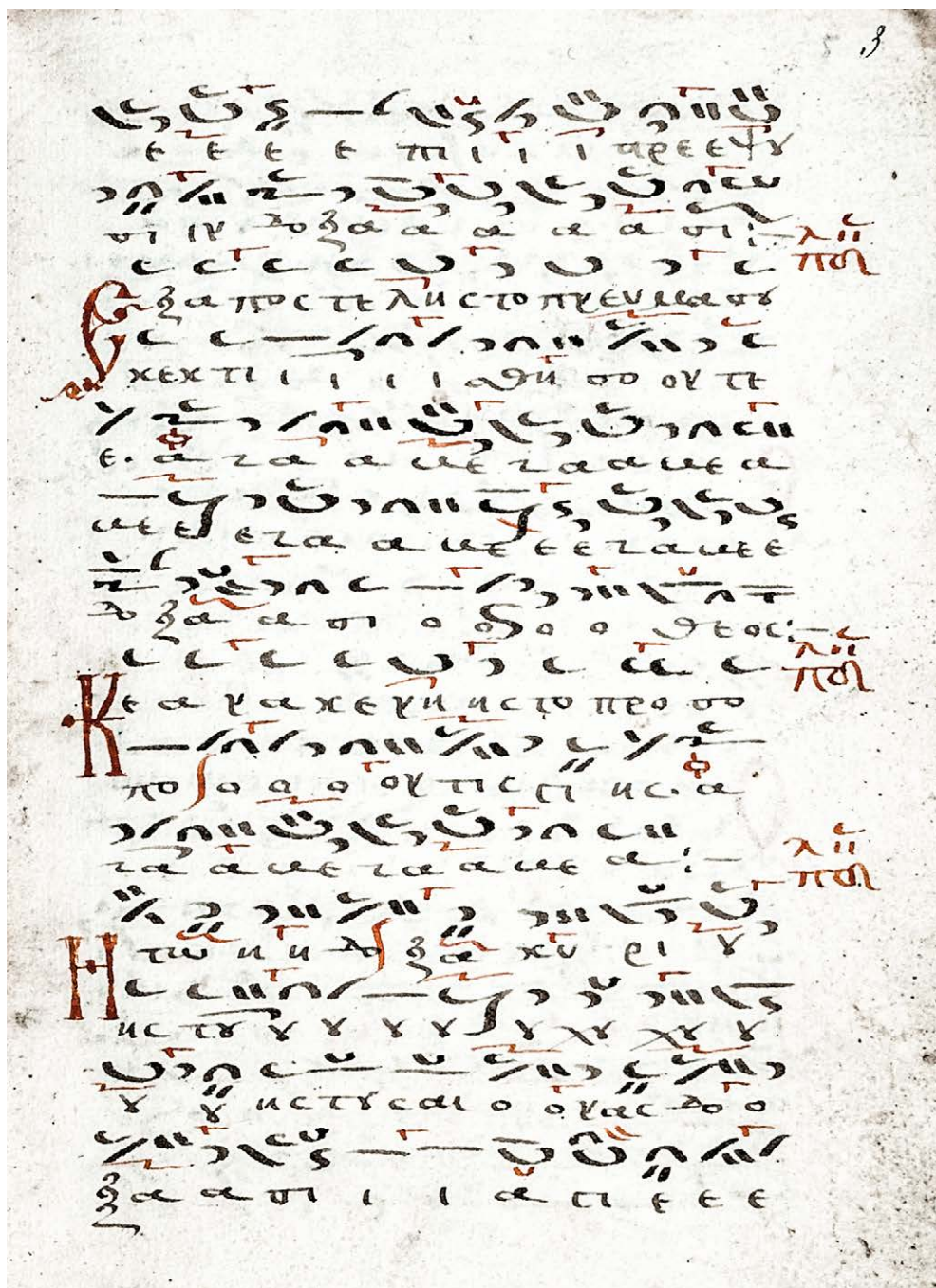


Fig. 1 b. Antologhionul lui Evstatie din anul 1511, Moscova, Muzeul Istoric,
Fondul Șciukin, ms. 350, f. 3^v © Moscova, Muzeul Istoric

1. EBE 2458, f. 12r
 τοὺ μαίσι(σ)ρ(σ)

1.1. Ε Π Α Ν Α Λ Η Ψ Ι Ζ
 δάσα, δισπῆ δασά δασῆ, δισπῆ δασῆ βασιπῆ πεσασῆ

1.2. τω η δο φα κυ ρι ου

1.3. (musical notation symbols)

⊕ (circled plus sign)

Σαμῆκιν 350, f. 3r
 τω υη δσο φα κυ ρι ς

2. EBE 2458
 εἰς τὴν οὐρανὸν

2.1. εἰς τὴν οὐρανὸν

2.2. βασιπῆ πεσασῆ

2.3. εἰς τὴν οὐρανὸν

2 ἀπόσπασμα οὐδύσσοι

ϛ. 350
 υς τσ ς ς ς ς σχ ς χ ς ς ς

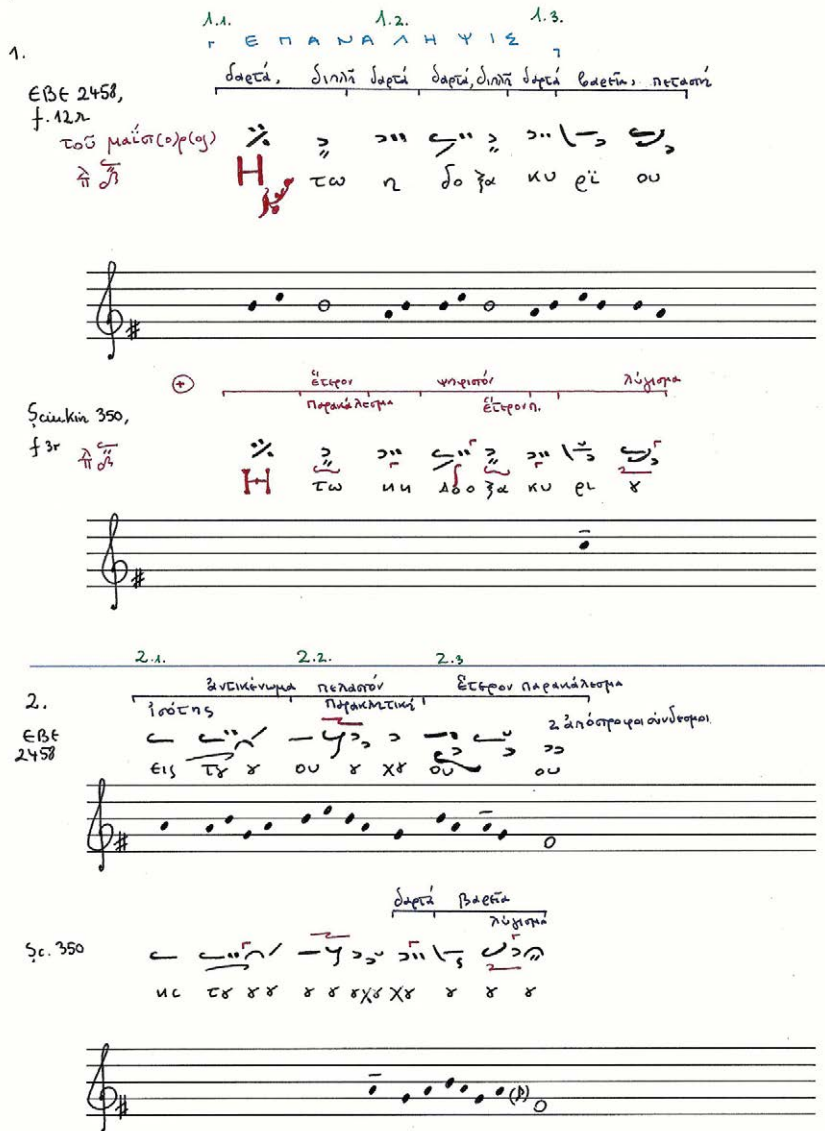


Fig. 2 a. Schimbarea (ἀλλαγμα) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII: colajie de surse (EBE 2458, f. 12^r, din anul 1336, și M 350, Antologhionul lui Evstatie de la 1511, f. 3^{r-v}). Textul muzical este împărțit în fraze (colonuri) și însoțit de transnotație pe portativ. Sunt adăugate elemente de analiză microsintactică (identificarea thesisurilor deasupra notației medio-bizantine târzii) și de analiză a formulelor de retorică muzicală (cu litere majuscule). La Evstatie sunt transnotate și identificate numai elementele diferite față de ms. EBE 2458. Numerele deasupra frazelor (1.1., 1.2. etc.) se referă la corespondența cu frazele exighisite din **Fig. 4 a-f**

3.1. 3.2.

3. ἀνάβασι παρακλητική
ἀιηλή

ΕΒε
2458

ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣
ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣

εις του αλ ω νες.

3c. 350

ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣
ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣

νε του αλ ο ο νες

4.1. ΠΑΛΙ ΛΑΟΥΙΑ 7 4.2.

παρακλητικαί βοετια ἀνάβασι ἀνατριχομα

4. ΕΒε
2458

ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣
ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣

σο ζα σολ ολ α γι ε ε ε

⊕

πίασμα

3c. 350

ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣
ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣

Αο ο ζα α σι ι ι α ρι ε ε ε

* ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣
ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣ ε̣

ζα α αηα

Fig. 2 b. Schimbarea (ἀλλαγμα) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, continuarea colației de surse cu transnotație și elemente de analiză microsintactică și a formulelor de retorică muzicală

5. ^{κράτημα} ^{ερωμικός πεταστή}
 5. ^{ιστός} ^{Σ>κ?} ^{δίηλι}
 ΕΒΕ 2458
 Δο ξα σοι κυ υ ρι ε

6. ^{υπεριστο κατάβασμα} ^{δίηλι}
 Sc. 350, f 3v
 Δο ξα σι κυ υ ρι ε

ΜΙ Μ Η ΣΙ Ε ΠΡΟΣ ΤΑ ΝΟΟΥΜΕΝΑ → 252ΝΗ ΚΟΡΥΦΩΣΗΣ

6. ^{6.1. ἀνάβασμα} ^{βάρεται} ^{6.2. ~ διηλονέτασα}
 ΕΒΕ 2458
 Δο ξα σοι βα σι λου ου ρα νι λ λ λ λ ε
 βάρεται μετ' ὀρειῶν

ἀνάβασις βάρεται μετ' ὀρειῶν ~ διηλονέτασα ἀπέσω ε' ξω
 βάρεται μετ' ὀρειῶν, δίηλι ὀρειῶν κρ. βάρεται (Θ) λυσιμαία

Sc. 350
 Δο ξα σι λ βα σι λ λου ο ο ρα νι λ λ λ λ λ ε ε
 Λ ΠΑΛΙ ΑΛΛΟΓΙΑ ↓

Fig. 2 c. Schimbarea (ăllagaμa) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, continuarea colăției de surse cu transnotație și elemente de analiză microsintactică și a formulelor de retorică muzicală

7.1. 7.2.
 ΠΑΛΛΑΔΙΑ 7

7.
 ΕΒε 2458

σπαρχισματα βαρετα πετατα ζινταρικια

Δο ο ο φα σοι ολ

Σε. 350

Δοο οο ο φα σλλ

8.1. 8.2. 8.3. 8.4.
 8.
 ΕΒε 2458

πεταται δμαλον βαρετα μητ ζινταν βαρετα εττεο παρακλιερα

Δο φα σοι ολ ολ οο θε ε ογι

⊕ νιασμα οζετα βαρετα ζιντοερμα

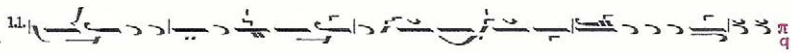
Σε. 350

Δο φα σοι ολ ολ οο θε ε ογι

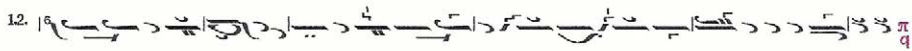
Fig. 2 d. Schimbarea (ἀλλαγὰ) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, sfârșitul colăției de surse cu transnotație și elemente de analiză microsintactică și a formulelor de retorică muzicală

«Ἦτω ἡ δόξα Κυρίου», ἀπὸ τὰ Ἀνοιξαντάρια τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη, ἦχος πλ.
δ', ἐξήγησι Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ΜΠΤ 703, σ. 42-45

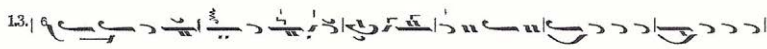
Ἦχος πλ δ' Νη



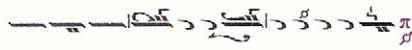
Ἡ η η η η η η η η τω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω



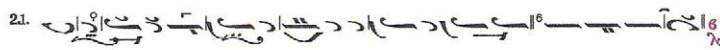
η η η η δο ο ο ο ο ο ο ο ξα α α α α α λα α α α α α



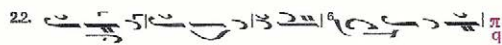
κω υ υ υ ρι ι ι ι ι κω υ υ ρι ι ι ι ι ι ι ι ι κω



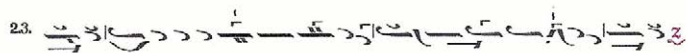
ρι ι ι ου ου ου ου ου ου ου ου



εις του ου ου ου λου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου χου

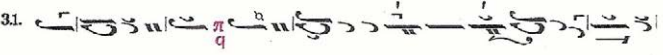


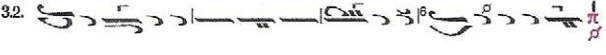
ου ου ου λου ου ου ου ου χου ου ου ου

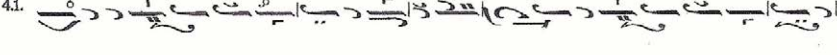


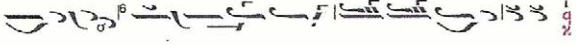
ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου λου ου ου ου ου ου ου

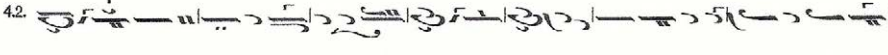
Fig. 3 a. Exighisirea pe larg, în Noua Sistimă, efectuată de Hurmuzie Hartofylax, pentru Schimbarea (ἄλλαγμα) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, din ms. Metohului Sfântului Mormânt (Metohion Panaghion Taphou, sigla MPT) nr. 703, din anul 1818, p. 42–45. În această fig., textul muzical este împărțit pe fraze. Numerotarea din partea stângă face corespondența cu forma stenografică a cântării din Fig. 2 a–d (de ex. frazele 1.1. – 1.3. din forma analitică a cântării din această fig. corespund frazei 1 din vechea notație)

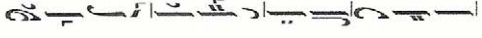
3.1. 
 εις του ους αι αι ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

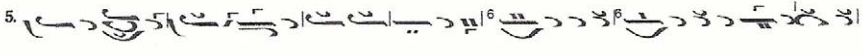
3.2. 
 ω ω ω ω ω ω ω να α α α α α α ας


4.1. 
 δο ο ο ο ο ο ο ο λο ο ο ο ο εξα α α α α α α λα α


 δο ο εξα α σοι οι οι οι οι λοι οι οι αι οι οι

4.2. 
 οι οι οι οι οι α α α α α α γι ι δο εξα σοι α α α α γι ι


 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

5. 
 δο ο ο ο ο ο ο ο εξα σοι κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι ε ε

6.1. 
 δο ο εξα σοι οι οι οι οι οι βα σι ι ι ι βα α σι λε ε ε ε ε ε ευ


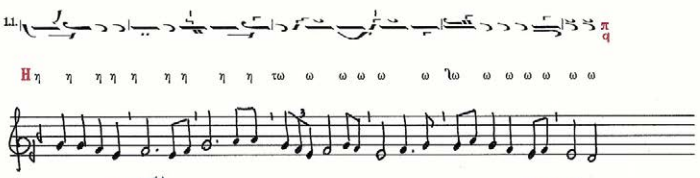

 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ρα α α α α α

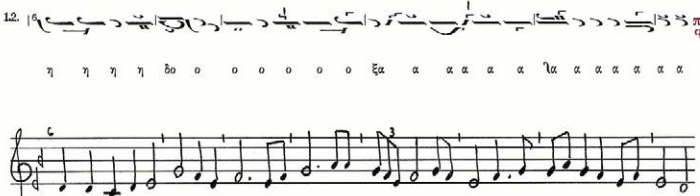
Fig. 3 b. Continuarea exighisirii lui Hurmuzie la Schimbarea (ἀλλαγµα) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, din ms. MPT 703

«Ἦτος ἡ δόξα Κυρίου», ἀπό τὰ Ἀνοιξαντάρια τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Κοκουζέλη, ἦχος πλ. δ', ἐξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ΜΠΤ 703, σ. 42-45

Ἦχος $\alpha\lambda\delta'$ Νη → πλ. α'

11.  π


Ἡ η η η η η η η η τω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

12.  π

ἦ η η η η δο ο ο ο ο ο ο εα α α α α α ἰα α α α α α

ΕΣΑΝΑΛΛΗΞΕ π

→ πλ. δ' → $\alpha\lambda\delta'$ σὲ μεῖωθεν *


13.  π

κυ υ υ υ ρι ι ι ι κυ υ υ ρι ι ι ι ι ι ι ι ι κυ

→ νεανῶ σὲ μεῖωθεν **

 π

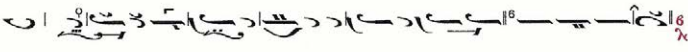
ρι ι ι ου ου ου ου ου ου ου ου

 π


Πω = ΨΔι

Fig. 4 a. Exighisirea lui Hurmuzie pentru Schimbarea (ἀλλαγμα) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, din ms. MPT 703, însoțită de o transcriere schematică în notație liniară și de elemente de analiză modală (indicarea modulațiilor). Textul muzical este împărțit pe fraze. În partea dreaptă sunt indicate contururile melodice abstractizate pentru fiecare frază. De asemenea, sunt notate zonele de culminație și formulele de retorică muzicală în baza exighisirii. Numerotarea din partea stângă face corespondența cu forma stenografică a cântării din **Fig. 2 a–d** (de ex. frazele 1.1. – 1.3. din forma analitică a cântării în **Fig. 4 a** corespund frazei 1 din vechea notație în **Fig. 2 a**). Scările glasurilor care apar în transpoziție (v. fraza 1.3 din această fig.) sunt explicitate cu noile lor armuri, în **Fig. 5 a–c**. În fig. de față și în cele care urmează (**Fig. 4 a–f**) sunetele cadențiale sunt indicate atât prin sunetul real, cât și prin cel al pseudoparalagheiei (de ex., sunetul Pa, transcris ca Re în notația liniară, este cântat ca și cum ar fi Di, deci Πα = Ψευδο-Δι)

→ ηλ.δ'

21. 


εις του ου ου ου λου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου χου





→ ηεωτόβαεεε


22. 

ου ου ου λου ου ου ου ου χου ου ου ου

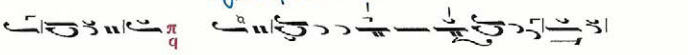



23. 


ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου λου ου ου ου ου ου ου ου




ελα σι ματαθου *

31. 

εις του ους αι αι αι ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω



Πα=ΨΔι (Γα=ΨΖω')



Fig. 4 b. Continuarea exghisirii lui Hurmuzie pentru Schimbarea (ἀλλαγμα)maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, din ms. MPT 703, transcrisă schematic în notație liniară și însoțită de elemente de analiză modală și de contururi melodice pentru fiecare frază

→ νετανῶ σὲ μεταίθεον ***

32. 
λω ω ω ω ω ω ω να α α α α α ας κ. 1.3 γ 3.2:
Αποδοσιε


Πα=ΨΔι

→ ηλι'α' πεντάκιερος φόρηκός σὲ μεταίθεον ***

41. 
δο ο ο ο ο ο ο ο ο ξα α α α α α α ια α


Βου= ΨΚε


δο ο ξα α σοι οι οι οι οι ιοι οι οι οι οι


κε=ΨΠα

42. 
οι οι οι οι οι α α α α α α γι ι δο ξα σοι α α α α γι ι



Fig. 4 c. Continuarea exghisirii lui Hurmuzie pentru Schimbarea (ἄλλαγμα) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, din ms. MPT 703, transcrisă schematic în notație liniară și însoțită de elemente de analiză modală, de contururi melodice pentru fiecare frază, precum și de indicarea formulilor de retorică muzicală (în majuscule)

The image shows a handwritten musical score for the hymn "Fie slava Domnului în veac". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes several lines of music with Greek lyrics underneath. The score is annotated with blue and red handwritten notes and symbols, including arrows and wavy lines, indicating modal analysis and melodic contours. The lyrics are: "δο ο ο ο ο ο ο ο ο ξα σοι κυ υ υ υ υ υ υ ρι ι ι ι ε ε", "δο ο ξα σοι οι οι οι οι βα σι ι ι ι βα α σι λε ε ε ε ε ε ευ", and "ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ρα α α α α α". The score is divided into sections, with the first section labeled "5." and the second section labeled "6.1.". The title "ΚΟΡΥΦΑΙΟΝ - ΜΙΜΗΣΙΣ ΠΡΟΣ ΤΑ ΝΟΥΜΕΝΑ" is written in blue, along with "ΣΤΕ ΣΕΚΤΙΟ ΑΥΡΕΑ" and "Χρόνοι ηρώροι 396-398".

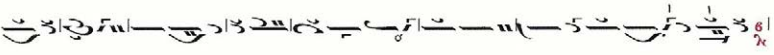

δο ο ο ο ο ο ο ο ο ξα σοι κυ υ υ υ υ υ υ ρι ι ι ι ε ε
 → ηλ. δ' α' μεταίθεση
 ΧΑΜΗΛΟΤΕΡΟ
 ΣΗΜΕΙΟ
 δ₁ = ΨΠη

δο ο ξα σοι οι οι οι οι βα σι ι ι ι βα α σι λε ε ε ε ε ε ευ
 → α' α' μεταίθεση
 → ηλ. δ' 1

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ρα α α α α α
 ΚΟΡΥΦΑΙΟΝ - ΜΙΜΗΣΙΣ ΠΡΟΣ ΤΑ ΝΟΥΜΕΝΑ
 ΣΤΕ ΣΕΚΤΙΟ ΑΥΡΕΑ
 Χρόνοι ηρώροι 396-398

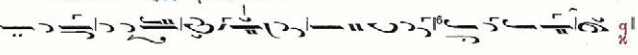

Fig. 4 d. Continuarea exighisirii lui Hurmuzie pentru Schimbarea (ἀλλαγία) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, din ms. MPT 703, transcrisă schematic în notație liniară și însoțită de elemente de analiză modală, de contururi melodice pentru fiecare frază, precum și de indicarea zonei celei mai grave (fraza 5) și a culminației, în fraza 6.1., în zona secțiunii de aur (dintr-un total de 609 timpi primi ai cântării, zona secțiunii de aur începe la timpul 380, care se află pe Vu, în ultima măsură din rândul al treilea, de unde începe avântul spre Ni' de sus, atins pe timpii 396–398 în ultimul rând), cu folosirea concomitentă a formulei muzico-retorice de *imitare a sensului textului prin muzică* (*mimesis pros ta nouomena*): cuvântul *ouranie* (*cerese*) este reflectat prin mișcare ascendentă spre culminație

ηλ.δ'

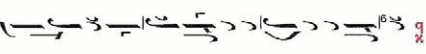

7.2.  

δο ο ο ο ο ξα α α α α σοι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι

→ ηλ.α' (σὺ μετὰ θεοῦ)

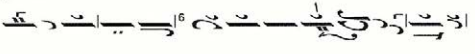

8.1.  

δο ο ο ο ο ο ο ξα α α δο ο ξα α α α σοι

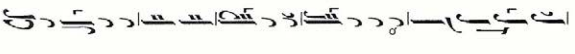

8.2.  

οι οι οι οι ιοι οι οι οι οι οι ο

→ ηλ.δ'

8.3.  

ο ο ο θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

8.4.  

ιε ε ε ε ε ο θε ο ο ο ιο ο ο ο ο ο ο ος :-

Fig. 4 f. Sfârșitul exighisirii lui Hurmuzie pentru Schimbarea (ἄλλαγμα) maestrului Ioan Cucuzel, *Fie slava Domnului în veac*, gl. VIII, din ms. MPT 703, transcrisă schematic în notație liniară și însoțită de elemente de analiză modală și de contururi melodice pentru fiecare frază

The diagram shows two musical staves. The top staff is the initial form of the IV vocal scale, and the bottom staff is its transposition. Between them is a fretboard diagram with fret numbers 12, 10, 8, 12, 10, 8, 12. The diagram is annotated with Greek letters and numbers: Δ 9, Κ 9, 2' 7, V' 22, η' 9, 6' 7, Γ' 22, Δ' 9. A blue arrow points from the 8th fret on the top staff to the 8th fret on the bottom staff. A red '2' with a prime is written below the bottom staff.

Fig. 5 a. Scara glasului IV în forma inițială (portativul de sus și partea superioară a schemei de scării) și în transpoziție cu o tritonie mai jos, cu noua armură (portativul de jos și partea inferioară a schemei cu scara). Se aplică în frazele 1.3. și 3.1. din Fig. 4 a și 4 b (*)

The diagram shows two musical staves. The top staff is the initial form of the VI mixed scale, and the bottom staff is its transposition. Between them is a fretboard diagram with fret numbers 12, 6, 20, 4, 12, 10, 8, 12. The diagram is annotated with Greek letters and numbers: Δ 9, Κ 9, 2' 7, V' 22, η' 9, 6' 7, Γ' 22, Δ' 9. A blue arrow points from the 4th fret on the top staff to the 4th fret on the bottom staff. A red '2' with a prime is written below the bottom staff.

Fig. 5 b. Scara glasului VI mixtă (cromatico-diatonică) în forma inițială (portativul de sus și partea superioară a schemei de scării) și în transpoziție cu o tritonie mai jos, cu noua armură (portativul de jos și partea inferioară a schemei cu scara). Se aplică în frazele 1.3. și 3.2. din Fig. 4 a și 4 c (**)

The figure displays two musical staves in treble clef. The upper staff shows a pentatonic scale in its original form, with notes connected by a slur. The lower staff shows the same scale transposed to a lower register, also with a slur. Between the staves is a table of intervals and symbols.

π 9	ρ 2	Γ 22	Δ 2	κ 9	$2'$ 22	γ 22	π' 9
10	8	12	12	6	12	12	
α κ	z 2	v 22	π 2	ρ 9	Γ 22	Δ 22	κ 9

Additional handwritten symbols include δ and ρ above the upper staff, and $\psi\kappa_6$ and $\psi 2\omega'$ below the lower staff. Blue arrows point from the notes in the upper staff to the corresponding notes in the lower staff.

Fig. 5 c. Scara glasului V pentafonic în forma inițială (portativul de sus și partea superioară a schemei scării) și în transpoziție cu o trifonie mai jos, cu noua armură (portativul de jos și partea inferioară a schemei cu scara). Se aplică în frazele 4.1.–4.2. din **Fig. 4 c–d**

Ἦτω ἡ δόξα Κυρίον, τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου Κουκουζέλη: αντιπαραβολή πηγών και στοιχεῖα ἀνάλυσης

EBE 2458, φ. 12α

Seiukin, 350, φ. 3α
Εὐστάθιος Πουτίνος

Ἀποκατάσταση μετροφωνίας

Ἀπ. παραλλαγής

ΜΠΤ 703, φ. 42, σ. 42, Εξήγηση Χορμισμού, νβ γραφή

Ἄνωχος νη

Ἀναγωγική ἀνάλυση τῆς ἐξηγήσεως

Ἀριθμὸς χρόνων πρώτων ἀνά συλλαβή:

Δομικοὶ φθόγγοι & περιγράμματα μέλους

Ἐκταση: 3φ. 4φ.

Fig. 6 a. Începutul cântării *Ἦτω ἡ δόξα*, pe firul tradiției de la notația veche la cea nouă: colaționarea surselor EBE 2458 și M 350, cu elemente de analiză microsintactică. Urmează reconstrucția metrofoniei și a vechii paralaghii în mijlocul planșei, ambele însoțite de transnotație. În partea de jos avem exighisirea pe larg a lui Hurmuzie din MPT 703, cu transcriere schematică în notație liniară. Dedesubtul acesteia se află elemente de analiză generativă a exighisirii: numărul de timpi primi pe fiecare silabă (12 și 16) | sunete structurale cu romburi albe | conturul mișcărilor sinusoidale ale melosului cu romburi negre și linii oblice pentru mișcărilor treptate | sunete structurale repetate indicate prin legato cu linie punctată | dedesubtul ultimului portativ este indicat ambitusul exighisirii pentru fiecare silabă, măsurat în număr de voci (de ex. 3 voci = interval de cvartă etc.)

 η	 δο	 ζα
 η	δαρτά  δο	ψηφιστόν  ζα
διπλή + έτερον παρακάλεσμα		



 η	 η	 δο	 ο	 ζα
--	--	---	--	---



 α	 λ	 ε	 λ	 ε	 λ	 λ	 ζ	 α	 ε	 λ	 ε	 λ	 α
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--



 η	 η	 η	 η	 δο	 ο	 ο	 ο	 ο	 ο	 ζα	 α	 α	 α	 α	 λ	 α	 α
--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	---	--	--	--	---	--	--	--



6
12
16



Fig. 6 b. Continuarea analizei din Fig. 6 a




Conținutul textului	Analiză structurală și metrică					Analiză modală, sintactică și retorică											
	Perioade	Versuri	Coloanuri	Text din ms EBE 2458, f. 12r, cu semne de interpunctuație și mărturie	Nr. de silabe	Nr. de timpi primi în exghisire	Glas (sus în Sist. Veche iar jos în Sist. Nouă)	Sunet cadencial (în Vechea Sist. mai înaltă nota structurală, apoi corespundența cu Noua Sist.)	Tip de cadență (pt. Sist. Nouă)	Thesauri caracteristice (numerotarea se referă la frazele corespunzătoare din exghisirea lui Hurmuzio) și FORMULE DE RETORICĂ MUZICALĂ după notația veche. Contururi melodice în baza exghisirii							
"Fie slava Domnului în veac" (Ps. 103, 31a)	I	A	1.	<p>Text cu <i>anagrammatism</i>, mărturie, florale și FORMULE DE RETORICĂ MUZICALĂ după ms MPT 703, p. 42-45</p> 	8		VIII → V	a (corespunde lui Pa în exghisire)		1.1. Darta, dipli (la Evstatie și eteron parakalesma) 1.2. darta, darta, dipli (la Ev. și psifiston, eteron parakalesma) 1.3. darta: REPETIȚIE, varia, petasti (la Ev. și klasma, lyghisma)							
											1.1.		2 (+1)	32	VIII → V	Pa	imp.
1.3.		3 (+4)	49	→ IV transpus la cvarța inf. → nenano transpus la cvarța inf.	Pa =Pseudo Di	imp.											

Fig. 7 a. "Htau η δόξα Κυρίου, Schimbare (ἄλλαγμα) a Sf. Ioan Cucuzel din Anixandare, gl. VIII, în notație medio-bizantină și hrisantică, în oglinda unei analize poliprismatice indicând: conținutul textului, structura și metrica textului, modulațiile, cadențele, thesaururile și formulele de retorică muzicală, precum și contururile melodice în exghisire

		εις τοῦ-χου-	2 (+1)	→ VIII → varys	F# (Zo)	imp.	2.1. isotis, antikenoma 2.2. pelaston + paraklitiki 2.3. eteron paraklesma, 2 epistrofi syndesmi (la Ev.: darta, varia, lyghisma)
2.							
2.1.		εις τοῦ- ^ρ λου- ^ε χου- ^ζ	2 (+2) 27	→ VIII	Vu	imp.	
2.2.		-ου- ^ρ λου- ^ρ χου- ^ρ	(+3) 18	→ pro- tovarys	Pa	imp.	
2.3.		-ου- ^ζ λου- ^ζ	(+2) 23,5		Zo	imp.	
3.		εις τοῦς αἰώνας	3 (+2)	→ IV transpus la cvarta inf.	a (Πα)	imp. perf.	Anavasis, paraklitiki și dipli
3.1.		εις τοῦς αἰ ^ρ αἰώ ^ρ - ^ρ	2 (+2) 24,5	→ IV transpus la cvarta inf.	Ga# =Pseudo Zo'	imp.	
3.2.		-λω ^ρ - ^ρ νας ^ρ	1 (+1) 18	→ nenano transpus la cvarta inf.	Pa =Pseudo Di	perf.	
		AFODOSIS (terminarea frazelor 1.3. și 3.2. cu același thesis)					

Fig. 7 b. Continuarea analizei poliprismatice a cântării *Ἦρω ἡ δόξα Κυρίου*, de Sf. Ioan Cucuzel




Refren II.1	B	4.	Δόξα σοι Ἄγιε	6	→ V transpus la cvarta inf.	E → a (ke → Pa)	lea- ding on-ca- dence	4.1. Paraklitiki (2x): PALLOGHIE (CATENĂ), varia 4.2. anavasis, petasti (2x) (la Evstatie în plus: piasma); anatrichisma
Doxologie Trinitară, cu invocarea celor Trei Persoane	B	4.1.	^{δρ} Δο- ἰθ-ξα- ἰα δόξα σοι- ἰθι- κ	3 (+5) 46	→ V pen- fonic transpus la cvarta inf.	ke =Pseudo Pa	lea- ding on-ca- dence	
		4.2.	-οι ἄγι- δόξα σοι Ἄγι- ε	3 (+6) 48		ke → Yu (=Pseu- do Pa → ke)	lea- ding on-ca- dence	
		5.	δόξα σοι Κύριε	6	→ VIII transpus la cvarta inf.	D (di)		Kratima, isotis, tromikon, petasti, dipli (la Evstatie: în loc de tromicon etc.: psifisto- katavasma, dipli)
		5.	δόξα σοι Κύριε PUNCTUL CEL MAI DE JOS	6 30	→ VIII transpus la cvarta inf.	di =Pseudo Ni		

Fig. 7 c. Continuarea analizei poliprismatice a cântării *Ἦρω ἡ δόξα Κυρίου*, de Sf. Ioan Cucuzel

C	6.	Δόξα σοι Βασιλεῦ οὐράνιε	10	→ VIII → IV → V	a (Pa)	Anavasma, varia, kratima, ~ diplopetasia, dipli: MIMISIS PROS TA NOUMENA (imitarea sensului textului prin muzică). (La Evstatie: varii cu oxii: PALLOGHIE, apoi din nou varia cu oxia, kratima, ~ diplopetasia, varii și lyghisme, apeso exo).
	6.1.	<p>Δόξα ^q σοι Βασι- βασι-λεῦ οὐρά- ^q</p> <p>CULMINAȚIE pe <i>cuvântul ouranie (ceresc)</i> <i>în zona secțiunii de aur</i></p>	8 (+2) 57	→ I transpus la cvarta inf. → VIII → IV	Di	imp.
	6.2.	-α-νι- χι- βασιλεῦ οὐράνι- ε ^q	2 (+7) 50	V	Pa	perf.
		METACULMINAȚIE, cu PALLOGHIE				

Fig. 7 d. Continuarea analizei poliprismatice a cântării "Ἦρω ἡ δόξα Κυρίου, de Sf. Ioan Cucuzel

Conti- nuarea refre- nului II.2	D	7.	Δόξα σοι	3		V → VIII	G ^h (Ni→Vu)	len- ding on-ca- denice	Stranghismata: PALLOCHIE, varia, petasti, anatrichisma
	7.1.	2	Δόξα-β α	34	V		Pa→Ga	len- ding on-ca- denice	
	7.2.	1 (+2)	δόξα σοι ξ	36	VIII		Vu	imp.	
	8.	5	δόξα σοι δ Θεός:-		→ V transpus la cvarta inf. → VIII		G (Ni)	finală	Petasti (2x) (la Evstatie în plus piasma), omalon, varia cu oxia (la Ev. numai oxia), anavasis, varia, eteron parakalesma (la Ev. varia și apoderma)
	8.1.	3 (+2)	δόξα δόξα σοι- ρ ρ	26	→ V transpus la cvarta inf.		ke	imp.	
	8.2.	1 (+2)	-οι- τοι- ό- ρ ρ	14			ke	imp.	
	8.3.	1 (+1)	-ο Θε-	22	→ VIII		Vu	imp.	
	8.4.	1 (+4)	-ε- λε- ό Θε- ός:-	20			Ni	finală	

Fig. 7 e. Sfârșitul analizei poliprismatice a cântării *Ἦρω ἡ δόξα Κορίου*, de Sf. Ioan Cucuzel

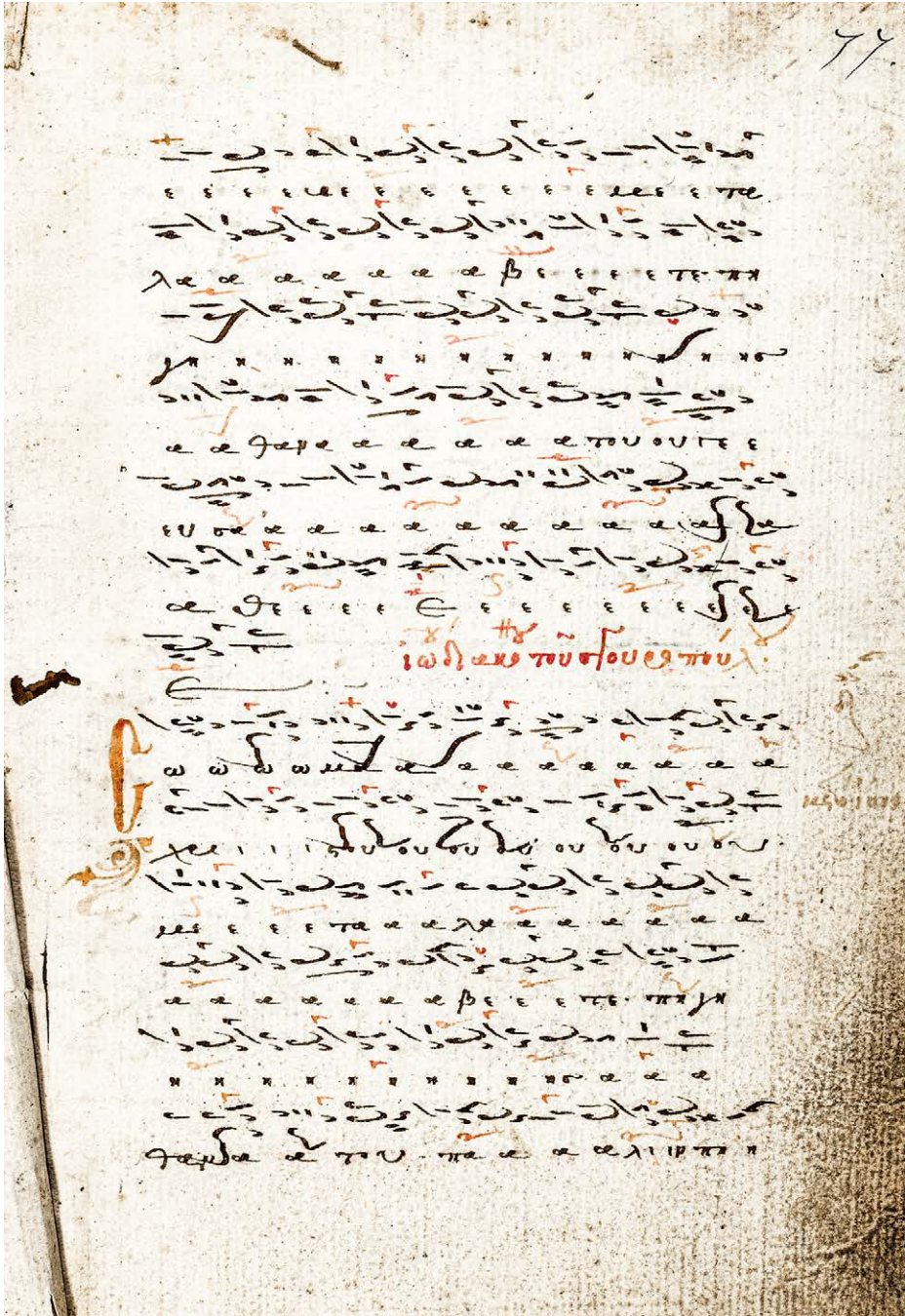


Fig. 8 a. M 1345 (fondul Barsov), Antologhion grecesc din sec. al XV-lea, f. 77r.
 © Moscova, Muzeul Istoric

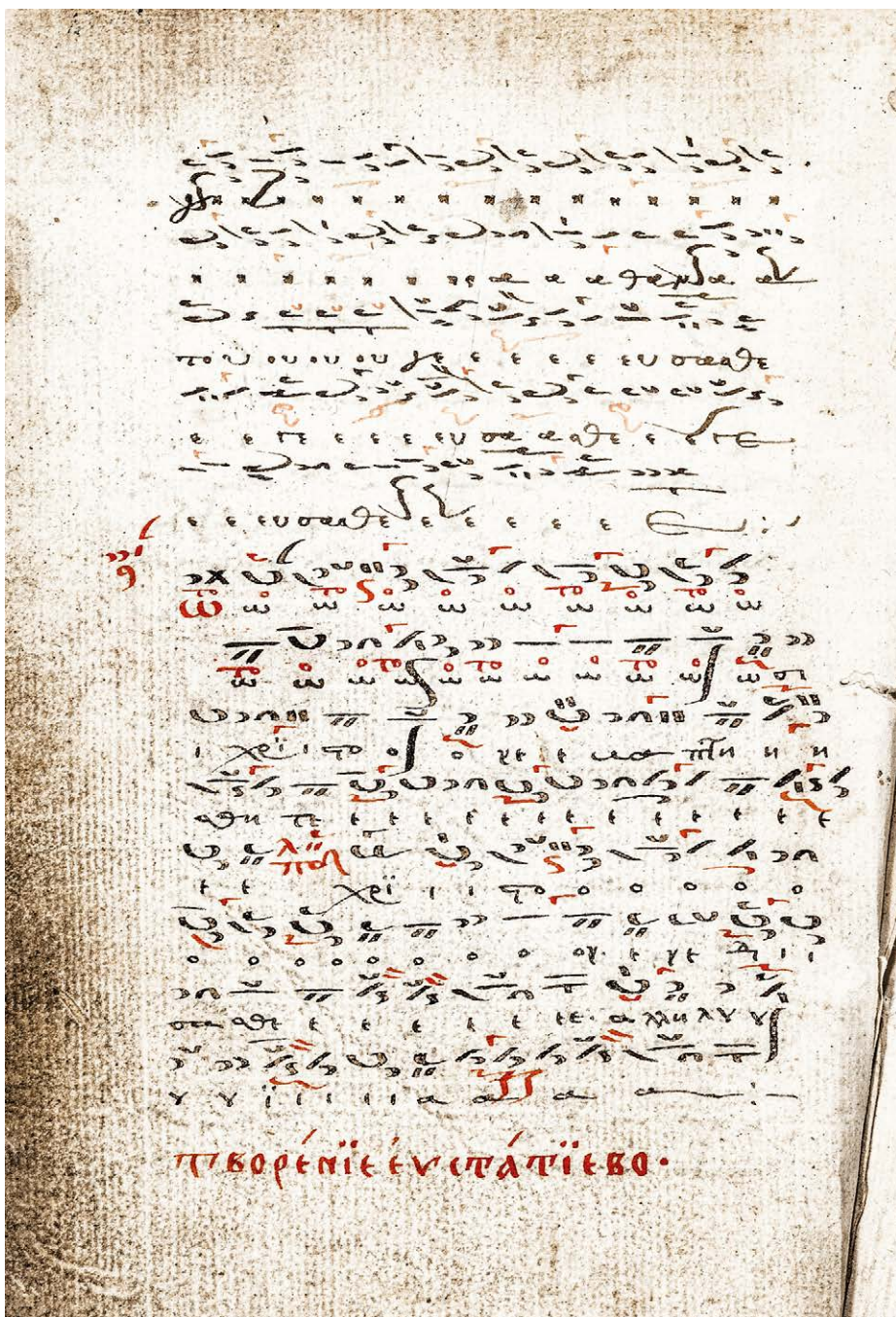


Fig. 8 b. M 1345 (fondul Barsov), Antologhion grecesc din sec. al XV-lea, f. 77v. © Moscova, Muzeul Istoric. Pe f. 77v se vede cântarea Ὅσοι εἰς Χριστόν, glasul I, „facere a lui Evstatie”

πεταστή βαρεῖατ βαρεῖατ βαρεῖατ + βαρεῖατ μετὰ
 τρομινόν μετὰ ὀρεῖατ λυγισμα ὀρεῖατ

A 1. *93-14*

ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ

διηλιε, πεταστή, τρομινόν, ἀνάθεσις, ψηφισόν-
 κατάθεσμα, ἕτερον παρακλήσεμα + διηλιε, δύο ἀποστροφαι συνδεσμοι

ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ
 2. πεταστή, διηλιε, ψηφισόν-
 ἀρεῖα, κατάθεσμα, ἕτερον παρακλήσεμα + διηλιε, δύο ἀπ. συνδεσμοι

εἰς Χριστόν οὐν ε

~ ἀρεῖα, διηλιε παρακλή- βαρεῖα μετὰ
 σική ὀρεῖατ, διηλιε

Fig. 9 a. Cântarea nr. 98, *Ἵσοι εἰς Χριστόν*, facere a lui Evstatie, din Antologhionul grecesc de la Moscova, Muzeul Istoric, Fondul Barsov, nr. 1345, f. 77^r, gl. I, cu transnotație și elemente de analiză microsintactică și a formulelor retorico-muzicale

Γ Ε Π Α Ν Α Λ Η Ψ Ι Σ

κ α τ α β α ρ μ α τ α

Ψηφιστόν, ἀπεικόνισμα
σφραγισμάτων
ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

idem idem

ἁγιῶν Πνευματικῶν
ἁγίων

ἁγιῶν καὶ ὁμοῦ

Δοξα να τρι και υλ ω και α γι ω πνευμα α α τι.

ἁ νο πο οί

και νυν και α ελ και εις του αι ω ναι των αλ ω ω ω ω ω ω ω

α α μ ν υ.

ἁ νο πο οί πησαν σφραγισματα λογος ψηφιστου

ἁγιων πνευματικων ἁγιων και ομοιων

Χει λ λ λ λ στον ε νε δυ σα οτε α λ λ η η λ ο υ ι α ι :

Fig. 10. Cântarea nr. 51 de Evstatie Protopsaltul, Δόξα... Καὶ νῦν... Χριστὸν ἐνεδόσασθε, gl. IV, din Antologhionul său din anul 1511, aflat la Moscova, Muzeul Istoric, Fondul Șciukin, ms. 350, f. 39^r, însoțită de transnotație și elemente de analiză microsintactică și a formulelor retorico-muzicale. În acest ms., cântarea este precedată de Ὅσοι εἰς Χριστόν, în plagalul glasului I (v. cântarea nr. 98 arătată în Fig. 9 a–b după ms. M 1345)



Analiză structurală și metrică				Analiză modală, sintactică și de retorică muzicală		
Versuri	Colonuri	Textul imnografic, mărturie, semne de interpunctuație conform cu ms M1345	Nr. de silabe	Glas	Candenețe	Thesisuri caracteristice, FIGURI RETORICO-MUZICALE
A	1	 το το το το το το το το το το	2 (+8)	I	la (ar corespunde cu Pa în exghisire)	<i>Petasti, varia și tromikon, varia cu oxia, varia și lyghisma, varia cu oxia, dipli, petasti, tromikon, anavasis și dipli, psifiston-katavasma, eteron parakalesma și dipli, 2 apostrofi syndesmi: EPANALIPSIS (repetiția întregii fraze pe textul cratime)</i>
	2	εις Χριστόν βαπτίσθητε	8	→ VIII	re' (Di)	<i>Petasti, darta, dipli, psifiston-katavasma, eteron parakalesma și dipli, 2 apostrofi syndesmi: EPANALIPSIS (repetiția aceluiași șir de thesisuri ca la sf. kolonului 1), syrna, dipli, paraklitiki, varia cu oxia, dipli, diplopetasta și lyghisme: PALLOGHIE (secvență muzicală cu același thesis), antikenoma, dipli, eteron parakalesma și aporoï, dipli</i>
B	3	 Χριστόν			sol' (Ni)	<i>Petasti, varia și tromikon, varia cu oxia: EPANAFORA (același început de frază ca în kolonul 1), antikenoma, petasti și varie roșie, varia, lyghisma, anavasis cu dipli</i>
	4	ἐνεδύσασθε.		→ IV	re' (Di)	<i>Isotis, diplopetaston și lyghisma, anavasis și dipli, krousmata: PALLOGHIE, varia, apoderma</i>
C	5	Ἀλληλούια :-			re' (Di)	<i>Petasti, dipli, apoi psifiston și paraklitiki, schițează katavasmata (figuri descendente), krousma, petasti, dipli, argosyntheton, krousma, varia, apoderma: AFODOSIS (aceleași cadență ca în fraza precedentă).</i>

Fig. 11. Analiză poliprismatică a cântării nr. 98, *Câți în Hristos v-ați botezat*, gl. I, facere a lui Evstatie, după ms. M 1345, f. 77^v

Analiză structurală și metrică			Analiză modală, sintactică și de retorică muzicală			
Versuri	Colo- nuri	Textul innografic, mărturie, semne de interpunctuație conform cu ms M350	Nr. de si- labe	Glas	Candente	Thesauri caracteristice, FIGURI RETORICO-MUZICALE
Doxo- logie mică D	6	$\begin{matrix} \text{r}' \\ \text{σ} \\ \text{σ} \end{matrix}$ Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ Ἁγίῳ Πνεύματι	14	IV	re' (ar corespun- de cu Di în exighi- sire)	Katavasmata cu psifiston, antikenoma și stranghismata, de 3 ori: EPANALIPSIS (repetiție) și PALIOGHIE în cazul stranghismelor
	7	$\begin{matrix} \text{r}' \\ \text{σ} \end{matrix}$ Καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων ἀμήν.	17		re' (Di)	La fel ca în fraza precedentă. La sfârșit este intercalat și thesirusul aporoii: EPANALIPSIS (în cadrul frazei, și la nivel mediosintactic, între colonurile 6 și 7)
F	8	$\begin{matrix} \text{r}' \\ \text{σ} \end{matrix}$ Χριστὸν ἐνεδύσασθε	2 7	→ VIII	re' (Di) sol' (Ni)	Aporoi, petasti, dipli stranghismata: PALIOGHIE
G	9	Ἀλληλοῦια :-		→ leghe- tos	si' (Vu)	Varia și psifistoparakalesma, psifiston și doi epistrofi syndesmi

Fig. 12. Analiză poliprismatică a cântării lui Eustatie Protopsaltul, nr. 51, *Slavă... Și acum...* În *Hristos v-ați și-mbrăcat*, gl. IV, din Antologhionul său, Moscova, Muzeul de Istorie, fondul Șciukin, nr. 350, f. 39r

SVETLANA KUJUMDZIEVA

THE SIGNIFICANCE OF THE PUTNA MUSIC SCHOOL IN THE HISTORY OF ORTHODOX CHURCH MUSIC

In 1882, Emil Kałużniacki visited Putna Monastery and announced his findings about the musical manuscripts he came across¹. Alexander Yatsimirsky confirmed his findings 20 years later, in 1902². This lays the foundation for research on the musical manuscripts from Putna. The latter are studied by various Romanian scholars, to mention Radu Pava, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Grigore Panțiru and a little bit later – Titus Moisescu and Gabriela Ocneanu³. Since pieces in Slavic with Bulgarian redaction are included in these manuscripts, they are studied by Bulgarian scholars as well, like Raïna Palikarova-Verdeil, Stoian Petrov, Hristo Kodov and Elena Toncheva. Slavic language in Bulgarian redaction was used along with Greek as a language of the cult and administration in both principalities of Wallachia and Moldavia until the mid-17th century⁴. The Putna musical manuscripts were also studied by other scholars like Anne Pennington and Dimitry Conomos⁵.

The number of the musical manuscripts is gradually increasing in the studies – from three to five, to seven, and today a whole family of sixteen such manuscripts, including the fragments, is known. They are housed in various libraries in Romania, Russia, Bulgaria, Greece, Ukraine, Germany and the Czech Republic⁶. The manuscripts

* AP, XVII, 2021, 1, p. 287–302.

¹ According to Anne Pennington, *Evstatie's Song Book of 1511: Some Observations*, RESEE, 9, 1971, 3, p. 565–583.

² А. И. Яцимирский, *Кирилловские нотные рукописи с глаголическими тайнописными записями*, in vol. *Древности. Труды славянской комиссии Импер. Московского археологического общества*, III, Москва, 1902, p. 149–163.

³ See the bibliography in: G. Ocneanu, *Evstatie's Cherubic Hymn Compositions – His Cherubic Hymn in Mode III*, in vol. *Composition and Chanting in Orthodox Church. Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music*, Joensuu, 2009, p. 115–141.

⁴ Raïna Palikarova-Verdeil, *La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX^e au XIV^e siècle)*, in *Monumenta Musicae Byzantinae*, Subsidia, 3. Copenhagen, 1953; С. Петров, Х. Кодов, *Старобългарски музикални паметници*, София, 1973; Е. Тончева, *Молдавски ръкописи от XVI век – Велика вечерня. Репертоарно и палеографско-текстоогическо изследване (за музиката в Евтимиевата книжовна школа в Търново през XIV век)*, София, 1979.

⁵ Anne Pennington, *Evstatie's Song Book...*; idem, *Seven Akolouthiai from Putna*, in “Studies in Eastern Chant”, IV, 1979, p. 112–134; D. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, Washington, D.C., 1985.

⁶ The manuscripts are as follows (in chronological order): 1) Moscow State Historical Museum, Shchukin collection No. 350 – accomplished in 1511, written by Protopsaltis Evstatie, 172 folia;

are from the 16th century and their origin goes back to Putna Monastery in Bukovina. They reveal the names of men of letters involved in music at the monastery. They are authors, singers, conductors, writers and rhetors – Evstatie, Anthony, Demetian Vlach and Lukachi. The findings allow us to speak of a big chanting school in Putna. The beginnings of this school go back to somewhere between 1490 and 1585, that is, about twenty-five years after the founding of the monastery in 1466 by Stephen the Great and its consecration on the 10th of July in 1469.

In my contribution I shall emphasize the characteristic features of Moldavian manuscripts as they have been established by Bulgarian scholars and especially the new findings in two manuscripts – Evstatie’s famous Book and Manuscript 816 from the Church Historical and Archival Institute at the Bulgarian Patriarchate in Sofia.

As a whole, the Moldavian manuscripts show complete adoption of the late Byzantine (known also as “Koukouzelian”) musical system in Slavic according to the new redaction of the Jerusalem Typikon or the neo-Sabaitic Typikon of the 14th century⁷. The Bulgarian redaction of the texts of the pieces included was established in the literary and hymnographic school in Tarnovo at the time of the last Bulgarian Patriarch, Euthimios (c. 1325–c. 1403) and it is known also as Euthimios’ redaction. The earliest adoption of the late Byzantine musical system in Slavic is documented in the same Tarnovo School by the end of the 14th century. An evidence of this is the so-called Palauzov’s copy of the Synodikon of Tsar Boril compiled under the redaction of Patriarch Euthimios. The manuscript contains four bilingual chants in mode 4 in late Byzantine notation – Greek-Bulgarian. At least one more chant must have been

2) Sankt Petersburg Russian Academy of Sciences, No. 13.3.16 – the first 14 folia from the former manuscript; 3) Moscow State Historical Museum, No. 1102 – accomplished on August 30, 1515, written by Protopsaltis Evstatie, 207 folia; 4) Putna Monastery, No. 56/544/576 I – c. 1520, first 84 folia; 5) Putna Monastery, No. 56/544/576 II – last 76 folia from the former manuscript (according to G. Ocneanu this is a sticherarion from the second half of the 15th century; however, if it contains last folia of Manuscript Putna 576 I, it should be dated the same – 1520); 6) Leimonos, No. 258 – 1527, written by Deacon Makarie of Dobrovăț Monastery, 274 folia; 7) Iași University library, No. I-26 – 1545, written by Hieromonk Antonie of Putna Monastery, 241 folia; 8) Moscow State Historical Museum, Barsov collection, No. 1345 – first half to mid-16th century; 9) Moscow State Historical Museum, Sin. Pevch., No. 1109 – mid-16th century, 78 folia; 10) Bucharest Romanian Academy of Sciences, No. 283 – second half of the 16th century, 240 folia; 11) Lvov, No. 1060 – second half of the 16th century, 166 folia; 12) Sofia Church Historical and Archival Institute, No. 816 – third quarter of the 16th century, written by Antonie, 234 folia; 13) Prague National Museum, PNM 1 Da 9, last 8 folia from the former manuscript; 14) Dragomirna Monastery, No. 1886 – third quarter of the 16th century, written by Hieromonk Antonie, 140 folia; 15) Bucharest Romanian Academy of Sciences, No. 284 – third quarter of the 16th century, 88 folia; and 16) Leipzig University library, No. 12 slav. – third quarter of the 16th century, 134 folia. Cfs. G. Ocneanu, *Evstatie’s Cherubic Hymn Compositions...*, p. 127; A. Eliseeva, *Deux Anthologies de chant du monastère de Putna: nouvelles découvertes dans les archives du Musée d’Etat d’Histoire de Moscou*; Я. Маринов, С. Георгиева, *Молдавската певческа школа през XVI в. Антологията ЦИАИ 816*, in vol. *Ab Oriente Lux. Музика на православния Изток*, София, 2018, p. 97–117.

⁷ About the new redaction of the Jerusalem Typikon see R. Taft, *Mount Athos: A Late Chapter in the History of Byzantine Rite*, in *DOP*, 42, 1982, p. 179–194.

written, because above the first preserved chant is written “toŭ ađtoŭ”, that is “by the same composer”. His name, however, remains unknown because the sheets before the first notated text are missing. The text under the neumes in the four chants is in Greek, but the Bulgarian text is written in both the main text above the notated chants and on the margins with the note “here the singers chant with voice”⁸. The practice of the new revised Typikon established in the Tarnovo School spread to the west and to the north of the Bulgarian lands. This is the so-called “Second South-Slavic influence” – the newly revised books were transmitted by men of letters from the school of Patriarch Euthimios. They traveled to and settled in different countries. Of particular importance here is the example of Gregory Tsamblak (1365–1420), a distinguished man of letters from the second half of the 14th century and the first quarter of the 15th century, a student of Patriarch Euthimios. Between 1401 and 1406, he was a presbyter of the Great Church of Wallachia and Moldavia. Suceava was the capital city of the latter. During his stay there, Tsamblak wrote more than 25 didactic speeches and sermons in Bulgarian.

All the Moldavian musical manuscripts are bilingual, Greek-Bulgarian. They are of the Akolouthiai-Anthologies type, the new class of chant books containing a repertory according to the new revised Jerusalem Typikon. The basic chapters of this book are compiled according to music theory, the so-called papadike, a repertory of Great Vespers with the Preliminary Psalm 103 and the First Stasis, of the Orthros, the three liturgies and special services for both great feasts and the feasts of the saints particularly revered in the places where the books were written. The repertory of the last chapter is usually rather melismatic, defined as kalophonic (beautiful sounding). The Moldavian manuscripts reveal stability in terms of succession of the basic chapters⁹. In terms of Greek manuscripts, however, they show some peculiarities. The study of music theory for instance, according to the Evstatie’s Book and two other Moldavian manuscripts, Bucharest 283 and Iași I–26, is reduced to two parts: the first one gives the drawings of the neume signs only, without any text of explanation, as they appear in the anthologies in Greek manuscripts (**Fig. 1**); all of the small intervallic signs are given, but the number of the great cheironomic signs is reduced from 39 to 24; the family of the *theta*-signs is entirely missing¹⁰; there is a tendency of enlarging the form of the great signs. The study of the Great Vespers reveal archaic features: melodic

⁸ J.-B. Thibaut was the first who wrote about the notated texts in this manuscript: J.-B. Thibaut, *Etude de musique byzantine. La notation de St. Jean Damascene ou Hagiopolite*, in vol. *Известия Русского археологического института в Константинополе*, III, p. 138–179; see also Raïna Palikarova-Verdeil, *La musique Byzantine chez les Bulgares...*, p. 213–215; С. Лазаров, *Синодикът на цар Борил като музикално-исторически паметник*, in “Известия на Института за музика”, VII, 1960, p. 5–77; Е. Тончева, *Музикалните текстове в Палаузовия препис на Синодика на цар Борил*, in “Известия на Института за музика”, XII, 1967, p. 57–161.

⁹ The data are after Е. Тончева, *Молдавски ръкописи...*

¹⁰ After Е. Тончева, *Къснoвизантийската музика и нотация в славянската ръкописна практика от 14–16 в.*, in vol. *Славянска палеография и дипломатика*, 1, София, 1980, p. 255–265.

characteristics of the early repertory of the 14th and the beginning of the 15th century are evident. In the Preliminary Psalm, for instance, authors from the 14th century are preferred, like John Koukouzelis, Georgios Panaretos and John Lampadarios Kladas; the verse 29c is included, which is encountered in the 14th-century manuscripts but is uncommon for the practice of the 15th century. The repertory of the First Stasis containing the first three psalms is reduced to the first one; authors from the 14th and the beginning of the 15th century are preferred here as well, like Ksirius and Chalivuris¹¹. In the pieces in Cyrillic, the intoning of the letter “er” written at the end of the words, big (“ѣ”) or small (“ѣ”), is revealed. This fact connects the Moldavian manuscripts with both the Old-Bulgarian sources up to the 14th century, like the Bitolja and Argirov Triodia, the Menaion of Dragan etc., and the Old-Russian Kondakaria from the 11th-14th centuries, where the intoning of this letters is also found. It is suggested that the vowels ending with “er” required ornamentation. It has been further established that the bilingual repertory is written in the following way: firstly, one chant is written with two texts, one under another – Greek and Bulgarian; secondly, one chant is written twice – first in Greek and then in Bulgarian or *vice versa*; and thirdly, chants are written in both languages supplementing each other in the given service.

There is no doubt that **Evstatie** was the most famous man of letters from the Putna Music School at the end of the 15th century and the beginning of the 16th century. There is no data about his life. His autograph is known according to two dated manuscripts – from 1511, Evstatie’s Book, and from 1515¹².

Evstatie’s Book is the most investigated Moldavian musical manuscript¹³. It is the earliest dated manuscript characterized as unique in terms of language. Many personal notes can be read in it and for this reason it has been established it was a personal book¹⁴. Evstatie compiled in his book notated pieces for great Christian feasts and feasts of very popular saints. In all probability, these pieces were used by him not only to sing according to them in the services, but also to adapt non-notated texts to their melodies: he could have used the notated melodies as models for some

¹¹ The manuscript Iași I–26 contains the full cycle of the Preliminary Psalm 103, followed by the Psalm 1 of the First stasis.

¹² About Manuscript 1102 of 1515 see Б. Карастоянов, *Два новооткрити нотирани извора за балканската певческа практика на славянски език през XVI в.*, in “Българско музикознание”, 2, 1985, p. 3–13; G. Ocneanu, *Evstatie’s Cheroubic Hymn...*; Elena Toncheva noticed that prof. N. Smochina gave an information about one more manuscript of Evstatie. He came across it in the Alba “White” Church in Bukovina. There was an inscription saying that the manuscript is a Heirmologion written by Protopsaltis Evstatie from Putna Monastery, who was born in Kristeshi (probably Krishana?). The question arises, however, where was this church (was it in the region Alba in Transylvania?) and whether the mentioned Krishana was the real birth place of Evstatie. I am not aware of any other information about this: Toncheva did not cite where she got it, see E. Тончева, *Молдавски ръкописи...*, p. 27.

¹³ Raïna Palikarova-Verdeil, *La musique Byzantine chez les Bulgares...*; С. Петров, X. Кодов, *Старобългарски музикални паметници*; E. Тончева, *Молдавски ръкописи...*; D. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic...*

¹⁴ Anne Pennington, *Evstatie’s Song Book...*

modes in some particular genres of the services¹⁵. I shall mention two inscriptions of Evstatie where he left his name. The first is written in the form of a square in Glagolitic script, the oldest Bulgarian script from the time of the Holy Brothers Cyril and Methodius. It says (f. 140^v): “Сие творение Евстатиева” (“The whole work by Evstatie”). There is a secret script (a cryptogram) in the four corners of the square. The meaning is identified as “граматика” (“grammar”), “риторика” (“rhetorics”), “ветия” and “филтеле” (without meaning)¹⁶. The second inscription is at the end of the book. It is written in Cyrillic in the form of a square as well (f. 158^v)¹⁷. In it, Evstatie says that he is a Protopsaltis at Putna Monastery and that the book is written by him at the time of John Bogdan on June 11, 1511. In two other inscriptions, Evstatie notes that he writes in Bulgarian and in Greek. The first one is written in cryptogram in Cyrillic letters in the form of a cross (f. 25^v) (**Fig. 2**): “Сей херувик ест тоносом греческим языком българским словом граматикия” (the meaning is: “The entire Cheroubikon is according to Greek melody in Bulgarian language”)¹⁸. The second inscription is written again in the cryptogram and means (f. 63^r) (**Fig. 3**): “*Dostojno est* is in Bulgarian, *Axion estin* in Greek”¹⁹.

Almost all the titles, inscriptions and indications in Evstatie’s Book are in Bulgarian. Most of them are written in Glagolitic script. This is a very intriguing fact: at the beginning of the 16th century, when the Glagolitic script was out of use for a long time, in the northern Moldavian lands it was still known and in use. That could mean that it was transmitted there by manuscripts stemming from the western Bulgarian lands where its use lasted longer. Actually, Evstatie was a very zealous writer in Bulgarian. Bulgarian prevails among the chants in his book: there are about 67. Among them are: *Theos Kyrios* in eight mode succession, troparia of the Resurrection, theotokia, weekly morning prokeimena, yearly koinonika, weekly koinonika for Thursdays and Saturdays, kratemata, polyeloi, kalophonic stichera for great feasts etc. Evstatie

¹⁵ After С. Кожухаров, *Служба за Йоан Сучавски*, in С. Кожухаров, *Проблеми на старобългарската поезия*, 1, София, 2004, p. 184.

¹⁶ Anne Pennington determines six ciphers that were used by Evstatie: two in Cyrillic (called “taraberik” and “Greek key”), three in Glagolitic (one in Glagolitic and two in pseudo-Glagolitic) and one in cypher, *cfs.* Anne Pennington, *Evstatie’s Song Book...*

¹⁷ It is published by A. Pennington and reads in Bulgarian: “Протопсалт Евстатие от Путненскаго монастир исписа сия книга о петии. Творения своя в дны благочестиваго и христоролюбиваго господина нашего Йоана Богдана воеводи господаря земли молдовлахийской в лето седмотисечное и деветнадесетое [7019 – 5508 = 1511] месеца юния единнадесети ден. Сия книга сия песни приносит”, see Anne Pennington, *Evstatie’s Song Book...*

¹⁸ Emil Kałużniacki reads the inscription as follows: “This chanting calls tonos in Greek, in Bulgarian – grammar”. He specifies that “grammar” means “introducing in the art of chanting”. According to Е. Тончева, *Молдавски ръкописи...*, p. 173.

¹⁹ It is said: “Съи Достойно наречесея Аксион ест [на] български и [на] гръцки”, *cfs.* С. Петров, Х. Кодов, *Старобългарске музикални паметници*, p. 177.

indicates first of all his authorship of the chants – very rarely he gives the name of another author, which is unusual for the written practice at his time²⁰.

About 24 works are ascribed to him – in Greek and in Bulgarian. Among his pieces are two stichera with particular significance. Both of them are in Bulgarian. The first is devoted to **St. John the New of Suceava**. It is known that, after the death of the saint, which occurred around 1330, his relics were transferred from Ukraine to Moldavia in 1402. The title of the sticheron is “Северна страна” (“Northern country”) (f. 138^v–140^r) (**Fig. 4**). It is the first lity sticheron for Great Vespers in mode 1. The study shows that the author of its text is Gregory Tsamblak. During his stay in Moldavia, Tsamblak wrote a *Vita* of St. John the New, commissioned by Prince Alexander I the Good (1401–1432). Along with the *Vita*, Tsamblak also wrote an entire service for the saint. His authorship is evidenced by the acrostic of the theotokia in the kanon in this service²¹. Hence, Evstatie has notated the text of the sticheron, which already existed. That is, he is the author of the melody only.

The second sticheron is devoted to **St. Petka of Epivat**. It is included at the end of Evstatie’s Book. Petka-Paraskeva was born in the town of Epivat in the Kalikratia region in Thrace in the second half of the 10th century. There was a strong belief that she has always been protector of the poor and healer of the sick. Her popularity grew tremendously among the Balkan Orthodox peoples during the reign of the Bulgarian King John Asen II (1190–1241), when her relics were taken from the Latins in Epivat and transferred to the Throne Church “St. Forty” in Tarnovo between April and August 1231²². As it was a great political and cultural event – the relics of the saint to be taken away from the Latins and put in an Orthodox place –, St. Petka was proclaimed the patron saint of the Bulgarian Capital City and of Bulgarian kings. An service was dedicated to her at the time of King John Asen II. Later on, Patriarch Euthimios wrote a *Vita* for her²³. For fear of an Ottoman invasion, her relics were moved to different places: after the fall of Tarnovo in 1393, they were moved to the Kingdom of Vidin on the Danube, in north-western Bulgaria; then, after the fall of Vidin, in 1396, they were taken to Belgrade, in Serbia; then to Constantinople, in 1521, and finally to Iași, in Romania, in 1641, where they are kept to the present day. Hence, between the 12th and the 17th century, St. Petka’s relics were transferred from Epivat to Iași, traveling

²⁰ Some of other authors are identified by Anne Pennington according to comparative studies with the manuscript E. D. Clarke 14 of 1553 from the Bodleian Library in Oxford.

²¹ С. Кожухаров, *Служба за Йоан Сучавски...*, p. 185–187.

²² About this see: С. Кожухаров, *Неизвестно произведение на старобългарската поезия*, in “Старобългарска литература”, 1, 1971, p. 289–323; К. Иванова, *Житието на Петка Търновска от Патриарх Евтимий (Източници и текстологически бележки)*, in “Старобългарска литература”, 8, 1980, p. 13–37.

²³ Archbishop Sergios speaks about another Saint Paraskeva, in the region of Archangelsk. Her feast was celebrated on June 3. This Paraskeva, however, remains unknown to the Slavic South, see about this С. Кожухаров, *Търновска (Евтимиевска) служба за св. Петка Епиватска*, in vol. *Проблеми на старобългарската поезия*, София, 2004, p. 109.

through Tarnovo, Vidin, Belgrade and Constantinople, demonstrating the strength of the Orthodox faith. In terms of this, numerous pieces were created for the saint. They belong to the four Balkan cultures – Byzantine, Bulgarian, Serbian, Wallachian-Moldavian – and penetrated in the Russian culture as well²⁴. St. Petka earned the nicknames Petka of Tarnovo, of Belgrade and of Iași.

I have found the earliest notated music for St. Petka in the oldest-known copy of her service, which is included in the so-called Menaion of Dragan, or the Trepologion (that is, the festal Menaion) from the Bulgarian Zographos Monastery on Mount Athos. It dates back to the second half of the 13th century²⁵. In two stichera in mode 2, following the photagogikon after the ninth ode of the kanon in this service, the sign *theta* is put. The sign is a stenographic equivalent of different melodic options with melismatic character, which were transmitted orally²⁶. Its performance was left to the singers: they were left to make a choice among these options. Very often this sign is accompanied by other two signs from the same notational fund: double *bareia*, known also as *piasma*, and double *okseia*, known as *diple*. This combination is very typical for sources from the 12th and the 13th centuries²⁷. The same combination is revealed in two places in the mentioned stichera from the service of St. Petka written in the Menaion of Dragan²⁸.

²⁴ *Ibidem*. The problem of the transmission of hymnographic texts for the service of St. Petka is very complicated. See about this С. Кожухаров, *Търновска (Евтимиевска) служба...*, p. 112–115; idem, *Неизвестно произведение...*; Е. Бакалова, *Житието на св. Петка в късносредновековното изкуство на Балканите*, in “Родина”, 2, 1996, p. 57–84.

²⁵ Manuscript 85.I.8. Services dedicated to the most popular Bulgarian saints, Cyril and Methodius, Tzar Peter, John of Rila, Michael the Soldier, and Petka of Tarnovo, are gathered together in this manuscript. The service dedicated to St. Petka contains eight fully notated pieces. According to church calendar, they are identified as follows: the first apostichon from the service of Holy Martyr Anthimos on September 3, glory of aposticha for the eve of the feast of Prophet Zachariah on September 5, glory of aposticha for the eve of *Obrezanie Gospodne* on January 1 (the feast of St. Basil the Great), a sticheron for Theophany on January 6, the first litany sticheron for the eve of *Sretenie Gospodne* on February 2 (the feast of the Meeting of Our Lord), and three refrains to the troparia for the ninth ode of the kanon for the same feast, see also С. Петров, Х. Кодов, *Старобългарски музикални паметници...*, p. 151–157. The notation of these chants has been determined as an archaic type of palaeobyzantine one (Chartres? Coislin? Theta? Other?). The combinations of the neume signs are considered unique – they are not encountered in any other musical source. About the notation in the Dragan’s Menaion see Raïna Palikarova-Verdeil, *La musique Byzantine...*, p. 227–229; J. Raasted, *Musical Notation and Quasi Notation in Syro-Melkite Liturgical Manuscripts*, in “Cahiers de l’Institut du Moyen Age Grec et Latin”, 31a, 1979, p. 11–37; 31b, 1979, p. 53–77; Е. Тончева, *Музикални знаци*, in vol. *Кирило-Методиевска енциклопедия*, 2, София, 1995, p. 760.

²⁶ About theta notation see J. Raasted, *Theta Notation and Some Related Notational Types*, in vol. *Palaeobyzantine Notations*, 1, Hernen, 1995, p. 57–62; С. Кожухаров, *Палеографски проблеми на тита-нотацията в средновековните ръкописи от 12–13 век.*, in vol. *Славянска палеография и дипломатика*, 1, 1980, p. 228–247.

²⁷ J. Raasted, *Theta Notation...*

²⁸ The Dragan Menaion service of St. Petka has been published in: Й. Иванов, *Български старини из Македония*, София, 1931, p. 431. The places in theta notation required a melismatic

The earliest fully notated chant dedicated to this popular saint is revealed in Evstatie's Book. Below on f. 153^r can be read²⁹ (Fig. 5): “Ст[ихи]ра с[ве]тей Параскеви” (“Sticheron for St. Paraskevi”), mode plagios 2. The sticheron has the following incipit: “Преподобна мати дево девице. Параскиви” (“Reverend Mother, Virgin Maiden, Paraskevi”). The careful observation of the text shows that it is Petka of Epivat. It is written: “...светлое светило вернимъ царемъ нашемъ дръжава. Епиватомъ” (“...bright luminary of the true Tsar of our state Epivat”). The whole contents has eulogistic character. It expresses strong hope and ardent prayer for salvation. There is no evidence where the text has been taken from and who has written it. A comparative study shows that it does not have any equivalent in the known and previously-published texts dedicated to St. Petka. The question whether the text in Evstatie's Book is a translation or an original creation remains open. The sticheron is included in the chapter of the festal melismatic stichera, one of the most typical chapters of the Akolouthiai-Anthologies. This is the chapter that contains the kalophonic or beautifully sounding repertory. In its greater part, the latter represents a new author's melismatic interpretation of the old traditional melodies. Typical for this repertory are the *teretismata* or *kratemata* chants, whose texts are compiled of meaningless syllables like *te-ri-re*, *to-to-to*, *te-ru-re* etc. The goal of such pieces was to cover liturgical time according to the new redaction of the Jerusalem Typikon that required a longer festivity. The sticheron for St. Petka in Evstatie's Book is composed in such kalophonic style. There is a *terirem* part at its end.

The two stichera, for St. John the New of Suceava and for St. Petka, are included in another manuscript of the Putna family, I/544, written around 1520 and housed in the museum of the monastery (f. 76^v and 82^r). It could be said that both stichera have found a stable place in the liturgical practice of the monastery³⁰.

performance. It is well-known that this quasi notation has had a wide dissemination in Eastern Orthodox countries – it is documented in various Greek and Slavic song books: Menaia, Triodia (Festal and Lenten) and Oktoechoi. The basic sign *theta*, also called *thema* or *fitá* in Russian, appears for the first time in the fund of palaeobyzantine notation. The study of the text of the service for St. Petka shows that the Greek protograph of the text is not known. The translation in Slavic was done in Tarnovo in 1234. It was this translation that gave rise to the rich hymnographic cycle in Slavic dedicated to the saint. It has become widely spread in the Late Middle Ages and during the centuries was enriched with many new pieces, see about this С. Кожухаров, *Търновска (Евтимиевска) служба...*, p. 109. The theta notation in the pieces of St. Petka's service is also revealed in the Festal Menaion from the end of the 13th and the beginning of the 14th century, see about it idem, *Палеографски проблеми на...*; idem, *Новости в музикалната медиевистика*, in “В-к Антени”, 6.XII.1978, p. 13.

²⁹ See С. Петров, Х. Кодов, *Старобългарски музикални паметници*, p. 181. According to E. Toncheva the sticheron is attributed to Evstatie, *cfs.* E. Тончева. *Молдавски ръкописи...*, p. 45.

³⁰ The Bulgarian scholar Ilija Todorov announced about the service for St. Petka written probably in Moldavia in the 15th century. The service is included in Manuscript 1/450/577/II from the library of Putna Monastery, a Menaion for October from the 15th century, see И. Тодоров, *Из ръкописната сбирка на манастира Путна*, in “Старобългарска литература”, 10, 1981, p. 71–87.

The other manuscript, **816** from the library of the Church Historical and Archival Institute at the Bulgarian Patriarchate in Sofia, is from the third quarter of the 16th century (**Fig. 6**)³¹. It was found in the old depository of Bachkovo Monastery, the second biggest Bulgarian monastery. The manuscript is not in a very good condition: its bindings have not been preserved, the edges of the sheets are frayed, the ink, especially the red one, is faded. The palaeographic analysis of the script shows that it was written by Antonie, the same writer who wrote Manuscript Iași I–26 in 1545 and the manuscript from the library of Dragomirna Monastery in the third quarter of the 16th century³². The initial rubrics are written like other manuscripts of the Putna School. The study shows also that the Sofia manuscript is almost identical with the one of Iași in terms of selection and arrangement of the repertory. Almost all the titles and the indications are written in Bulgarian like those in Evstatie’s Book. A typical repertory of the Akolouthiai-Anthologies is included – for Great Vespers, Orthros, the three liturgies and the kalophonic settings. The weekly koinonika and the cheroubika occupy the central place in the liturgies – they are prevalent³³. The long intonational formulas (the so-called *echemata*) are typical for the beginning of the cheroubika. In many places, figures are painted in the form of a clenched or an open hand, the so-called “cheironomic hands” (**Fig. 7**). Such figures rarely appear in musical manuscripts. In the Sofia source they are put in places where the medial signatures are written down, that is, they very likely function as signs of separation in the structure of the chants and also as signs of caution³⁴. Very often, they precede the melismatic parts in the pieces. It is suggested that these signs could belong to some secret practice referring to the guidance of the choirs at Putna Monastery, that is, they are related to indications given by the hands of the domestikos³⁵. The Sofia manuscript shows that it is particularly sophisticatedly written. It seems, however, that Antonie did not know Greek very well, because of the number of spelling errors revealed by the text.

A fragment of eight sheets was recently found in the library of the National Museum in Prague. According to the codicology, palaeography and repertory of the

³¹ Ivan Goshev was the first who mentioned this manuscript in 1930, see И. Гошев, *Нови данни за историята и археологията на Бачковския манастир*, in “Годишник на Софийския университет, Богословски факултет”, 8, 1930–1931, p. 341–388. Hristo Kodov identified the manuscript as belonging to the Putna family, see С. Петров, Х. Кодов, *Старобългарски музикални паметници...*, p. 347.

³² The manuscript contains the basic chapters of the Akolouthiai-Anthologies: 1^r–10^v – Great Vespers with the Preliminary Psalm 103 (it is not completed because of missing sheets), the First Stasis with Psalm 1, verses 1–6; 11^r–116^v – Orthros; 117^r–234^v – kalophonic stichera for greater church feasts and theotokia.

³³ The cherubic songs are very richly presented in this manuscript compared to other Moldavian manuscripts. There are chants also for the Liturgy of the Presanctified Gifts (celebrated on the Lent Wednesdays and Fridays), the first three days of the Holy Week, Easter, Sunday of All Saints etc.

³⁴ Е. Тончева. *Молдавски ръкописи...*, p. 149.

³⁵ *Ibidem*.

chants included, the fragment was identified as belonging to Sofia 816 (**Fig. 8**)³⁶. It contains the kalophonic stichera that are missing at the beginning of the last chapter of the manuscript – right where the kalophonic repertory begins (between f. 116^v and 117^r).

In conclusion, the study shows that Putna Monastery's church music has crossed paths with the music created and practiced in the Bulgarian lands. One of the great tasks of Putna was to preserve the Orthodox memory in conditions of foreign religious domination. This was done perfectly and on a high professional level: the musical repertory necessary for monastery worship was compiled and notated according to the established newly revised Jerusalem Typikon, including pieces for particularly revered saints who were glorified there. Among them were St. John the New of Suceava and St. Petka of Epivat. The musical activity of Putna allows us to travel across the centuries and discover some of the foundations of what is sacred to every national culture: the creative power unleashed by memorable personalities and events offering inspiration to future generations. It is our duty to know, remember and study what has been created by them and about them.

The Significance of the Putna Music School in the History of Orthodox Church Music

(Abstract)

The features of the music manuscripts from the Putna music school are discussed. Special emphasis is put on new findings from the studies of Bulgarian scholars. Two manuscripts are under special scrutiny – the famous Book of Eustatie from 1511 and Manuscript 816 from the library of the Church Historical and Archival Institute at the Bulgarian Patriarchate in Sofia, dating from the third quarter of the 16th century, identified as belonging to the Putna music school. There arises the question about the connection between the music activity of Putna and the 14th-century Tarnovo literary and hymnographic school. The article emphasizes that the Putna music manuscripts document the complete adoption of the late-Byzantine (known also as “Koukouzelian”) musical system in the Slavic language of Bulgarian redaction, according to the new redaction of the Jerusalem Typikon of the 14th century. The activity of Hieromonk Eustatie, the most prominent representative of the Putna music school, is discussed. Two important stichera included in his books are considered – the one for St. John the New of Suceava and the one for St. Petka (Paraskeva) of Epivat. It is argued that the text of the first was written by Gregory Tsamblak, a pupil of the last Bulgarian Patriarch, Euthimios. Tsamblak wrote an entire office for St. John the

³⁶ The signature is PNM 1 Da 9, see about this Я.Маринов, С. Георгиева, *Молдавската певческа школа...*

New at the beginning of the 15th century, when he was a presbyter of the Moldavian Church. The sticheron for St. Petka (Paraskeva) turns out to be the first fully notated sticheron for the saint stemming from the Orthodox Balkans. It is concluded that one of the major tasks being accomplished at Putna was to preserve the Orthodox memory in the context of foreign religious domination in the Balkans. The repertory performed there was notated, including the music for particularly revered saints that were praised in the Orthodox countries of Slavic language. Researching the activity of the Putna music school allows us to look centuries back and reveal the foundations of what is sacred to every national culture: the creative power of memorable personalities and events that have become an example and inspiration for future generations.

Keywords: Putna music school, music of the 16th century, Orthodox music, Protopsaltis Eustatie, musical manuscripts.

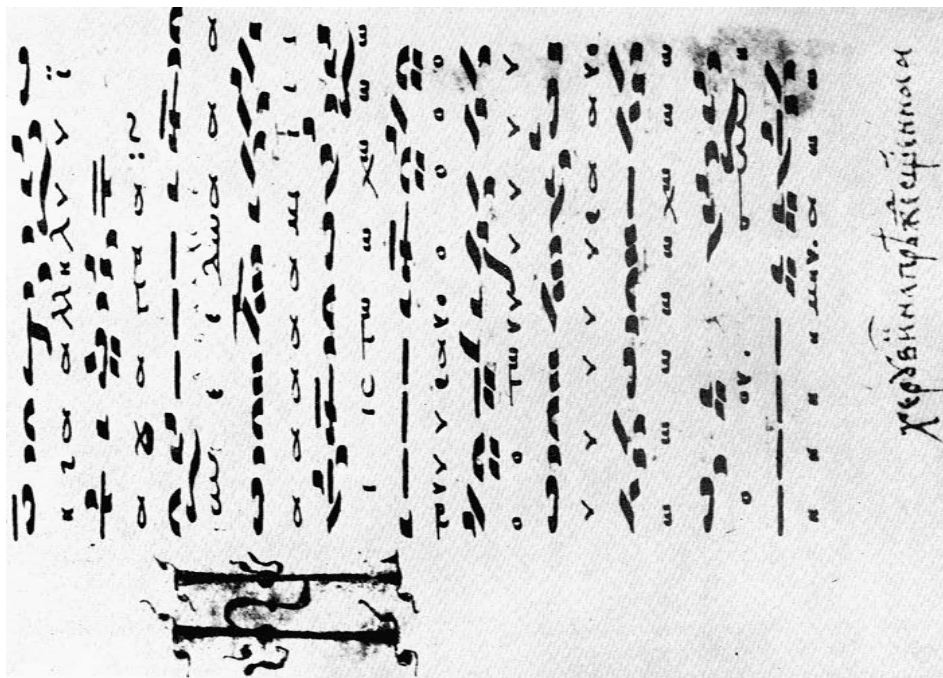


Fig. 6. MS Sofia 816, f. 108r

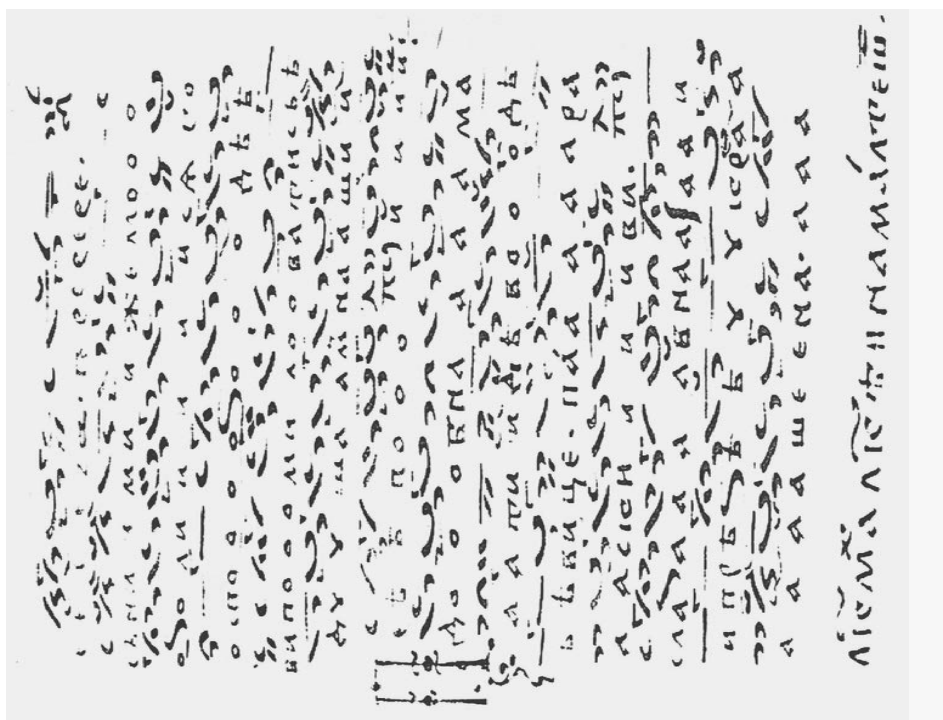


Fig. 5. Evstatič's Book, f. 153r

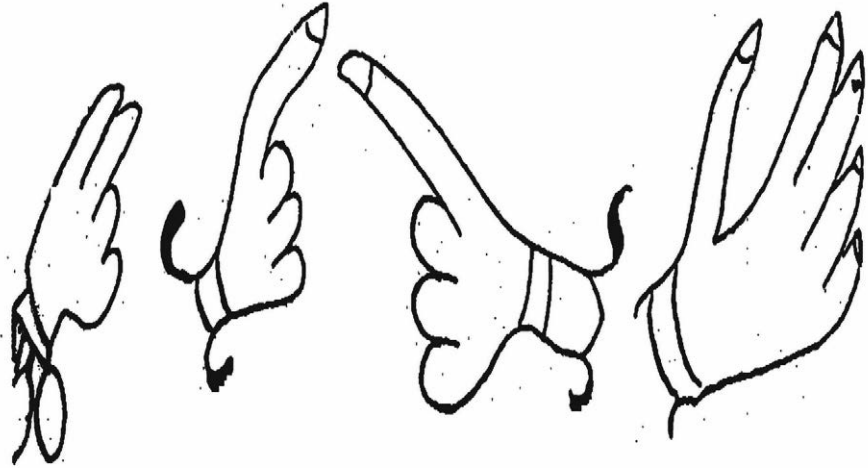


Fig. 7. MS Sofia 816, “cheironomic hands”



Fig. 8. MSS Sofia 816, f. 232^r + Prague PNM 1 DA 9, f. 1^r

TITUS MOISESCU

MANUSCRISELE MUZICALE DE LA PUTNA

În România există peste 250 de manuscrise de muzică veche bizantină, diseminate în diferite biblioteci publice sau în colecții particulare¹. O bună parte dintre acestea au fost scrise în țară, în mănăstiri, de psalți-copiști identificați ca atare în colofonii și în însemnări marginale sau rămași în anonim. Altele au fost aduse în țara noastră pe diverse căi de circulație, cunoscute sau necunoscute, de la Constantinopol, Muntele Athos, Atena, Tesalonic sau din alte mari centre mănăstirești ale Bizanțului, devenind utile cântării de strană sau transformându-se în izvoare prețioase pentru alcătuirea – am putea spune în lanț – a unor noi manuscrise sub formă de „antologhioane” (cunoscute și sub denumirea de „akolouthiai”). De asemenea, există și o circulație către exterior a unor manuscrise muzicale scrise de psalți-copiști români, multe fiind semnalate deja în biblioteci din alte țări² – la Moscova, Leningrad, Sofia, Leipzig, Insula Lesbos, Copenhaga, Londra, Muntele Athos, Ianina, Mahera-Cipru etc³.

În conținut, majoritatea acestor manuscrise sunt Antologhioane, cântările repetându-se de la un manuscris la altul, fapt ce ne oferă posibilitatea cercetării comparate a muzicii și a textelor literare scrise sub neume, și chiar de a face completările de rigoare, acolo unde carii vremii au distrus filele îngălbenite ale prețioaselor documente ale culturii medievale românești. De aceea le vom denumi ca atare, iar pentru diferențiere le vom desemna și prin locul (orașul) unde acestea se păstrează: Antologhionul de la Putna, Antologhionul de la Moscova etc., iar uneori și prin psaltul-copist care a scris manuscrisul: Antologhionul lui Evstatie, Antologhionul lui Antonie, Antologhionul diaconului Macarie...

Demn de relevat este faptul că manuscrisul de la Putna (Ms. 56/544/576 I) a fost constituit în mod evident prin legarea laolaltă, ca în multe alte cazuri similare, a două manuscrise clar diferențiate: un Antologhion (P/I: f. 1–84), care ar putea fi datat

* Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, Editura Muzicală, București, 1996, p. 120–126.

¹ Ne referim aici numai la muzica bizantină veche, lăsând deoparte muzica de după anul 1814, numită chrisantică, sau modernă, sau psaltică etc., ale cărei manuscrise sunt mult mai numeroase.

² Circulația manuscriselor reprezintă un capitol interesant al istoriografiei muzicale românești, ce va trebui cândva investigat de muzicologi.

³ Să reținem în acest sens relațiile lui Emil Kaluzniacki, A. I. Iațimirkii, Anne E. Pennington, Marcu Beza, J. Raasted, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu, M. K. Hadjiyakoumis, A. Jakovljević, care au semnalat existența unor manuscrise românești în biblioteci din alte țări.

în jurul anului 1520, și un Stihirar (P/II: f. 85–160), mult mai vechi, scris în Moldova în prima jumătate a secolului al XV-lea – probabil la Neamț, de unde presupunem că a fost adus la Putna, în anul 1468, de psalții care s-au așezat în noua ctitorie a lui Ștefan cel Mare odată cu egumenul Ioasaf. Acest Stihirar, prin caracteristicile conținutului său muzical și literar, prin particularitățile de scriere caligrafică, reprezintă cel mai vechi manuscris muzical scris de psalții români în Moldova și cunoscut ca atare până acum. Conținutul său muzical și liturgic a circulat în mai toate manuscrisele românești din secolul al XVI-lea, fiind preluat selectiv de psalții români care au scris celelalte manuscrise putnene cunoscute. În felul acesta eram îndreptățiți să adnotăm existența a opt manuscrise putnene – care au o grafie specifică, un cuprins unitar, caracteristici comune, ce nu pot fi confundate.

În anul 1978, regretata Anne E. Pennington, fostă profesoară de literatură slavă la Oxford, a semnalat existența a încă două manuscrise putnene⁴: unul în Biblioteca Universității Karl Marx din Leipzig (datat ante 1570) și altul în Biblioteca Mănăstirii Leimonos din insula Lesbos (scris de diaconul Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț, la anul 1527). Și aceste două manuscrise sunt tot Antologhioane, având structura și conținutul asemănătoare celorlalte manuscrise putnene. Din descrierile lui Anne E. Pennington ne-am putut da seama că manuscrisele prezintă pentru noi un deosebit interes, ele aducând elemente noi în cercetarea muzicii bizantine din secolul al XVI-lea în țara noastră. Am stăruit deci să obținem copii după manuscrisele respective. Datorită unor împrejurări favorabile, suntem acum în posesia fotocopiilor Antologhionului din Leipzig și ale Antologhionului din Leimonos, pe care le vom cerceta în toată complexitatea lor, raportându-le la structura și conținutul muzical al celorlalte manuscrise putnene⁵.

În felul acesta, numărul manuscriselor putnene se augmentează, desfășurându-se în timp, așa după cum am arătat mai înainte, pe o perioadă de mai bine de un secol și jumătate, într-o deplină unitate de structură, conținut și grafie, cum rar s-a mai putut constata în alte centre de cultură muzicală bizantină. Toate aceste manuscrise poartă amprenta unui singur izvor, al unui singur centru artistic, și oricine le cercetează nu poate spune altceva decât că ele aparțin aceleiași școli, aceleiași concepții de alcătuire: Școala muzicală de la Putna⁶.

⁴ Anne E. Pennington, *Music in Sixteenth Century Moldavia: New Evidence*, în „Oxford Slavonic Papers”, New Series, Volume XI, 1978, p. 64–83.

⁵ Aducem și aici mulțumirile noastre lui Klaus Burmeister, lector șef la Edition Peters din Leipzig, și lui Vasile Tomescu, fost redactor șef la Revista „Muzica” din București și secretar al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Români, pentru stăruința care au depus-o pe lângă Biblioteca Universității din Leipzig de a ne trimite microfilme după *Ms. sl. 12*. De asemenea, aceleași mulțumiri le adresăm și Bibliotecii Centrale de Stat din București, care a îngăduit lui Dumitru Panait, fotoreporter specializat în astfel de operațiuni, să transpună imaginile după microfilm pe fotocopii.

⁶ Faptul că manuscrisul Stihirarului de la Putna (P/II) a fost scris în prima jumătate a secolului al XV-lea, în Moldova, de copiiști români, este neîndoielnic. Rămâne prezumtiv doar locul scrierii, pe care noi doar îl presupunem a fi fost Mănăstirea Neamț, fără să deținem însă dovezi concrete în susținerea acestei ipoteze, ci numai deducții logice. Neîndoielnic rămâne faptul că manuscrisul a făcut

Muzica păstrată în aceste manuscrise românești aparține tradiției bizantine, cu care Școala muzicală de la Putna s-a confundat. În mod neîndoios, cântarea bizantină a secolelor XIV și XV a supraviețuit în Țările Române, fiind preluată ca atare de psalții români și integrată în creația lor, autentică și originală, în întreg secolul al XVI-lea. În această privință putem susține ideea că psalții români au avut contacte directe cu Bizanțul și prin mijlocirea manuscriselor muzicale scrise la Constantinopol sau în alte centre mănăstirești importante: Muntele Athos, Atena, Tesalonic etc. La stabilirea acestui adevăr concură elemente de structură muzicală (notație, stiluri, forme, ehuri, formule intonaționale, particularități de scriere și grafie etc.) cât și extramuzicale (texte literare, alfabete, criptograme, anagrame, autori, cântări selecționate, circulația cântărilor etc.).

Școala muzicală de la Putna a continuat în mod evident tradiția artistică și culturală instaurată în Mănăstirea Neamț încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, când au fost realizate aici adevărate opere de artă în domeniul manuscrerii caligrafice și decorării artistice a textelor bisericești, al picturii, sculpturii, broderiei etc. La Neamț și în această epocă de mare înflorire artistică presupunem noi că a fost scris acel Stihirar care a fost adus la Putna de psalții veniți cu Arhimandritul Ioasaf în 1468 – cel mai vechi manuscris muzical scris de români pentru români cunoscut până acum. Continuând această tradiție nemțeană, psalții români de la Putna au avut la îndemână în mod neîndoios manuscrise muzicale bizantine, din care au preluat cântări aparținând unor compozitori bizantini din secolele XIV–XV, ca Ioannes Glykys, Ioannes Papadopoulos zis Koukouzeles, Dimitrios Dokeianos, Xenos Korones, Ioannes Kladas, Manuel Hrisaphes, cărora le-au adăugat creațiile autohtone, semnate și atribuite în mod clar lui Evstatie Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica etc.⁷

Toate cele 11 manuscrise putnene au fost scrise de copiiști diferiți, într-o unitate stilistică și de structură cum rar s-a mai putut observa. În acest sens putem afirma că Școala de la Putna a fost unică în felul ei – prin conținutul și structura manuscriselor, a creației psalților putneni, prin amploarea și diversitatea preocupărilor, prin circulația în timp a cântărilor, a manuscriselor etc. – cum rar s-ar putea identifica o astfel de unitate de concepție și de preocupări în alte centre muzicale ale evului

parte din primele cărți de strană ale putnenilor, fiind utilizat ca atare în practica liturgică a mănăstirii încă de la înființare. De asemenea, ne apare evident și faptul că acest manuscris a fost luat ca model de toți psalții-copiiști putneni care au scris Stihirare în secolul al XVI-lea, străjuind secole de-a rândul la porțile culturii muzicale românești în Mănăstirea Putna până în zilele noastre. Toate acestea ne determină să considerăm manuscrisul Stihirarului ca făcând parte din zestrea de manuscrise a putnenilor, ca cel mai vechi, trecându-l deci în lista cronologică a Școlii muzicale de la Putna ca primul manuscris din cele unsprezece cunoscute până acum.

⁷ Păstrăm o oarecare rezervă asupra psaltului-compozitor Ioasaf, care a creat muzica unei stihiri ce se cântă la Utrenie, în ziua de 25 martie, Buna Vestire (v. *Ms. I-26/Iași*, f. 173^v), care la un moment dat am presupus că ar fi una și aceeași persoană cu Ioasaf, egumenul Putnei, cel venit de la Neamț. Un Ioasaf monahul apare și în *Ms. Athens 2406* (f. 31^v și 400^v), menționat de Miloš Velimirović în *Byzantine Composers in Ms. Athens 2406*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

mediu bizantin. Și totuși, desprindem o anumită diferențiere a manuscriselor, o anumită varietate subiectivă, dependentă de copist, de epoca în care au fost scrise, de repertoriul utilizat etc. Am putea vorbi deci de o „varietate în unitate”, de varietate în cuprins, în selecția autorilor și a cântărilor, în orânduirea acestora, în destinația manuscriselor etc., de unitate stilistică, de conținut, de structură.

În conținut, 10 manuscrise sunt Antologhioane, cuprinzând cântări ce se practică la Vecernie, Utrenie și cele trei tipuri de Liturghie. Dacă ținem seama de faptul că *Ms. P/II* (Stihirarul) este un manuscris incomplet, lipsindu-i începutul (cca. 87 de file), pe care presupunem că erau scrise cântări de la Vecernie, Utrenie și Liturghie, îl putem considera și pe acesta tot un Antologhion, de unde am conchide că toate cele 11 manuscrise rămase de la Școala muzicală de la Putna erau Antologhioane, având structura unor astfel de culegeri. Partea de manuscris pe care noi o numim de obicei Stihirar – cuprinzând „stihiri” ce se cântă la sărbătorile mari de peste an – figurează în nouă manuscrise, în partea lor finală, lipsind doar din Antologhionul lui Evstatie. Din această pricină, cântările anagramate specifice, pe care le descifrăm în aceste Stihirare putnene, nu le vom întâlni în Antologhionul lui Evstatie. În schimb, în acesta din urmă – și numai în acesta – vom putea descifra 85 de criptograme, notate în cinci alfabete, operă a primului psalt putnean cunoscut ca atare, a lui Evstatie. Patru din manuscrisele putnene (*M. 350, I, B 283, Lz. 12*) au înscris, în incipitul lor, așa-numitele Propedii (gramatici succinte de învățare a semnelor, mărturiilor, ehurilor...), rămase destul de incomplete, aceasta și din cauză că ele, aflându-se pe primele file ale manuscriselor, au fost expuse unor mai rapide degradări (de obicei începutul și sfârșitul manuscriselor suferă cel mai mult din pricina cariilor vremii, care le primejduiesc existența).

În cele 11 manuscrise întâlnim doar trei nume de copişti și tot atâtea datări, existente în colofonanele acestora: Evstatie, protopsalt al Putnei (1511), Macarie, diacon la Dobrovăț (1527) și Antonie, Ieromonah și cântăreț la Putna (1545). În ce privește locul unde au fost scrise, însemnări nu avem decât la două din manuscrise: la cel al lui Evstatie și la cel al lui Antonie – Mănăstirea Putna. Cât privește locul scrierii manuscrisului lui Macarie, acesta putea fi și Putna, unde presupunem că diaconul și-a făcut ucenicia muzicală, dar și Dobrovățul, mănăstire ctitorită de Ștefan cel Mare în 1503–1504, unde Macarie își petrecea viața monahală. Însă toate aceste manuscrise, cu incertitudinile ce încă le mai caracterizează, aparțin neîndoielnic unei singure concepții stilistice, unui singur centru cultural-artistic – Putna.

Dintre toate manuscrisele, două au avut o circulație mai intensă, putând fi considerate ca arhetipuri pentru celelalte antologii: Antologhionul lui Evstatie și Stihirarul de la Putna (*P/II*), ale căror cântări – în mod selectiv – au circulat în toate celelalte manuscrise putnene. S-ar părea că Evstatie și-a scris Antologhionul său cu scopul de a-l utiliza ca îndreptar, ca manual practic pentru toți cei care învățau la Putna meșteșugul muzicii, așezându-l, în acest scop, alături de Stihirar, îndemnându-i parcă, pe cei care și-au îndreptat preocupările către scrierea de antologii, să-și extragă cântările după voie, din aceste două manuscrise de bază. Destinația manuscriselor

putnene era aceea a utilizării lor în cântarea de strană, la diferite ocazii; erau deci antologii personale, pentru trebuințele monahilor în mănăstire, cum preciza diaconul Macarie în colofonul său din 1527. Fiecare copist își alegea cântările pe care le considera că răspund cel mai bine practicii de strană, dar și gustului său artistic.

Notăția muzicală utilizată în aceste manuscrise era notația neobizantină a secolelor XIV–XV, practică la Bizanț, cu toate semnele ei caracteristice. De aceea și semnificația notației nu va fi alta decât cea cunoscută și utilizată pentru întreaga muzică a acestei perioade. Întâlnim deci toate acele semne diastematice și cheironomice cunoscute în manuscrisele bizantine ale epocii, descifrăm aceleași mărturii, indicații ale ehurilor, formule intonaționale (apecheme), prescurtări, trimiteri și repetări pe care le-am observat și în alte manuscrise. Dacă există unele particularități în notația putnenilor – cum ar fi, de pildă, apariția frecventă a indicativelor „palin” și „leghe”, mai ales în cântările lui Evstatie (din mss. *M 350* și *P/I*) – acestea nu infirmă regula. De altfel, nu în caracteristici de ordin formal, în sistemul de notație consistă contribuția creatoare a compozitorilor putneni, ci în structura muzicii lor, în conținutul muzical-componistic al acesteia, în stilul cântărilor, în formele abordate, în preferințele pentru anumite structuri melodice. Cântările au fost compuse pe texte liturgice libere, neversificate, existente în cărțile de cult – psalmi, imnuri, tropare, stihiri, irmoase etc. – așa-numitele „idiomele”, cu melodii proprii ce nu servesc drept model altor cântări. Frecvente sunt chinonicele (duminicale și săptămânale) și imnurile heruvic, care nu lipsesc din nici un manuscris putnean. Stilul cântărilor este cel stihiraric (ușor melismatic, în care sunt scrise, în general, stihirile) și cel papadic, calofonic, bogat ornamentat, în care se cântă de obicei imnurile heruvic, chinonicele, polieleele etc.

Textele literare ale cântărilor au fost scrise în limba greacă (majoritatea acestora, în proporție de 91,55%) și în limba slavonă (într-un număr redus de pagini, într-o proporție de 8,45%) – acestea fiind, în secolele XV–XVI, limbile de cult recunoscute în Țările Române. În două manuscrise există și câteva cântări bilingve: trei în Antologhionul lui Antonie și una în Antologhionul lui Evstatie. Cel mai mare număr de cântări cu texte literare în limba slavonă se găsește în Antologhionul lui Evstatie (1511), după care acestea se împuținează destul de rapid, astfel încât, începând cu Antologhionul lui Macarie (1527), numărul lor se reduce simțitor, la una sau cel mult două pentru fiecare manuscris. De unde deducem că, începând cu deceniul al treilea al secolului al XVI-lea cântarea în limba slavonă a fost utilizată din ce în ce mai rar, dispărând rapid din practica de strană a psalților români. În Stihirarul din secolul al XV-lea (*P/II*), nu există nici o cântare, nici o însemnare în limba slavonă. Din toate acestea am putea conchide că elemente favorizante ale introducerii limbii slavone în cântarea bisericească, în Țările Române, s-au manifestat doar în primele două decenii ale secolului al XVI-lea, după care acestea au slăbit în mod evident în favoarea limbii grecești și, mai târziu, a limbii române. Iată deci că din această situație prezentată schematic în rândurile de mai sus rezultă în mod clar că psalții români de la Putna, în secolele XV–XVI, preferau cântarea în limba greacă. De aceea este imperios necesar să reflectăm mai îndelung înainte de a concluziona

că limba de cult la români, în această perioadă istorică, ar fi fost cea slavonă; manuscrisele muzicale putnene cunoscute până acum (care totalizează aproape 3200 de pagini) ne conduc spre alte concluzii, și anume că în secolele XV–XVI, la români, în biserică se practica un bilingvism clar diferențiat, cu preponderența covârșitoare a limbii grecești. La toate acestea trebuie să mai adăugăm și precizarea că în aceste manuscrise muzicale este păstrată cântarea de strană, cântarea psaltului, care deține ponderea cea mai mare (peste 75%) din serviciul religios, adică partea din slujba religioasă care se auzea cel mai îndelung în biserică⁸.

Din analiza scrierii textelor muzicale și literare, a însemnărilor marginale etc. am putea trage concluzia că toate manuscrisele putnene au fost scrise de psalți-copiști români, în perioade de timp destul de îndepărtate. La această concluzie ne-au îndreptat multe elemente lexicale specifice: alfabetate combinate (grecesc și chirilic), înlocuirea diftongilor din limba greacă prin vocale simple chirilice, care se execută ca atare sub impulsul unui singur semn muzical, vocale simple grecești redată de copist prin diftongi, substituirea unor vocale sau consoane prin altele de aceeași valoare fonetică, plasarea „jer”-ului la sfârșitul cuvântului sau omiterea lui, folosirea acordului genitival grecesc în redarea unor nume proprii scrise în slavonă, modul de articulare specific românesc al unor cuvinte (*aleluiarele*, *cratimele*, *filtele* – la Evstatie) etc. Toate acestea ne îndreptătesc a considera că Școala muzicală de la Putna a fost un puternic centru de cultură medievală românească, ce a lăsat amprente concrete în manuscrise edificatoare, care au circulat – după cum reiese din însemnările marginale – mai bine de un secol și jumătate, fiind utilizate și în practica de strană românească până la mijlocul secolului al XVIII-lea, când cântarea în limba română a început să-și facă apariția și să se impună, triumfând în mod categoric la 1713, în plină epocă cultural-artistică brâncovenească, în *Psaltichia rumânească* a lui Filothei sin Agăi Jiței, psalt la Mitropolia Ungrovlahiei.

⁸ Să fi existat oare, în acea epocă, în biserica română, o atare situație în oficierea slujbelor religioase, încât să ne ducem cu gândul la un „trilingvism” incredibil: preotul să officieze în limba slavonă, în timp ce psaltul cântă în limba greacă, iar credincioșii să înțeleagă totul în limba română? Greu de acceptat o astfel de realitate!

ANNE E. PENNINGTON

ȘAPTE ANTOLOGII DE LA PUTNA

I

Mănăstirea Putna (în Moldova) a fost ctitorită în 1466 de către Ștefan cel Mare și a devenit foarte repede un important centru cultural, înlocuind chiar, într-o anumită măsură, până și Școala de la Mănăstirea Neamț: cărțile și broderiile ei erau faimoase, nu numai prin partea locului, ci și dincolo de teritoriile românești. Un număr considerabil de călugări ai mănăstirii ne sunt cunoscuți după nume, întrucât scribii par să fi urmat în general lăudabila practică de a-și semna lucrarea respectivă printr-un colofon, dându-și nu numai propriul nume și scriind nu numai data, ci menționând și numele principelui (voievodului) pe atunci în scaun și, adesea, pe acela al starețului sau arhimandritului mănăstirii lor. Colofonul însă, întrucât apare de obicei la finele unei cărți, devine din nefericire o pradă ușoară pentru carii, pentru umezeală, pentru cercetătorii cu „mâna cam lungă”, ca și pentru alți dușmani naturali ai vechilor manuscrise; însă acelea care totuși ne-au rămas, ne sugerează existența unei comunități foarte active, posedând un mare număr de scribi extrem de competenți¹.

Cea mai timpurie dintre aceste semnături este datată în anul 1107, iar de atunci până la mijlocul secolului al XVI-lea ne sunt cunoscuți după nume următorii scribi: diaconul Nicodim, călugărul Casian, călugărul Chiriac, călugărul Vasilie, ieromonahul Iacov, ieromonahul Spiridon, starețul Silvan, ieromonahul Macarie, ieromonahul Evloghie, Paisie, Evstatie și ieromonahul Antonie.

* Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală (secolul al XVI-lea)*, cu un eseu de D. Conomos, ediție îngrijită de Titus Moisescu și trad. din lb. engleză de Constantin Stih-Boos, București, 1985, p. 11–57.

¹ Cronicile de la Putna indică perioada iunie–iulie 1466 ca dată a începerii construirii mănăstirii și perioada august–septembrie 1470 ca dată a sfințirii ei. V. P. P. Panaitescu (ed.), *Cronicele Slavo-Române din sec. XV–XVI*, publicate de Ion Bogdan, București, 1959, p. 45, 56. Pentru o listă a manuscriselor și scribilor moldoveni, v. E. Turdeanu, *L'activité littéraire en Moldavie à l'époque d'Étienne le Grand (1457–1504)*, în **RER**, V–VI, Paris, 1957–1958, p. 21–66, continuată în altă lucrare a sa, *L'activité littéraire en Moldavie de 1504 à 1552*, în *ibidem*, IX–X, Paris, 1965, p. 97–142; v. și A. I. Iațimirskii, *Iz istorii slavianskoi pis'mennosti v Moldavii i Valahii XV–XVIII vekov*, în „Pamiatniki drevnei pis'mennosti i iskusstva”, CLXII, 1906, p. 33, precum și altă lucrare a sa, *Slavianskii i russkii rukopisi ruminskih bibliotek*, în „Sbornik ORJaS imp.”, LXXIX, 1967, p. 280–281; v. și D. V. Deletant, *Slavonic Letters in Moldavia, Wallachia and Transylvania from Tenth to the Seventeenth Centuries*, în „Slavonic and East European Review”, VIII, 1980, p. 1–21.

Putna era cunoscută nu numai ca un centru literar, ci și ca unul muzical², iar un interes special îl prezintă aici ultimii trei scribi, care-și iscălesc numele în calitate de cântăreți. Cel mai timpuriu este Paisie, care a copiat, la 1504, un Minei de martie (*Ms. 547* din Biblioteca Academiei Române, București). Mineiul nu are notație muzicală, dar Paisie se numește pe sine însuși cântăreț: **рѣжкож мнѣгогрѣшнаг Пѣвца Тах и пѣвца** (fol. 214^v)³. Ceilalți doi scribi au semnat cărți cu notație muzicală, care vor fi descrise mai pe larg în cele ce urmează: Evstatie (pe la 1511) s-a numit pe sine însuși *demesnik* și protopsalt (dirijor și conducător al corului din strana dreaptă)⁴, iar Antonie (1545) s-a descris pe sine însuși drept *pëveț*.

Din toate manuscrisele cu notație muzicală socotite ca provenind din Moldova secolului al XVI-lea, numai al lui Evstatie și al lui Antonie poartă semnătura celor care le-au scris, dar muzicologilor care lucrează în acest domeniu le mai sunt cunoscute încă și alte șase antologhioane (*akolouthiai*) cu notație muzicală, drept „cărți de la Putna”⁵. Ele sunt astăzi împrăștiate, geografic vorbind, și ridică anumite probleme de paleografie, astfel încât pare folositor să se încerce a fi prezentate în ansamblul lor și să li se discute unele trăsături comune, folosind ca o bază de comparație *Ms. 816* din biblioteca Muzeului Eclesastic (Țărkoven Muzei) din Sofia.

² V. mai ales Diac. G. Panțiru, *Școala muzicală de la Putna*, în „Studii de muzicologie”, VI, 1970, p. 31–67; Gh. Ciobanu, *Școala muzicală de la Putna*, în „Muzica”, 16, 9, 1966, 9, p. 14–20; Cr. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, 1965, p. 125–128; Gh. Ciobanu, *Manuscrisele de la Putna și unele probleme ale culturii muzicale medievale românești*, în **RRHA**, Série Musique-Théâtre-Cinéma, Bucarest, XIII, 1976, p. 65–77, retipărit în Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, II, București, 1976, p. 293–305; idem, *Manuscrisele muzicale de la Putna și problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală*, în „Studii de muzicologie”, XII, 1976, p. 99–118, retipărit în Gh. Ciobanu, *Studii...*, p. 306–322; idem, *Manuscrisul muzical al lui Evstatie Protopsaltul de la Putna (1511)*, în Gh. Ciobanu, *Studii...*, p. 323–378; Diac. Asist. Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, în **BOR**, 1971, p. 161–168; E. Tonceva, *Молдавски ръкописи от XVI век – велика вечерня. Репертоарно и палеографско-текстологическо изследване. (За музиката в Евтимиевта книжовна школа в Търново през XIV век)*. Афтореферат, Sofia, 1979. Dânsa sugerează că școala moldovenească păstrează un tip conservativ de vecernii mari, care ar putea reflecta tipicul din secolul al XIV-lea de la Târnovo. Până ce materialul și discuția dânsi nu ne vor fi accesibile, nu ne este posibil să facem comentarii pe marginea acestei idei. Z. Iuffu, *Manuscrisele slave din biblioteca și muzeul mănăstirii Dragomirna*, în „Romano-slavica”, XIII, 1966, p. 189–202; P. Popescu, *Manuscrisele slavone din Mănăstirea Putna*, în **BOR**, LXXX, 1962, p. 688–711.

³ În toate citatele din manuscrise, literele suprascrise sunt subliniate sau scrise în italice; prescurtările nu sunt întregite.

⁴ Pentru aceasta și pentru încă multe alte informații de limbă greacă și de muzică, îi sunt îndatorată lui D. Conomos. V. și J. von Gardner, *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienloscn Notation*, în „Slavistische Beiträge”, 25, 967, p. 81–95; Pamva Berinda, *Leksikon Slavenorosskil*, 1627 il glosează pe *demestik* ca însemnând protopsalt; v. V. V. Nimciuk, *Leksikon slavenorosskil Pamvo Berinda*, Kiev, 1961, p. 200. Dar este posibil ca Evstatie să nu fi folosit ambele titluri pentru sine însuși dacă erau identice ca sens. Forma *demestik* este o evoluție regulată a mai vechiului *demest'nik*, cu grupul consonantic simplificat. Variantele *demestik* sau *demest'v'nik* au existat și ele, ca și forma *dom tik*. V. și I. I. Sreznevskii, *Materiali dlia slovaria drevnerusskogo iazika*, Moscova, 1958, I, col. 52, 698. Toate trebuie să fie derivate ale grecescuiи δομῆστικός.

⁵ Actualmente, opt. V. și Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 59.

Avem o serie de motive pentru a ne opri tocmai asupra acestui manuscris: a) el constituie o antologie foarte extinsă; b) anumite foi sunt greșit plasate și anumite alineate sunt greu sau chiar imposibil de descifrat, deci ridicând probleme dintre care cel puțin unele pot fi rezolvate printr-o examinare îndeaproape a manuscrisului și prin comparație cu alte texte; și c) este descris în micul catalog de fișe al muzeului drept o antologie muzicală (*Psaltikien Sbornik*) din secolul al XIV-lea de la Bačkovo, o descriere care s-a dovedit a fi inducătoare în eroare⁶.

Manuscrisele în chestiune sunt nouă, dar alcătuiesc opt antologii muzicale, dintre care toate, cu excepția uneia, par să fi fost scrise în secolul al XVI-lea la mănăstirea Putna, fiecare de către un alt scrib. Notele care urmează nu oferă o descriere completă a lor, dar pot servi la caracterizarea și la sugerarea unei datări aproximative a acestora⁷.

1. *Cartea (manuscrisul) lui Evstatie*. Aceasta există acum în două părți: *Ms. Șciukin 350* din Muzeul istoric de stat (GIM) din Moscova – 158 de foi de $20,7 \times 14,1$ cm, și *Ms. 13.3.16* din Biblioteca Academiei de Științe (BAN) din Leningrad – 14 foi, de $21,3 \times 14,5$ cm, ambele cu câte 13–16 rânduri pe pagină. (Ne vom referi la întreg ca la „Cartea lui Evstatie”, iar la manuscrise ca „Șciukin” și respectiv „BAN”). Evstatie își menționează propriul său nume de trei ori în Șciukin și de două ori în BAN, afirmându-și paternitatea de scrib al cărții și de compozitor al multor melodii. El se numește pe sine însuși ca *demesnik* (Șciukin, f. 45^v) și *protopsalt* (Șciukin, f. 158, și BAN, f. 5 și 14). Data de 1511 apare în Șciukin pe f. 158, dar întrucât este o foaie separată, adăugată, această dată s-ar putea să nu fie valabilă pentru această carte. Totuși, mărturia conținutului, precum și filigranele sugerează această perioadă⁸.

2. *Ms. Putna 56/576/544*. Aceasta se mai află și acum (aprilie 1973) în biblioteca mănăstirii. Ca dimensiune este de $20,5 \times 14$ cm și constă din 160 de foi, care cuprind părți din două cărți diferite, legale împreună. Foile 1–84^v, prima dintre aceste cărți au câte 13 rânduri pe pagină; foile 85–160^v – cea de a doua carte – au câte 14 rânduri pe pagină. Foile 1–84 sunt mai relevante aici, întrucât par să fi fost scrise la Putna. Ele prezintă trei filigrane, toate cu capete de bou: unul este asemănător cu Briquet 15400 (1501–1503), altul este asemănător cu Briquet 15037 (1518), iar la treilea este asemănător cu Briquet 15398 (1494). Conținutul acestei cărți îi corespunde îndeaproape celui al cărții lui Evstatie. Se poate presupune că manuscrisul a fost scris pe la începutul

⁶ V., *inter alia*, S. Lazarov, *A Few Pages from the History of Bulgarian Music*, în „Studies in Eastern Chant”, 111, 1973, p. 98–111 și mai ales p. 108–111. Îi sunt cât se poate de recunoscătoare profesorului H. Kodov, care mi-a atras atenția asupra manuscrisului și care a și publicat deja o parte din el. V. S. Petrov, H. Kodov, *Starobălgarski Muzikalni Pametniți*, Sofia, 1973, p. 346–350, cu trei planșe.

⁷ Repertoriile de filigrane la care ne vom referi în cele de mai jos sunt: C. M. Briquet, *Les Filigranes*, Geneva, 1907; N. P. Lihaciov, *Paleograficeskoie znaceniie bumajnih vodianih znakov*, Sankt Petersburg, 1899; P. G. Piccard, *Die Kronenwasserzeichen*, Stuttgart, 1961.

⁸ V. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, planșele IV–VII, și, de asemenea, S. Petrov, H. Kodov, *op. cit.* (nota 5), p. 170–339, cu 159 planșe.

secolului al XVI-lea, probabil în prima sa decadă⁹. Ne vom referi la aceste foi ca la „Putna 56” sau, când se specifică foile în cauză, pur și simplu ca la „Putna”.

3. *Manuscrisul Putna 56/576/544 (B)*. Foile 85–160^v conțin fasciculele 11–20 (neterminat) al unei alte cărți. Există trei filigrane: două cu licorni, dintre care primul este asemănător întrucâtva cu Briquet 9968 (1397), iar al doilea, foarte asemănător cu Briquet 9970 (1433), cel de-al treilea fiind cu foarfeci, greu de identificat, dar nu lipsit de asemănare cu Briquet 3666 (1448). Foile 132 și 139 sunt „cârpite” cu o hârtie purtând un filigran foarte asemănător cu unul din cele de pe foile 1–81. Mâna și stilul sunt mult deosebite față de cele din celelalte manuscrise putnene; după toate aparențele, sunt tipice pentru manuscrisele grecești din secolul al XV-lea. Totuși, două caracteristici sunt demne de o atenție specială: a) numerotarea fasciculelor – care par a fi făcute cu aceeași cerneală ca și textul – sunt scrise cu litere-cifre chirilice și nu grecești; b) conținutul, atât ca text, cât și ca muzică, este foarte asemănător cu cel al manuscriselor putnene mai târzii. Este de necrezut ca un manuscris pur grecesc să utilizeze semnături de fascicule în litere-cifre chirilice; este posibil, de aceea, ca să fi fost scris de un călugăr de școală grecească în vremea din mănăstirile românești mai vechi și apoi să fi fost trimis la Putna, sau adus de vreun psalt sau profesor de cântări în momentul ctitoririi mănăstirii. Asemănarea frapantă a repertoriului arată foarte limpede că aparține aceleiași tradiții muzicale ca și celelalte manuscrise de la Putna, iar pentru acest motiv, deși scrisul și filigranele sugerează că ar data cu vreo 40–50 de ani înaintea ctitoririi mănăstirii Putna¹⁰, în lista de cuprins vom face referiri și la acest manuscris. Când trimiterile nu includ și un număr de foaie, ne vom referi la foile 85–160 ca la „Putna B”.

4. *Ms. I–26 din Biblioteca centrală universitară, Iași*. El constă din 234 de foi, de 15,1 × 10,6 cm dimensiune cu 10 rânduri pe pagină. Foile 7 și 14 sunt din pergament; restul manuscrisului, pe hârtie, purtând trei filigrane: unul, o scară ce seamănă cu Briquet 5922 (1506); cel de-al doilea, o mitră bisericească ce seamănă foarte mult cu Piccard XII. 5 (1506–1514); iar cel de-al treilea, un mistreț, nu este lipsit de asemănare cu Briquet 13577 (1542–1546). Scribul își semnează lucrarea în slavonă pe foaia 126: **Исписа сиа книга ѡ патіѡх ермѡнах ѿндоніе тах и пѣвецъ въ Пѣтенскомъ <м>настирѣ** și dă data 1545¹¹. Cartea pare să fie completă; întrucât este și datată, prezintă mare interes

⁹ G. Panțiru, *op. cit.* (nota 2), și N. Smochină și Diac. G. Panțiru, *Un vechi imn despre Ioan cel Nou de la Suceava*, în **BOR**, 88, 1970, 5–6, p. 602, datează Ms. Putna 56 din sec. XV afirmând că este mai vechi decât Ms. Șciukin 350. Ei nu fac deosebire între cele două părți ale cărții, dar dacă se referă, așa cum se pare, la foile 1–84^v, atunci o atare datare este hazardată, dată fiind și chiar numai mărturia filigranelor, luată singură. Pe coperta interioară, scrisă cu cerneală neagră, se află o dată, în chirilică și de o altă mână: 333A = 1556). Moldoveanu, în *op. cit.* (nota 1), p. 168, presupune că aceasta ar fi data alcătuirii manuscrisului și este posibil ca această dată să fi fost copiată de pe foaia finală care astăzi este lipsă. Totuși, mult mai strânsa apropiere a acestei cărți de cea a lui Evstatie decât de antologiile mai târzii, împreună cu filigranele, arată că data respectivă trebuie să se refere la altceva.

¹⁰ V. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 145.

¹¹ Această însemnare este urmată de o versiuni în greacă, scrisă de o mână diferită și pe cât se pare, mai târzie: Ἐγραψα αὐτὴν τὴν ψαλτικὸν ἐγὼ ὁ ἐν ἱερομονάχοις Ἀντώνιος, καὶ αὐτὸς ψάλτης τοῦ μοναστηρίου τῆς ποῦτνας. Traducătorul a înlocuit persoana a III-a cu I și, după toate aparențele, a

pentru efectuarea unei comparații cu Sofia 816, de care este foarte apropiată în ce privește conținutul. Ne vom referi la acest manuscris ca la „Iași”.

5. *Ms. 52/1886 din Biblioteca Mănăstirii Dragomirna*. Din manuscris mai există 140 de foi și două coperte interioare lipite de scoarțe, dar număratoarea fasciculelor merge până la 36, astfel încât originalul trebuie să fi avut în jur de 288 de foi. Hârtia este de 20,1 × 15,3 cm ca dimensiune, cu 11 rânduri pe pagină. Există patru filigrane: unul (un cap de bou) destul de asemănător cu Briquet 14526 (1560), al doilea (o sabie) nu prea diferit de Briquet 5134 (1478), al treilea (arbaletă) destul de asemănător cu Briquet 748 (1505), iar al patrulea (tot arbaletă), foarte asemănător cu Briquet 749 (1548). Mâna și stilul sunt destul de asemănătoare cu cele ale manuscrisului de la Iași, iar data este probabil și ea apropiată. Ne vom referi la acest manuscris ca la „Dragomirna”.

6. *Ms. slav 283 din Biblioteca Academiei Române, București*. Conține 240 de foi, de dimensiunile 17,2 × 10,3 cm, cu câte 9 rânduri pe pagină. Pare probabil, pe baza numărătorii fasciculelor, că antologia originală mergea de la foaia 4 la foaia 233:29 de fascicule de câte 8 foi, cu o foaie lipsă înainte de foaia 140 și cu sfârșitul de asemenea lipsă. Foile 234–240 conțin tabele de pascalii și *pripelele* lui Filothei, și ar putea proveni dintr-o altă carte; deși mâna și hârtia sunt asemănătoare, nu există aici nici o cifră de fasciculă. Filigranele – trei tipuri, toate cu mistreți – sunt greu de identificat, dar nu sunt lipsite de asemănare cu cele pe care le-a găsit Briquet ca provenind de la mijlocul secolului al XVI-lea. Panțiru acceptă o datare 1500–1550¹². Ultima dată și anume aceea mai târzie, pare cea mai probabilă. Ne vom referi la acest manuscris ca la „B 283”.

7. *Ms. slav 284 din Biblioteca Academiei Române*. Numai 97 de foi au rămas din el, din 12 fascicule: atât începutul cât și sfârșitul lipsesc. Dimensiunea: 14 × 10,5 cm, cu 9 rânduri pe pagină. Atât Iațimirskii cât și Panaitescu îl datează din secolul al XVII-lea. Panțiru corectează just datarea, cu secolul al XVI-lea¹³. Filigranul, asemănător cu cel dat de Lihaciov 2990 (1567), sugerează cel de-al treilea sfert al acestui secol. Ne vom referi la acest manuscris ca la „B 284”.

8. *Ms. 816 din Biblioteca Muzeului Eclesastic (Tărkoven Muzei), Sofia* (anterior *Ms. 14 din Mănăstirea Bačkovo*). Manuscrisul nu este legat; conține 234 de foi. Hârtia măsoară 23,7 × 17,9 cm, cu câte 11 rânduri pe pagină. Au fost găsite trei filigrane: unul asemănător cu Briquet 762 (1538–1543), al doilea asemănător cu Lihaciov 2990 (1567), iar al treilea asemănător cu Briquet 548 (1563). La fel ca și pentru cele patru manuscrise precedente, datarea cea mai probabilă pare să fie mijlocul secolului XVI sau puțin mai

crezut că *tah i pëveŭ* înseamnă *protopsalt*.

¹² Panțiru, *op. cit.* (nota 2), p. 37; Iațimirskii, *op. cit.* (nota 1), îl datează din secolul al XVI-lea. P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, I, București, 1959, p. 377–378, îi dă data 1610, dar aceasta este dată unei însemnări mai târzii de pe f. 72^v. V. și S. Petrov, H. Kodov, *op. cit.*, nota 5, p. 310–315, cu șapte planșe. Ei îl datează de la finele secolului al XVI-lea sau începutul secolului al XVII-lea.

¹³ Iațimirskii, *op. cit.* (nota 1), p. 127; P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 378; Panțiru, *op. cit.* (nota 10), p. 37. Panțiru este primul care stabilește că *Ms. B 283* și *B 284* provin de la Putna.

târzie. Ne vom referi la el ca la „Sofia”. Hârtia este foarte uzată pe margini, iar în unele locuri este și pătată de umezeală, astfel încât zona textului este uneori complet cafenie. Cerneala roșie (chinovarul) utilizată pentru inițiale și pentru aliniate este decolorată și mânjită, făcând mărturiile și alte indicații de aliniat greu sau imposibil de descifrat. Mai multe foi sunt plasate greșit sau lipsesc, dar conținutul și uneori chiar transparența petelor aliniatelor fac posibilă reconstituirea cărții originale cu oarecare siguranță. Numai o singură cifră de fasciculă este încă vizibilă: **AR**, adică 32, pe foaia 193. Foaia 184^v este albă și este urmată de două foi tăiate, dar compararea conținutului cu cel al celorlalte manuscrise sugerează că nu este aici nici o întrerupere, ci că probabil lipsesc două fascicule la început și alte trei între foile 116^v și 117. Presupunând acestea, facem colaționarea următoare: I–II (lipsă), III² (foile 3–4), IV⁷ (foile 1–2, 5–9, o foaie lipsă la început), V–VI⁸ (foile 10–24), VII⁷ (foile 25, 26–30, 32, cu o foaie lipsă între foile 25 și 26), VIII⁸ (foile 232, 33–38, 233), IX–XIV⁸ (foile 39–87), XV⁷ (foile 88–94, cu prima foaie din fasciculă lipsă), XVI–XVII⁸ (foile 95–110), XVIII⁸ (foile 111–116, câte o foaie lipsă la început și la sfârșit), XIX–XXI (lipsă), XXII⁷ (foile 117–123, o foaie lipsă la început), XXIII–XXVII⁸ (foile 124–163), XXVIII⁸ (foile 164–165, 167–170, 234, 171), XXIX⁸ (foile 172–179), XXX⁷ (foile 180–181 + două foi tăiate), XXXI–XXXV⁸ (foile 185–224), XXXVI⁸ (foile 225–231, 166). Până în prezent nu am putut găsi o plasare adecvată foi 31.

II

Cele șapte manuscrise (Putna B este exclus din aceste comparații) posedă o serie de trăsături comune care le determină o aceeași proveniență dincolo de orice îndoială rațională. Asemănarea este cât se poate de frapantă la: 1) hârtie și „înfățișare fizică”; 2) scriere și ornamentare; 3) utilizarea limbilor greacă și slavonă într-una și aceeași lucrare, cu un șir comun de grafii și forme; și 4) conținut, atât a) ca text, cât și b) ca repertoriu muzical.

1. Hârtia și „înfățișarea fizică”

Unele trăsături comune decurg chiar din aceste scurte descrieri. Manuscrisele – cu excepția *Ms. Putna 56*, foile 1–84 – sunt de dimensiuni asemănătoare, fiind comparabile atât ca lungime, cât și ca lățime; numărul de rânduri pe pagină variază între 9–13, în afară de cartea lui Evstatie, care ajunge câteodată chiar până la 16 rânduri pe pagină. În general hârtia folosită este de proveniență italiană sau sileziană, dar nu de prea bună calitate; adeseori cerneala trece prin hârtie.

2. Scrierea și ornamentarea

Toate aceste antologii sunt scrise cu cerneală neagră, cu inițiale, rubrici, aliniate, mărturii și semne chironomice desenate cu cerneală roșie¹⁴. Viniete simple,

¹⁴ V. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 59.

constând din împletituri și din desene florale decorative, desenate numai cu cerneală roșie, sunt utilizate la marcarea câte unei diviziuni mai importante¹⁵. Evstatie este unic prin felul în care utilizează însemnările sale în scop decorativ: manuscrisul lui cuprinde cinci însemnări de câte o pagină întreagă fiecare, în care literele, roșii și negre, formează diferite figuri: *Ms. Șciukin 350*, foile 25^v, 58^v, 140^v, 158 și *Ms. BAN*, foaia 14^v¹⁶. În *B 283*, observăm o floare stilizată, iar în *Ms. Sofia 816*, în afara „mâinilor” cheironomice, copistul utilizează și el floarea și un pește, ultimul despărțind adesea un aleluia de un verset precedent¹⁷. În *Ms. Iași* observăm uneori o floare asemănătoare în chip de vinieta, la sfârșit de capitol.

Inițialele aparțin unui tip foarte asemănător în toate manuscrisele: inițialele minore – pentru un verset nou – sunt simple, iar cele majore – pentru o nouă compoziție – fac să „mijească” o decorație florală grațios stilizată.

În toate cărțile, scrierea este unitară: o combinație îngrijită, cu litere mici, de semi-uncială cu cursivă, copistul folosind câteva litere suprascrise și câteva ligaturi. În toate manuscrisele este utilizat atât alfabetul grecesc, cât și ce chirilic: pare ceva obișnuit să întâlnești anumite litere grecești, mai ales υ, σ și δ, într-un text slavon. Un text slavon: Радуйтесе праведни в господи este scris cu litere grecești în Putna, f. 74^v; *B 283*, f. 139; Sofia, f. 107^v; în ultimul manuscris se folosește și scrierea grecească: *ei* pentru *i*. Evstatie este unic cu cele șase tipuri de cifruri (două chirilice, trei glagolitice și unul numeric), pe care îl folosește pentru anumite aliniate, făcând accesul cărții sale dificil pentru oricine în afara lui însuși. Toate aliniatele sale cifrate sunt în slavonă, cu excepția celui din Șciukin, f. 7: ψᾰλάγμα [sic] τοῦ ᾰρχιστέρου [sic] χόρου¹⁸.

3. Utilizarea limbilor greacă și slavonă

Este evident, chiar numai și pe baza acestor manuscrise, că monahii de la Putna erau versați atât în greacă, cât și în slavonă. Toate cărțile folosesc ambele limbi, dar în proporții diferite. Cartea lui Evstatie și Putna 56 conțin un număr mare de texte în slavonă; celelalte, numai câteva; Dragomirna și *B 284* nu au nici un text slavon sub cântări; Sofia are numai unul, cel menționat mai sus: Радуйтесе праведни la f. 107^v (*chinonicul* de sâmbătă); *B 283* are două: *chinonicul* de sâmbătă (f. 139) și, în chirilică, un *theotokion* Тебе бо имамъ надеждж (f. 225). Același text chirilic apare, deși într-un eh diferit, în Iași, f. 230^v. *Ms. Iași* mai conține încă trei alte texte

¹⁵ Panțiru reproduce o asemenea vinieta din *Ms. B 283*, f. 4, în *op. cit.* (nota 2), p. 35 iar Petrov și Kodov una din Șciukin f. 105, *op. cit.* (nota 5), p. 210.

¹⁶ Unele ilustrații în acest sens în E. Kalužniacki, *Beiträge zur älteren Geheimnisschrift der Slaven*, în „Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften”, 102, 1883, p. 287–308; și A. I. Iațimirskii, *Kirillovskii notnita rukopisi glagoliceskimi tainopisnimi zapisiami*, în „Drevnosti, Trudī slavianskoi Kommissii Imperalorskago Moskovskago Arheologhiceskago Obșcestva”, 3, 1902, p. 149–164; și, de asemenea S. Petrov, H. Kodov, *op. cit.* (nota 5), p. 176; v. și Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, planșele IV–VII.

¹⁷ Pentru această observație îi sunt recunoscătoare lui D. Conomos.

¹⁸ V. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 113, 139.

slavone în chirilică, adăugate după textele grecești, sub aceleași neume: f. 94–95^v **ΙΑΒΙΣΑ ΒΛΑΓΟΔΕΤΥ** (*chinonic* la Bobotează), sub Ποτήριον σωτηρίου (*chinonicul* de miercuri); f. 95^v–96 **Избавление посла Господь** (*chinonic* la Crăciun) sub Αἰνεῖτε τὸν Κύριον (*chinonic* duminical); și f. 103–104 **Възъде Богъ въ въскликновени** (*chinonic* la Înălțare) sub Αἰνεῖτε τὸν Κύριον¹⁹.

Chiar și în acele lucrări în care greaca este utilizată cu precădere sau în exclusivitate sub muzică, slavona apare regulat în anumite aliniate și însemnări marginale.

a) Numerotarea fasciculelor în toate manuscrisele este făcută cu litere-cifre chirilice; cifrele ehurilor, pe de altă parte, sunt notate în greacă.

b) Titlul pentru începutul liturghiei este în slavonă; dar cel pentru începutul vecerniei este în greacă.

c) Numele de sărbători sunt în slavonă; iar numele de compozitori în greacă de ex. Iași, f. 149^v: **στυμ Νικολαου, πειημ του μαισου** [sic].

Scrierea. Un comentariu mai detaliat asupra scrierii am încercat în altă parte²⁰. Aici vom face doar câteva adnotări asupra unor forme caracteristice.

În textele grecești scrierea reflectă indiferență față de pronunțarea clasică și de ortografia tradițională: *oi, ei, i, și η* sunt interșanjabile; la fel stau lucrurile și cu *ou* și cu *ε, o* și *ω*. Această distribuie degajată a vocalelor este dusă și mai departe decât în textele din aceeași perioadă scrise de greci veritabili.

În slavonă, toți scribii folosesc ambele *ier*-uri și ambele *ius*-uri; *ier*-ul tare apare ca tipic pentru o vocală, iar *ier*-ul moale se situează cel mai adesea în poziție finală. *ius*-ul anterior poate alterna cu *iat*i, de exemplu ca o vocală repetată: Șciukin, f. 117 **ТѢѢ АМ**, și cu *e*: Iași, f. 231 **прѣсвета**; *ius*-ul posterior poate alterna cu *a*: Șciukin, f. 70^v **вържъ** и любвиа sau cu *ier*: Șciukin, f. 64^v **рождшма**; în formele cazuale, *ius*-urile sunt interșanjabile: Șciukin, f. 124 **велиа милость**; Sofia, f. 119^v, B 283, f. 149 **на веденне прѣстыжъ Бцж**.

Nici una dintre cutumele de scriere chirilică nu indică de o manieră mai limpede un scrib român decât unul slav din sud, a cărui limbă maternă și-a pierdut declinarea.

Totuși, pare să nu existe nici o îndoială că Evstatie este român. După cum a subliniat Pava²¹, numai un român ar adăuga pluralul *le* la cuvinte grecești, cf. **ΔΙΔΙΛΙΔΡΕΛ <ε>**, **ΚΡΑΤΙΜΕΛΕ** și obscurul **ΦΙΛΥΤΕΛΕ** (Șciukin, f. 42^v, 105, 140^v, toate în cifru). Probabil că acest amestec de morfeme este o formă de joc de cuvinte pentru Evstatie; de asemenea, el mai adaugă un sufix de dativ plural slavon la o tulpină

¹⁹ Pentru o discuție a tratării muzicale a acestor texte bilingve, v. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 145.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ R. Pava, *Cartea de cântece a lui Evstatie de la Putna*, în „Studii și materiale de istorie medie”, V, 1962, p. 335–347.

greacă: **НАЧАЛО ПАСАПНОМ** (Șciukin, f. 30 în cifru); curiosul **НАЧАЛО БУГЪВРОДИЧНАЛЪ** (BAN, f. 1, în cifru) pare să fie o mixtură româno-slavă. Cel puțin o construcție frecventă poate fi adusă ca mărturie că și ceilalți scribi sunt tot vorbitori români din naștere – folosirea articolului genitival grecesc cu nominativul unui nume de persoană în atribuirea cântării unui compozitor din partea locului: του μοναχ ευστατιε este atribuirea normală din toate manuscrisele; construcția τοῦ μοναχοῦ Εύσταθίου nu este întâlnită; cf. forma românească: (cântul) lui Evstatie²².

4. Conținutul

O punere completă în paralel a antologiilor de la Putna ar fi folositoare și este în curs de pregătire la București. Aici vom încerca numai o indexare a conținutului *Ms. Sofia 816*, cu incipituri, ehuri și compozitori, comparate cu ale celorlalte cărți. Referințele la alte manuscrise decât la cel de la Sofia vor indica numai foaia pe care se începe un text, chiar dacă este complet nelalocul ei situată în respectivul manuscris. Ehul și compozitorul sunt în paranteze, dacă lipsesc sau sunt ilizibili în *Ms. Sofia 816*, dar apar în alte manuscrise, în care identitatea melodiei a fost stabilită prin comparația neumelor, cel puțin din primul rând (de obicei în jur de 10 neume). O astfel de comparație, mai ales atunci când este efectuată de un amator, este evident de o valabilitate limitată, dar poate totuși prezenta, să sperăm, un oarecare interes. În anumite cazuri, în care identitatea melodiei a putut fi astfel stabilită, manuscrisele diferă în stabilirea ehului lor: în asemenea cazuri, indicativul ehului a fost dat în paranteze față de manuscrisul pertinent. Un procedeu similar a fost adoptat și acolo unde compozitorii sunt desemnați în mod diferit.

Referințele de circumstanță sunt date după alte două manuscrise cu un orizont similar și datând din perioade apropiate: *Ms. 928* din Biblioteca Națională din Atena (la care ne vom referi sub forma de „Atena”), un manuscris de la finele secolului al XV-lea, probabil provenind de la mănăstirea Matejče, Skopska Crna Gora (Muntele Athos)²³ și *Ms. E. D. Clarke 14* din Biblioteca Bodleiană, Oxford (la care ne vom referi sub forma de „Clarke”), scris, probabil, la Muntele Athos în 1553²⁴. Aceste referiri sunt date numai atunci când compararea neumelor ne-a permis identificarea unui eh sau a unui compozitor altfel necunoscut din *Ms. 816 Sofia*.

La înșiruirea conținutului am urmat ordinea cronologică a *Ms. 816 Sofia*, pe cât ne-a fost posibil să o reconstituim.

Manuscrisul lui Evstatie, *Ms. Iași* și *Ms. B 283* încep toate cu câte o *psaltike techne*, și pare foarte probabil că și *Ms. Sofia 816* va fi avut-o; totuși, nu ne-a mai rămas nimic din ea.

²² V., de asemenea, Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 49–51.

²³ *Ibidem*, p. 145.

²⁴ V. N. G. Wilson, D. I. Stefanovič, *Manuscripts of Byzantine Chant in Oxford*, Oxford, 1963, p. 24–30.

	Titlul	Folio	Ehul	Compozitorul	Alte manuscrise
VECERNIA MARE					
1.	Parte din psalmul introductiv care începe cu: Ἀνοίξαντος	3–4 ^v	4 pl.	(Kukuzeles)	Clarke f. 19 Șciukin f. 2 Iași f. 7 B 283 f. 7 B 284 f. 1
2.	Kathisma: Μακάριος Ἀνήρ	1–2 ^v 5–10 ^v	4 pl.		Șciukin f. 7 Iași f. 17
UTRENIE					
3.	Polieleu, așa-zisul „Kukuma”	11–30 ^v 32–32 ^v	1	Monahul Kornilios ²⁵	Putna f. 1 Iași f. 25 ^v
LITURGHIE					
4.	Trisaghion: Ἅγιος ὁ Θεὸς	232, 33–33 ^v	4 pl.		Putna f. 15 ^v Iași f. 56 B 283 f. 25 B 284 f. 11 ^v Dragomirna f. 3
5.	Trisaghion festiv: Ὅσοι εἰς Χριστὸν	34–34 ^v	1 pl.	Monahul Evstatie	Șciukin f. 38 ^v Putna 44 Iași f. 58 B 283 f. 28 Dragomirna f. 5 ^v
6.	Trisaghion pentru Sfânta Cruce: Τὸν Σταυρόν σου	35–36	2	Evstatie	Șciukin f. 39 Putna f. 44 Iași f. 29 ^v
7.	Heruvic: Οἱ τὰ Χερουβείμ	36 ^v –38 ^v 233–233 ^v 39–39 ^v	1 pl.	Korones	Șciukin f. 42 ^v Putna f. 17 ^v Iași f. 63 B 283 f. 30 Dragomirna f. 11

²⁵ După cum se poate vedea din *Ms. E. D. Clarke 14*, diferitele versete ale polieleului puteau avea muzică de compozitori diferiți. Numele lui Kornilios se află pe f. 26, iar versetul începe astfel: Στόμα ἔχουσαι.

8.	Herovic	39–42	2 pl. (1 pl.)	Monahul Agathon	Șciukin f. 46 Putna f. 20 ^v Iași f. 68 B 284 f. 14 Dragomirna f. 15 ^v B 283 f. 37
9.	Herovic	42–45	(2)	Agallianos	Șciukin f. 47 ^v Putna f. 22 Iași f. 71 B 283 f. 44 ^v B 284 f. 17 Dragomirna f. 10
10.	Herovic	45–47	3	Evstatie	Șciukin f. 51 Putna f. 49 Iași f. 81 bis B 283 f. 49 B 284 f. 24
11.	Herovic	47 ^v –49 ^v	4	Monahul Anthimos	Clarke f. 332 ^v ²⁶ Iași f. 75 B 283 f. 53 B 284 f. 21
12.	Herovic	49 ^v –52	1	Hrisafes	B 283 f. 41 Clarke f. 327 Atena f. 88 ^v
13.	Herovic	52–55 ^v	1	Evstatie	BAN f. 5 ^v Putna f. 45 ^v Iași f. 77 ^v B 283 f. 63 ^v
14.	Herovic	56–58 ^v	1 pl.	Evstatie	Șciukin f. 54 ^v Putna f. 52 Iași f. 84 ^v B 283 f. 60 B 284 f. 27 ^v

²⁶ Atribuirea din *E. D. Clarke 14*, f. 332^v, sună: κυρίου Ἀνθίμου ιεροάρχων τῆς λαύρας. Anthimos nu este menționat de M. Velimirovič în *Byzantine Composers in Ms. Athenes 2406*, în *Essays presented to Egon Wellesz*, Oxford, 1966, p. 7–18; probabil că aceasta denotă că el va fi trăit mai târziu decât mijlocul secolului al XV-lea. Faptul că și el și de asemenea Hrisafes au lucrări atribuite lor în *Ms. Iași 56* (1545), precum și în celelalte manuscrise putnene de la mijlocul secolului al XVI-lea reprezintă o mărturie în plus pentru strânsele legături dintre mănăstirea Putna și școlile grecești – Putna nu a întârziat să adopte lucrările unor compozitori „noi”.

15.	Heruvic	58–60 ^v	2 pl.	Glykys	Putna f. 26 ^v
16.	Heruvic	61–63	2 pl.	Damaskinos	Putna f. 23 ^v Atena f. 97 ^v
17.	Heruvic	63 ^v –65 ^v	2 pl.	(palaion) ²⁷	Putna f. 25
18.	Heruvic	65 ^v –67 ^v	2 pl.	(Damaskinos) ²⁸	Atena f. 97 ^v Putna f. 23 ^v
LITURGHIA SF. VASILE					
19.	Răspunsuri mari: Πατέρα Υἱὸν	67 ^v –68 ^v	(4 pl.)	(Moshianos)	Putna f. 27 ^v Iași f. 87 B 283 f. 73 B. 284 f. 30
20.	Sfânt: Ἅγιος, ἄγιος, ἄγιος	68 ^v –69 ^v	(2)		Iași f. 88 B 283 f. 74 B 284 f. 31
21.	Theotokion: Ἐπὶ σοῖ χαίρει, Κεχαριτωμένη	70–72	(4 pl.)	Korones	B 283 f. 76 ^v B 281 f. 32 ^v Iași f. 90
CHINONICE PENTRU ZILELE SĂPTĂMÂNII					
22.	Duminică: Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	72–73	(1)	Redestinos	Iași f. 92 ^v B 283 f. 79 ^v B 284 f. 35 ^v
23.	Duminică:	73 ^v –74 ^v	1		B 283 f. 82
24.	Miercuri: Ποτήριον σωτηρίου	74 ^v –76	(1)	„tou autou” (adică Redestinos)	Iași f. 94 B 283 f. 86 B 284 f. 36 ^v
25.	Martī: Εἰς μνημόσυνον	76–77	(1)		Iași f. 235 ^v B 283 f. 84

²⁷ Adică tot de Damaskinos. Atribuirea din *Ms. Sofia 816* este: παλαιο ηχο[ς] – ceea ce sugerează că scribul a copiat o parte dintr-o însemnare fără să înțeleagă prea bine despre ce era vorba. Această melodie a heruvicului lui Damaskinos reflectă, după opinia lui D. Conomos, tipul de transmitere din secolul al XIV-lea, în care piesa nu i se atribuia nominal.

²⁸ Din nou, scribul *Ms. Sofia 816* a copiat numai cuvântul nesemnificativ λεγόμενον, la care el i-a pus înainte, în mod greșit, pe τοῦ, cf. o însemnare completă din *Ms. Atena 928*, f. 97^v: ἔτερον λεγόμενον παλατιανὸν τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Conomos subliniază că aceasta este formulare-tip a secolului al XV-lea a melodiilor precedente. Ea este virtual identică cu melodia de pe ff. 61–63; scribul nu pare să fi sesizat repetarea.

26.	Duminică	77–78 ^v	2	Moshianos	Iași f. 95 ^v B 283 f. 88 B 284 f. 38 ^v
27.	Duminică	78 ^v –79 ^v	2	Moshianos (?)	
28.	Miercuri	79 ^v –81	2	Gherasimos	Putna f. 28 ^v Iași f. 97 B 283 f. 90 B 284 f. 40 ^v
29.	Mărți	81–82 ^v	(3)	„tou autou” (adică Gherasimos)	Putna f. 29 Iași f. 99 B 283 f. 92 B 284 f. 47
30.	Mărți	82 ^v –83 ^v	(nenano sau 3)		Putna f. 30 Iași f. 100 B 283 f. 94 B 284 f. 42 ^v Dragomirna f. 23
31.	Duminică	83 ^v –84 ^v	(3)	Lampadarios (adică Kladas)	Putna f. 30 ^v B 283 f. 96 B 284 f. 48
32.	Miercuri	84 ^v –85 ^v	(3)	Arghirooulos	Putna f. 31
33.	Duminică	86–87	4	Lampadarios	Putna f. 32 B 283 f. 98
34.	Duminică	87–88 ^v	4	(Laskaris, „organikon”) (Ioan)	Clarke f. 341 B 283 f. 99 ^v Iași f. 101 ^v
35.	Miercuri	88 ^v –90	4		Putna f. 32 ^v
36.	Mărți	90–91	nenano		
37.	Duminică	91–92 ^v	1 pl.	Korones	
38.	Duminică	92 ^v –93 ^v		Foka	
39.	Duminică	93 ^v –95	(nenano)	Lampadarios	Putna f. 33 ^v Iași f. 103 ^v B 283 f. 101 ^v
40.	Miercuri	95–96	(nenano)	Lampadarios	Putna f. 34 Iași f. 104 ^v

41.	Duminică	96–97	3 pl.	Vlatiros ²⁹	Putna f. 34 ^v Iași f. 106 B 283 f. 103 ^v
42.	Duminică	97 ^v –98 ^v	3 pl.	Ștefan Sîrbu	Putna f. 35 ^v Iași f. 107 ^v B 283 f. 105
43.	Duminică + Marți (ambele texte sub aceleași neume)	98 ^v –100	(4 pl.)	Manuil („organikon”) („organikon”) (Manuil) (Manuil) (Arghirópulos)	Putna f. 36 Iași f. 109 B 283 f. 107 B 284 f. 53
44.	Duminică	100–101 ^v	4 pl. (?)	(Hrisafes)	Iași f. 100 ^v
45.	Miercuri	101 ^v –103	4 pl.	Redestinos	Putna f. 37 Iași f. 112 B 283 f. 109 B 284 f. 55
46.	Miercuri	103–105	4 pl.	Dometian Vlahu	Iași f. 127 B 283 f. 111 Dragomirna f. 21
47.	Miercuri	105–106	4 pl.	„organikon”	Putna f. 38 Iași f. 114 B 283 f. 113 ^v B 284 f. 44 ^v Dragomirna f. 19 ^v
48.	Miercuri	106–107	nenano		B 283 f. 115 ^v
49.	Sâmbătă (cu text slavon): Радуитесе праведни	107 ^v –108 ^v	1 pl. (4 pl.) (1 pl.)	(Evstatie)	Putna f. 74 ^v B 283 f. 139
LITURGHIA DARURILOR CELOR MAI ÎNAINTE SFINȚITE					
50.	Heruvic: Νῶν αἰ δυνάμεις	108 ^v –110	2 pl. (1 pl.)	Longhinos	Putna f. 39 Iași f. 115 ^v B 284 f. 86 B 283 f. 126

²⁹ Probabil Manuel Vlastiros, care este citat și de Velimirovič, *op. cit.* (nota 21). V. și A. Iakovljevič, *Manuil Vlatir Domestik Svete Sofije* (lucrare aflată sub tipar).

51.	Chinonic: Γεύσασθε καὶ ἴδετε	110 ^v	nenano		Putna f. 41 Iași f. 117 ^v B 283 f. 128 ^v B 284 f. 82
(Aici lipsește o foaie conținând sfârșitul acestui chinonic; chinonicul: Εὐλόγησω τὸν Κύριον și începutul heruvicului).					
52.	Heruvic pentru Joia Mare: Τοῦ Δείπνου σου	111–112	(2 pl.) (2 pl.) (2 pl.) (1 pl.)		Putna f. 42 Iași f. 119 B 284 f. 57 Dragomirna f. 17 B 283 f. 130
53.	Heruvic pentru Sâmbăta Mare: Σιγησάτω πᾶσα σάρξ	112–114	4 pl. (4 pl.) (4 pl.) (1 pl.) (1 pl.) (1 pl.)		B 283 f. 132 Dragomirna f. 18 Putna f. 85 Iași f. 121 B 284 f. 59 ^v
54.	Chinonic: Σῶμα Χριστοῦ	114–115 ^v	nenano		Putna f. 86 Putna f. 43 Iași f. 123 B 283 f. 135 ^v B 284 f. 87 ^v
55.	Chinonic: Σῶμα Χριστοῦ	115 ^v –116 ^v	(4 pl.)		Iași f. 124 ^v B 283 f. 137 ^v
(Aici există o lacună în text: lipsesc probabil trei fascicule. Ele trebuie să fi conținut cel puțin încă un chinonic: Σῶμα Χριστοῦ – prezența lui este relevată de o inițială pătată de pe f. 116 ^v – precum și stihirile pentru sărbătorile mai importante dinaintea zilei Sf. Mihail, în anul cu începutul în septembrie. Judecând după celelalte manuscrise, ele ar fi: Nașterea Maicii Domnului, Înălțarea Crucii, Sf. Ioan Teologul și Sf. Dimitrie).					
STIHIRI ȘI ALTE TEXTE PENTRU DIVERSE SĂRBĂTORI					
56.	Arhanghelul Mihail: Σκέπασον ἡμᾶς	117–119 ^v	nenano		Putna f. 97 Iași f. 141 ^v B 283 f. 145 ^v Dragomirna f. 43 ^v

57.	Eisothia Maicii Domnului: Ἄσπιε ἀμόλυντε (parte de stihiră)	119 ^v –122 ^v	1 pl.	(Kukuzeles) (Kukuzeles)	Putna f. 98 Iași f. 143 bis B 283 f. 149 Dragomirna f. 496
58.	Sf. Sava: Τῶν δαιμόνων ὄλεσας (parte din idiomelă)	122 ^v –125	2 pl.	(Kukuzeles) (Kukuzeles)	Putna f. 99 ^v Iași f. 147 Dragomirna f. 49 ^v
59.	Sf. Nicolae: Τῶν θληβωμένων (parte din idiomelă)	125–127 ^v	2 pl. (1 pl.)	(Kukuzeles) (Kukuzeles)	Putna f. 100 ^v Iași f. 149 ^v B 284 f. 66 Dragomirna f. 51 ^v B 283 f. 153 ^v
60.	Nașterea lui Hristos: Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ τῷ ἐκ παρθένου ἀνατέλειτε	127 ^v –129 ^v	3 pl.	(„tu autou”, adică Kukuzeles)	Putna f. 101 Iași f. 152 ^v B 284 f. 78 ^v Dragomirna f. 54 ^v
61.	Nașterea lui Hristos: Ὁ βάθος πλούτου (parte de stihiră din slujba de seară de la Crăciun)	129 ^v –133	4 pl.	(„tu autou”, adică Kukuezeles) („tu autou”, adică Kukuezeles)	Putna f. 103 ^v Iași f. 155 bis
62.	Nașterea lui Hristos: Μεγάλυνον ψυχή μου τὸν ἐν τῷ σπηλαίῳ (din Canonul Crăciunului)	133–135 ^v	1	(Kukuzeles) („tu autou”, adică Kukuezeles)	Putna f. 105 Iași f. 158 ^v B 283 f. 158 ^v
63.	Bobotează: Διὰ τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν (parte de idiomelă)	135 ^v –137 ^v	(4 pl.)	(Kukuzeles) (Kukuzeles)	Putna f. 106 Iași f. 161 ^v B 283 f. 161

64.	Bobotează: Ἀλλὰ πᾶσαν ἐπλήρωσας (parte din idiomelă)	137 ^v –137 ^v	(4 pl.)	(„tu autou” adică Kukuzeles)	Putna f. 107 Iași f. 163 ^v
65.	Curățirea (Hypapante) Αὐτὴ γὰρ Θρόνος (parte din idiomelă)	141–144	4 pl.	(Kukuzeles) (Kukuzeles)	Putna f. 109 Iași f. 170 ^v B 283 f. 164 Dragomirna f. 63 ^v
66.	Buna vestire: Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῶ (Condac)	144–148 ^v	(4 pl.)	(Ioannes Lampadarios) (Lampadarios)	Clarke f. 166 Putna f. 110 Iași f. 177 Dragomirna f. 66
67.	Buna vestire: Εὐαγγελίζεται ὁ Γαβριήλ (Catismă)	148 ^v –153	(2 pl.) (1 pl.)	(„tu autou” adică Lampadarios)	Putna f. 112 ^v Iași f. 182 Dragomirna f. 70 ^v B 283 f. 168
68.	Sf. Gheorghe: Τοῦ μεγάλου βασιλέως (stihiră)	153–156	(1)	(Korones)	Putna f. 114 Iași f. 185 ^v B 283 f. 186 Dragomirna f. 73 ^v
69.	Nașterea Sf. Ioan: Οὗτος γὰρ ἐκήρυξε (idiomelă)	156–159 ^v	(2)	(Kukuzeles)	Putna f. 117 Iași f. 188 ^v Dragomirna f. 76 ^v
70.	Sf. Petru: Ἦθεν πρὸς αὐτὸ ὁ σωτὴρ (idiomelă)	159 ^v –164	(4)	(Kukuzeles)	Putna f. 121 ^v Dragomirna f. 80
71.	Sf. Pavel: Παῦλε στόμα Κυρίου (idiomelă)	164–165 ^v 167–168	(2)		Putna f. 120 Iași f. 192 ^v B 283 f. 190 Dragomirna f. 85
72.	Bunavestire (?): Ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις	166 ^v			

73.	Schimbarea la Față: Οὐρανοὶ ἔφριζαν (idiomelă)	168 ^v 234–234 ^v	(1)	(Kukuzeles)	Putna f. 123 ^v Iași f. 195 ^v B 283 f. 194 ^v Dragomirna f. 88
74.	Adormirea Maicii Domnului: Ἀλλ' ὦ πάρθενε ἄχραντε (idiomelă)	234 ^v 174–174 ^v	(2 pl.)	(Kukuzeles)	Putna f. 125 Iași f. 199 B 283 f. 203 Dragomirna f. 93 ^v
75.	Adormirea Maicii Domnului: Χάϊρε κεχαριτωμένη πάρθενε (idiomelă)	174 ^v –177 ^v	nenano	(Kukuzeles)	Putna f. 127 Iași f. 203 B 283 f. 199 Dragomirna f. 97 ^v
76.	Sf. Trei Ierarhi: Τοὺς κήρυκας τοὺς ἱεροὺς (idiomelă)	177 ^v –180 ^v	4 pl.		Iași f. 167 ³⁰ Dragomirna f. 61
77.	Tăierea capului Sf. Ioan: Ἀλλ' ἡμεῖς τὸν βαπτιστὴν (parte de idiomelă)	181–184	nenano	(Kukuzeles)	Iași f. 128 ^v Dragomirna f. 100
(Foaia 184 ^v este albă și s-ar părea că există aici o lacună în manuscris dar conținutul continuă în succesiune normală asemenea celorlalte antologii).					
DIN TRIODUL PENTRU SĂRBĂTORI					
78.	Duminica Floriilor: Ὁ διδάσκαλος λέγει (parte de idiomelă)	185–188 ^v	(2 pl.)	(Ioannes Kladas)	Putna f. 137 ^v Iași f. 205 ^v B 283 f. 174 ^v Dragomirna f. 103 ^v

³⁰ În *Mss. Sofia* și *Iași*, dar nu și în *Ms. Dragomirna*, această sărbătoare nu este plasată corect în cadrul anului.

79.	Paște: Αὐτὴ ἡ κλητὴ καὶ ἁγία ἡμέρα (Irmosul Odei a 8-a din Canonul Paștelui)	189–192	1	(Lampadarios)	Putna f. 141 ^v Iași f. 210 Dragomirna f. 107
80.	Paște: Φωτίζου φωτίζου (Irmos al Odei a 9-a din Canonul de Paște)	192–194 ^v	1	(Glykys)	Putna f. 143 Dragomirna f. 100 Șciukin f. 79 (cu text slavon)
81.	Paște: Χριστὸς ἀνέστη (Tropar)	195–198 ^v	2 pl. (2 pl.) (2 pl.) (1 pl.) (1 pl.) (1 pl.)	(Monahul Theodulos) (Theodulos) (Theodulos)	Dragomirna fol. 115 Iași f. 214 Putna f. 144 ^v B 283 f. 180 ^v B 284 f. 70
82.	Înălțarea la cer ³¹ : Τὶς λαλήσει τὰς δυναστείας σοῦ Χριστὲ (idiomelă)	198 ^v –201	4 pl.	(Lampadarios)	Putna f. 146 ^v Dragomirna f. 118 ^v
83.	Înălțarea la cer ³² : Ἀπέστειλας ἡμῶν Χριστὲ ὁ Θεὸς (idiomelă)	201–204 ^v	1 (4) (4) (4)	(Evghenikos) (Evghenikos)	Putna f. 147 ^v Dragomirna f. 121 B 283 f. 208 ^v
84.	Rusalii: Καὶ σοῦ ἀγαθὲ (idiomelă)	205–208	2 pl. (1 pl.)	(Theodulos) (Theodulos)	Putna f. 149 ^v Dragomirna f. 118 ^v B 283 f. 213 ^v
THEOTOKIA					
85.	Χαῖρε τῆς χάριστος πηγῆ	208–212	1	(Lampadarios?) (Domestikos-ul Ioannes) ³³	Clarke f. 289 ^v Putna f. 158 ^v

³¹ Acest text este de fapt prima parte a unei stihiri din Duminica Orbului, așa după cum se face menționarea corectă în *Ms. Putna 56*, f. 146^v.

³² Incipitul de aliniat din *Ms. Sofia 816* adică: „aceeași sărbătoare”. *Mss. Putna, Dragomirna* și *B 283* stabilesc că textul este pentru Înălțare, dar Conomos subliniază că ar trebui să fie folosit la Rusalii.

³³ Probabil că trebuie identificat drept Ioannes Harsianitis. V. A. Jakovljevič, [*Ἰωακείμ*]

86.	Σὲ μεγαλύνομεν τὴν ὄντως Θεοτόκον	212–214 ^v	1	(Ioannes Kladas; Lampadarios)	Putna f. 155 Dragomirna f. 127 ^v
87.	Ἄνωθεν οἱ προφήται	214–217	3 pl.		
88.	Ὁ ἐν Σιναίῳ τῷ ῥρει	217–220 ^v	3	(Korones)	Iași f. 227
89.	Τὴν ὄντως Θεοτόκον	220 ^v –223	4 pl.	„tou autou”	Dragomirna f. 138 ^v
90.	Σὲ μεγαλύνομεν τὴν ὄντως Θεοτόκον	223 ^v –227	2 pl.		Dragomirna f. 134
91.	Ἄνωθεν οἱ προφήται	227 ^v –231 ^v 166	1	(Ioannes Kladas, Lampadarios)	Clarke f. 282 Putna f. 156 BAN f. 1 Iași f. 218 B 283 f. 218 Dragomirna f. 2 ^v

4b. Repertoriul muzical – compozitorii

Se poate vedea din acest cuprins că cei mai mulți dintre compozitorii ale căror lucrări erau executate la Putna în secolul al XVI-lea sunt acei ce ne sunt cunoscuți din alte antologii din secolele XV–XVI: Agallianos, Agathon, Anthimos, Hrisafes, Damaskinos, Evghenikos, Fokas, Gherasimos, Glykys, Kornilios, Koronis, Kukumas, Kukuzeles, Kladas, Laskaris, Longhinos, Manuil Arghiropulos, Moshianos, Redestinos, Theodulos, Vlatyros. În Putna 56 și în Manuscrisul lui Evstatie îl găsim reprezentat și pe Dokeianos. Cu excepția lui Anthimos, Hrisafes și Evghenikos, toți sunt citați de Velimirovič ca apărând cu lucrări și în *Ms. Atena 2106* (1453)³⁴. Anthimos și Hrisafes sunt întâlniți și în *Ms. Atena 928* (de la finele secolului al XV-lea). Numai un singur compozitor este identificat ca slav, Ștefan Sârbu, ale cărui lucrări sunt cunoscute până în prezent și din fotocopiile *Ms. 93* – datând din secolul al XV-lea – al Bibliotecii Naționale din Belgrad și din *Ms. Atena 928*³⁵.

Mai sunt trei compozitori, care par să fie de prin partea locului:

Χαρσιανίτης μονάχος και δομειστικός Σέρβιας (sub tipar la Belgrad, 1980).

³⁴ *Op. cit.*, nota 21, p. 14–18.

³⁵ V. D. I. Stefanovič, *The Serbian Chant from the Fifteenth to the Eighteenth Centuries*, în „Musica Antiqua Europae Orientalis”, I, 1966, p. 140–163; idem, *Stara Srpska Muzika*, I–II, Belgrad, 1974–1975: tot acolo se mai găsește și o bibliografie cu date suplimentare.

1. *Dometian Vlahu*, al cărui chinonic de miercuri în eahul 4 plagal a fost transcris și publicat de Panțiru³⁶.

2. *Theodosie Zotik(a)* este întâlnit numai în *Ms. B 283*, f. 69. Panțiru sugerează că, dată fiind și existența numelui său de familie, el va fi putut să fie un laic³⁷. Forma nedeclinată poate iarăși să sugereze un compozitor din partea locului: τοῦ Θεοδοσίου ζοτικᾶ, afară numai dacă n-am putea considera-o, ca și la Ștefan: του στεφαν σερπινα drept un genitiv slavon fosilizat. Litera *l* din „numele de familie” este scrisă cu chirilică.

3. Cel mai remarcabil și cel mai bine cunoscut din documente dintre compozitorii din partea locului, de la Putna este, fără nici o îndoială, *Evstatie*. Numai șase dintre compozițiile sale apar în cuprinsul *Ms. 816* Sofia, dar *opus*-urile sale sunt neîndoielnic mult mai multe ca număr. În *Ms. Putna 56*, ff. 1–84^v, un număr considerabil de alte compoziții îi sunt atribuite, dintre care nu toate apar și în manuscrisul propriu de cântări al lui Evstatie. Iată o listă a lucrărilor ce-i sunt atribuite ca atare, cu excluderea celor șase, prezentate mai detaliat în paginile precedente:

1. Heruvic, eahul 3 plagal: Putna f. 55; Șciukin f. 60^v;
2. Heruvic, eahul 4 plagal: Putna f. 56^v; Șciukin f. 62;
3. Chinonic săptămânal (sâmbătă), cu stihiră cu text slavon: Радуйтесе праведни, eahul 1 plagal (și cu trei versiuni adiționale)
 - a. Putna, f. 73; Șciukin f. 104;
 - b. Putna, f. 74; Șciukin f. 104^v;
 - c. Putna, f. 72;
4. Chinonic săptămânal (joi) cu text slavon **ВЪ ВЪСЪ ЗЕМЛА** eahul 1: Putna, f. 71^v; Șciukin f. 103;
5. Heruvic pentru Joia Mare: Τοῦ δείπνου σου eahul 3: Putna, f. 68; Șciukin, f. 63;
6. Heruvic pentru Sâmbăta Mare, cu text slavon: **ДА УМЫЛЧИТЬ** eahul 2 plagal, nenano: Putna, f. 58; Șciukin, f. 75^v;
7. Stihiră pentru Duminica lăsatului de carne, cu text slavon: **ЕГДА ПОСТАВАТСА ПРѢСТОЛЫ** eahul 4 plagal: Putna, f. 78; Șciukin, f. 105;
8. Stihiră pentru Sf. Ioan de la Suceava, cu text slavon: **СЪВЕРНАА СТРАНА** eahul 1: Putna, f. 76^v; Șciukin, f. 138^v;
9. Stihiră pentru Sf. Simion, cu text slavon: **ПРѢПОДОВНЕ ОЧЕ БОГОМЖДРЕ** eahul 2 plagal: Putna, f. 75; Șciukin f. 150^v;
10. Stihiră pentru Sf. Paraschiva, cu text slavon: **ПРѢПОДОВНА МАТИ ДѢВО** – eahul 2 plagal: Putna, f. 82; Șciukin. f. 153;
11. Prokimen pentru Sâmbăta Mare: **Ἀνάστα ὁ Θεός** – eahul 1 plagal: Putna, f. 69^v;
12. Trisaghion, eahul 4: Putna, f. 70;
13. Trisaghion, eahul 4: Putna. f. 70^v;

³⁶ *Op. cit.* (nota 2), p. 51–56.

³⁷ *Op. cit.* (nota 2), p. 34–35. V. și Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 71–73.

14. Trisaghion, ehul 2 plagal: Putna, f. 70;
15. Aleluia, ehul 3: Putna, f. 71;
16. Aleluia, ehul 1 plagal: Putna, f. 71; Șciukin f. 41^v;

Este aproape sigur că un mare număr dintre celelalte compoziții din Manuscrisul lui Evstatie sunt tot ale lui; deși rareori și le atribuie prin note marginale, el o face totuși în mod implicit, așa cum procedează prin însemnarea din *Ms. Șciukin* f. 158 (dacă aparține într-adevăr acestei cărți): **ПРОТОΨАЛТЬ ЕВСТАТІЕ УТЬ ПЪТЕНЬСКАГО МОНАСТІРЪ ИСПИСА СІЖ КНИГА О ПЪТІУХ ТВОРЕНІА СВОЖ** și prin însemnarea din *Ms. BAN*, f. 14^v, care trebuie să fie plasată înaintea filei 13 din *Ms. Șciukin*: **ЗДЕ ПОЧИНАЕСТА [sic] ТВОРЕНІА ЕВСТАТІЕВА ПРОТОΨАЛТА УТ ПЪТЕНСКАГО МОНАСТІРЪ**. S-ar putea presupune că Evstatie ar pretinde paternitatea tuturor lucrărilor din manuscrisul său, în afara celor la care specifică numele unui alt compozitor, dar comparația cu alte texte arată că lucrurile nu stau chiar așa: nici Irmosul de Paște al lui Glykys (nr. 80 din cuprinsul de mai sus), nici compoziția pe care *Ms. Putna 56* i-o atribuie lui Kyr Gheorghie nu poartă numele vreunui compozitor în manuscrisul lui Evstatie. Pare totuși rezonabil să se presupună că piesele care urmează imediat după pretenția lui Evstatie de la fila 14^v din *Ms. BAN*, sunt ale lui: adică **БОГЪ ГОСПОДЪ** cu troparele de duminică și cu theotokiai cu texte slavone în toate, cele 8 ehuri (*Ms. Șciukin*, f. 13–23^v)³⁸.

Evstatie de la Putna ar fi atunci compozitorul a vreo 24 de lucrări cunoscute ca atare, dintre care unele apar în mai multe volume. Acest destul de impresionant „corpus” de lucrări ar putea desigur să-l „răsplătească” din plin pe acela care le-ar analiza din punct de vedere muzical.

III

Mănăstirea Putna, biserica moldoveană și principii moldoveni au avut desigur multe contacte cu bisericile și mănăstirile din alte țări și centre mănăstirești de la Muntele Athos, Constantinopol, din Bulgaria, Serbia și Rusia. Școala muzicală de la Putna și energeticul ei protopsalt Evstatie trebuie să fi fost cunoscuți și dincolo de zidurile mănăstirii, lăsând într-un fel sau altul urme și prin alte părți, dar până acum mărturiile în acest sens sunt foarte sărace.

Sugestia³⁹ potrivit căreia expresia rusească *putevoi raspev* derivă din numele

³⁸ *Ibidem*, p. 101.

³⁹ V. Pava, *op. cit.*, nota 16, p. 340. Dr. Gh. Ciobanu afirmă (într-o conversație) că *putevoi raspev* trebuie să nu fie confundat cu *putnoi raspev*, ultimul urmând să vie de la Putna. Totuși amândouă aceste adjective pot fi derivate pur și simplu de la *put*; adjectivul normal de la Putna este *putenskii* sau *putnenskii*; ne-am putea aștepta și la forma *putnin*. Este adevărat că totuși Kalužniacki citează forma *protopsalt Putnoi* dintr-o însemnare pe un manuscris actualmente pierdut (E. Kalužniacki, *op. cit.*, nota 13, p. 287–288); s-ar putea ca *Putna* să fi fost uneori tratată ca o formă adjectivală scurtă. Cronologia evoluției cântărilor la ruși este de aceea de importanță crucială în această privință. Gardner (*op. cit.*, nota 4, p. 140) datează apariția lui *putevoi raspev* pe la 1500 – desigur, prea devreme pentru ca școala

mănăstirii întâmpină prea multe dificultăți morfologice și, probabil, și cronologice. Prezența *Ms. Sofia 816* la mănăstirea Bačkovo ar putea indica o sursă de influență, dar manuscrisul arată a fi fost prea puțin utilizat; starea lui proastă, fără legătură, cu paginile pătate de umezeală și destrămate, arată mai degrabă neglijare și nu folosire. O verificare destul de sumară a celorlalte șapte manuscrise mai târzii cu notații muzicale provenite tot de la Bačkovo – toate cu texte grecești – nu revelează nici o mențiune a Putnei sau a lui Evstatie. *Ms. D. E. Clarke 14*, care are în comun cu antologiile de la Putna un număr de compoziții și conține și scurtul polihronion în cinstea domnului Moldovei Ioan Alexandru (Lăpușeanu)⁴⁰, n-a mai revelat până în prezent nici o altă legătură cu muzica bisericească din Moldova. Ghenea ne oferă ca mărturie, după toate aparențele unică, a influenței lui Evstatie, apariția într-un manuscris de la Ibașfălău, datat între 1570–1619, a stihirei pentru Sf. Ioan de la Suceava⁴¹. El nu menționează însă dacă are notații muzicale și nici dacă există în el vreo atribuire făcută lui Evstatie, dar întrucât ehlul piesei este 2 plagal, nu poate fi vorba de melodia lui Evstatie, care este compusă în ehlul 1 și care apare în antologiile de la Putna.

Există o singură mărturie documentară, dar semnificația ei poate fi ușor exagerată: la 6 iulie 1558, voievodul Alexandru Lăpușeanu scria micii comunități ortodoxe din Lemberg (Lvov), pe care o ajuta să-și construiască o biserică: **ПРИЦЛѢТЕ ДО НАСЪ ЧОТЫРИ ДИАКИ МЛОДЕНЦИ ДОБРЫИ, А МЫ ИХЪ ДАМО НА НАУЧЕНИЕ ПЕТА ГРЕЧЕСКОГО И СЕРБЪСКОГО... УДНО ШТОБЫ МЕЛИ ГОЛОСЫ ДОБРЫИ, ВО ИСЪ ПЕРЕМЫШЛА ТАКОЖЪ ДО НАСЪ ПОСЛАНЫ СЪТЬ ДАКОВЕ НА НАУКЪ**. (Trimiteți-ne patru diaconi, băieți buni, și îi vom învăța noi cântarea sârbească și cea grecească... numai să aveți grijă să aibă glasuri bune, căci nouă ni s-au trimis la învățatură până și diaconi din Peremysl)⁴². Alexandru nu specifică locul unde vor fi instruiți acești diaconi, deși *do nas* sugerează că va fi fost undeva prin țara lui; este posibil ca acest loc să fi fost Putna, chiar și numai după mărturia manuscriselor că muzica înflorea pe atunci acolo. Despre diaconii din Peremysl, nimic nu pare să se mai știe, iar corespondența ulterioară tipărită în documentele Hurmuzaki nu-i mai menționează din nou pe diaconii din Lemberg. Într-adevăr, în ciuda multelor donații și oferte de ajutor ale lui Alexandru, viața religioasă și muzicală nu pare să fi avut un început prea promițător în biserica ortodoxă nouă. Într-o scrisoare datată 20 iunie 1561 Alexandru dojenește comunitatea ortodoxă de acolo pentru lipsa ei de zel și pentru neglijarea bunăstării și a lefii preotului ei – întrucât

de la Putna să-și fi putut impune „marca”. N. D. Uspenskii, în *Drevnerusskoie pevceskoie iskusstvo*, Moscova, 1971, p. 214, spune că termenul *put'* este întâlnit începând din vremea lui Ivan cel Groaznic (adică de pe la 1533–1584). El nu explică dezacordul său cu Gardner, însă nici unul dintre ei nu pare să facă vreo deosebire între *putevoi* și *putevoi raspev*.

⁴⁰ V. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 201.

⁴¹ C. Ghenea, *Creații muzicale în veacurile trecute*, în „Muzica”, 14, 1964, 5–6, p. 62–66.

Dr. Moldoveanu, care a alcătuit o listă completă de manuscrise neumatice pre-hrisantice din România (v. *supra*, nota 2), n-a reușit încă până acum să localizeze proveniența acestui manuscris.

⁴² I. Bogdan, ed. E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria Românilor*, 1/2, București, 1893, p. 208. Această scrisoare este citată de Panțiru, de Pava și de alții.

acesta este obligat să trăiască din negoț: **САМЪ ИДЕТЬ ДО ЦЕРКВИ, А ПОПАДИИ ИДЕТЬ НА РЫНОКЪ**. De asemenea, nu mai găsim nici o altă referire la acei diaconi nici în iulie 1565, când Alexandru trimite acolo un preot în plus, un *camonar* (s-ar putea oare să fie vorba de un canonarh?) și doi călugări pentru sărbătoarea hramului (Adormirea Maicii Domnului). Când Alexandru uită să facă aceasta în anul următor, după toate aparențele, sărbătoarea nu a mai fost celebrată: din scrisoarea sa din 20 august 1566 vedem că el trimite un preot și slujitori ca să se sărbătorească Ziua Nașterii Maicii Domnului, ca o compensație pentru scăparea din vedere a Adormirii. Desigur, patru diaconi pregătiți la Putna ar fi produs un efect înviorător asupra comunității din Lemberg; apostazia și lipsa de independență a respectivei comunități sugerează fie că acești diaconi n-au mai fost deloc trimiși, fie că, dacă au fost totuși trimiși, nu s-au mai înapoiat acasă.

Dacă mărturiile externe privitoare la influența Putnei încă ne lipsesc, în schimb cu atât mai valoroasă ne apare mărturia acestor șapte antologii din secolul XVI. Ele ne revelează un număr destul de mare de trăsături comune încât să putem socoti drept neîndoielnică proveniența lor comună. Pare foarte probabil ca toți cei șapte scribi să fi fost călugări români de la Putna, de o competență variabilă în ce privește muzica și cunoașterea limbilor slavonă și greacă, dar aparținând toți unei foarte puternice tradiții atât orale, cât și scrise, care stă mărturie în ce privește vigoarea vieții culturale de la mănăstirea Putna în secolul al XVI-lea⁴³.

⁴³ Le sunt foarte mult îndatorată: Academiei Britanice, pentru a mă fi propus și desemnat nominal, Academiei Bulgare de Științe, care mi-a dat posibilitatea să lucrez pe *Ms. Sofia 816*; de asemenea, Comitetului Hayter, pentru o generoasă bursă care mi-a dat posibilitatea să lucrez pe *Mss. Šciukin 350* și *BAN 13.3.16* din URSS; de asemenea, Consiliului Britanic, pentru a mă fi propus și desemnat nominal, Ministerului Educației și Învățământului din România, care mi-a dat posibilitatea să lucrez pe cele patru manuscrise existente în țară; sunt foarte recunoscătoare Academiei de Științe din URSS, din Bulgaria și România, pentru permisiunea de a le fi folosit bibliotecile și pentru microfilme; de asemenea Preasfințitului Antonie și Înaltpreasfințitului Mitropolit Iustin al Moldovei, pentru permisiunea de a lucra în bibliotecile mănăstirești. Este de asemenea o plăcută datorie pentru mine să-i mulțumesc Reverendului Arhimandrit Dr. Atanasii Bončev, pentru ajutorul acordat în cadrul Muzeului Ecleziastic; Profesorului M. Berza, Profesorului Gh. Mihăilă, Profesorului R. Mircea, Dr. M. A. Musicescu, Reverendului Părinte Scarlat Porcescu, Dr. J. Raasted, Dr. D. Stefanovič, Reverendului H. Wybrew, starețului și călugărilor de la Putna și stareței și surorilor-călugărițe de la Dragomirna, pentru ospitalitate și eforturile depuse în interesul meu. O foarte mare datorie de recunoștință o am față de Dr. D. Conomos, care a contribuit la verificarea și corectarea, de o manieră extensivă, a informațiilor de ordin muzical, citatelor în greacă și referințelor de ordin liturgic. Toate celelalte erori care au mai putut rămâne cad în sarcina mea.

După ce acest articol ajunsese în faza deja de corectură în pagini, Dr. J. Raasted și Dr. D. Conomos au mai identificat încă două manuscrise cu notații muzicale ca aparținând Școlii de la Putna (*Ms. slav 12* din Biblioteca Universității din Leipzig și *Ms. 258* din Biblioteca Mănăstirii Leimonos din insula Lesbos). Pentru o descriere a lor, v. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 59.

ANNA ELISEEVA

DEUX ANTHOLOGIES DE CHANT DU MONASTÈRE DE PUTNA: NOUVELLES DÉCOUVERTES DANS LES ARCHIVES DU MUSÉE HISTORIQUE D'ÉTAT DE MOSCOU

Durant nos travaux de rédaction des notices des manuscrits neumatiques grecs du Musée Historique d'État de Moscou, nous avons découvert deux recueils ayant un lien direct avec la fameuse École de Chant de Putna mais n'ayant pas jusqu'à présent attiré une attention méritée de la part des chercheurs. Il s'agit des manuscrits ГИМ. Барс. 1345¹ et ГИМ. Син. Певч. 1109.

Le manuscrit 1345 de la Collection E. V. Barsov est une Anthologie de la première moitié – milieu du XV^e siècle, rédigée sans doute dans un contexte grec et transférée en terre moldave après la prise de Byzance par les Turcs, puis, au XIX^e siècle emmenée en Russie. Le copiste en est inconnu mais l'écriture ainsi que le contenu, quoiqu'un peu réduit, sont très proches du manuscrit 899 de la Bibliothèque Nationale de Grèce (EBE 899), lui aussi une anthologie du XV^e siècle. Ce manuscrit contenant des hymnes choisis des Matines et de la Liturgie Eucharistique composées par des mélodes byzantins classiques, est une source très riche pour l'étude de la tradition du chant byzantin du XV^e siècle. On y trouve des notices liturgiques, des indications typiconales permettant l'étude de l'Ordo des dernières décades de l'Empire byzantin, indiquant le mode d'exécution des hymnes, les différentes fonctions des chantres, les genres hymnographiques etc.

Notre attention a été particulièrement attirée par deux fragments se différenciant par leur graphisme et la couleur de l'encre f. 77 et ff. 62^v et 63, visiblement plus tardifs.

Le premier et principal fragment f. 77 (**Fig. 1**) contient une composition du protopsalte Eustatie «Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε²». L'orthographe du texte grec de l'hymne est particulière et trahit l'origine non grecque du scribe. Le verso de f. 77, qui contient une composition d'Eustatie, présente une usure anormale du coin bas gauche ainsi qu'une salissure particulière en bas de page, ce qui témoigne d'une plus grande utilisation du manuscrit à cet endroit et d'une exécution plus fréquente

* AP, XVI, 2020, 1, p. 181–200. Traduit du russe par le protodiacre Jean Drobot.

¹ Le manuscrit 1345 de la collection Barsov a été mentionné et présenté par Dr. Maria Alexandru, *Calofonia de tradiție bizantină în școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie protopsaltul* dans AP, XI, 2015, 1, p. 485–532.

² Cette hymne apparaît aussi dans les manuscrits P56/544/576 I (f. 44^r) et ГИМ. Щук. 350 (f. 38^v), mais avec l'indication d'exécution en mode A' plagal.

de l'œuvre d'Eustatie. Vraisemblablement, cette hymne était exécutée là où l'autorité et la réputation du protopsalte Eustatie étaient particulièrement élevées, c'est-à-dire au monastère de Putna.

Il faut par ailleurs noter que les trois feuilles suivant f. 77 sont manquantes. Il est fort probable qu'elles ont pu contenir d'autres compositions d'Eustatie.

Le second fragment se trouve f. 62^v (**Fig. 2**). Dans le texte neumatique du Chant de Communion «Εἰς μνημόσυνον» (τοῦ λαοσυνάπτου κυροῦ Φωκᾶ· [ἦχος] πλ α') sont ajoutées des syllabes de Kratēma (τιρρι-ρρι-τιρρι), de la même main et de la même encre que l'exemple précédent. Sur le même feuillet, entre un verset de psaume et le début d'une Kratēma est dessinée une croix en encre rouge. Une croix semblable avec l'indication *παλιν* inscrite à l'encre rouge et accompagnée de neumes (ἡ Πεταστή με Κέντιμα καὶ Κλάσμα et τὸ σύμπλεγμα Ἐλαφρον καὶ Αποστρόφου), se trouve f. 63 dans la marge droite au niveau de la première ligne. Ce signe cruciforme semble indiquer la répétition de la Kratēma à cet endroit après l'exécution mélodique du mot *παλιν*, renvoyant au début de la Kratēma indiquée par la première croix.

Il y a quelques raisons de croire que ces deux fragments seraient écrits de la main du protopsalte Eustatie ou de l'un de ses proches disciples. Cette hypothèse se fonde sur les particularités suivantes de ce fragment manuscrit :

1. Une orthographe particulière du texte grec proche de celle d'autres livres manuscrits d'Eustatie: le remplacement de la voyelle grecque *η* par la lettre cyrillique *и* (*иже*); de *ο* par *ω*; de *υ* et des diphtongues *ει* et *οι* par *ι* (ayant la même valeur phonétique).

2. Des traits caractéristiques de l'écriture. Une étude comparative de ce manuscrit avec d'autres manuscrits autographes d'Eustatie permet de constater une similitude dans le graphisme des lettres et des neumes. Similitude particulièrement visible dans le graphisme des lettres grecques: **ν** (en forme de «tasse» avec le ductus gauche courbé et le ductus droit plus petit et légèrement décroché), **Δ** (avec une ligature caractéristique à la lettre suivante – *ι, ε, υ*), **π** (avec des jambes allant s'écartant et le ductus supérieur droit), **δ** et **α** dans la représentation de martyries, ainsi que dans le graphisme des signes neumatiques. En particulier *το Πετασθί* fortement arrondi et profond, *ἡ Βαρία* presque horizontal, *ὁ Τρομικόν* en forme de S, *ὁ Ψιφιστόν* vertical, *οὶ Αργοσύνθετον, Ἐλαφρόν et Απόστροφος* aux formes caractéristiques.

3. Le caractère général de l'écriture, épaisse, pleine et arrondie des lettres et des neumes.

4. La forme des graphèmes dans la note indiquant le nom de l'auteur Eustatie en slavon: «Твореніе Евстатіево».

De plus, il existe une preuve formelle que ce manuscrit ait appartenu au monastère de Putna, dont nous parlerons plus bas.

Le manuscrit 1109 de la Collection Musicale Synodale est aussi une Anthologie musicale contenant des hymnes des Vêpres, des Matines et des trois Liturgies des auteurs suivants : Νίκων μοναχός, Ἀθανάσιος μοναχός, Κορώνης, Χαλιβούρης, Ξηρός, ὁ Μαῖστωρος κυρ Ἰωάννης Κουκουζέλης, Μυστάκων, Δοκειανός,

Αμαριανός, Γλυκός, Μανουήλ Κουρτεσής, Κορνήλιος μοναχός, Ανδρέας (Σιτηρός), κυρ Μανουήλ Χρυσάφης και μαϊστωρος, Αγάθων μοναχός, Αγαλλιανός, Μοσχιανός, Ραιδεστινός, Γεράσιμος, Αργυρόπουλος, ό Λαμπαδάριος (Ιωάννης Κλαδάς), Αμπελοκηπιώτης, Βλατηρός, Λογγήνος μοναχός, Stefan Srpin (Serpin).

Le manuscrit est sur papier au filigrane «Licorne» et il compte 78 feuilles de format 205 × 135 mm. L'écriture est régulière et droite (**Fig. 3**). Le texte principal de format 160 × 80 mm est écrit sur 14 double-lignes avec une encre marron foncé (peut-être que la couleur originale de l'encre était noire, mais en raison d'une mauvaise conservation, elle est devenue plus pâle). Les rubriques, initiales, notes, martyries, les noms des auteurs-mélodes ainsi que les signes de chironomie (les grandes hypostases) sont en encre rouge. Le premier cahier ainsi que la fin du manuscrit sont perdus. Celui-ci s'arrête f. 6 du cahier 11. Le feuillet 56 a aussi été perdu puis reconstitué. C'est une feuille au filigrane «couronne à diadème» (proche du filigrane du manuscrit ГИМ. Шук. 350³) écrite sur 12 double-lignes avec une écriture différente et une encre plus claire. Il s'agit de la continuation du texte de l'hymne des Chérubins «ancienne» du deuxième mode plagal ([ἤχος] πλ.β' παλαιὸν *Οἱ τὰ Χερουβίμ*). Au revers se trouve le début d'une autre hymne des Chérubins «ancienne» du même mode dont la suite se trouve f. 57.

Il est probable que la restauration du feuillet perdu fut faite en même temps que la nouvelle reliure qui date de la première moitié – milieu du XVI^e siècle. La reliure est en planche de bois tendue de cuir marron foncé avec ornement végétal, des triples lignes verticales, horizontales et diagonales formant un ornement géométrique ainsi que des oiseaux en médaillon au dos. Les planches sont accolées aux feuilles, fixées aux mors. L'inscription figurant au dos de la reliure a été faite après la réalisation de celle-ci car elle est parallèle au cuir⁴. En outre, les marges ont été renforcées par des bandes de papier.

La langue principale du manuscrit est le grec, à l'exception de l'hymne «Le Seigneur est Dieu» du premier mode, écrite en slavon («Бог Господь») sur un espace libre f. 44 à la fin de la dernière hymne des Matines, l'Asmatikon du Trisaghion du 1^{er} mode. La foliation est effectuée en lettres cyrilliques, le début du cahier étant marqué au coin bas droit et la fin au coin bas gauche.

On trouve dans les marges basses ff. 34 à 56 l'inscription du donateur: «Отдаю эту книгу въ библиотеку Московскаго Синодальнаго Училища церковнаго пѣнїя на пользу любимаго мною церковнаго пѣнїя. Псаломщикъ Московской Троицкой – въ Вишнякахъ – церкви Николай Семеновъ Самаринъ – 1899-го года сентября 21 дня» («Je donne ce livre à la Bibliothèque de l'École Synodale de

³ С. М. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, avec 39 figures dans le texte et 16112 fac-similés de filigranes, tome 2, № 4899 («Couronne à diadème»), Genève, 1907.

⁴ L'expertise de la reliure a été effectuée par Y. A. Gribov, collaborateur du Musée d'Histoire, auquel nous exprimons ici toute notre reconnaissance.

Moscou de chant liturgique pour l'usage du chant d'église que j'aime tant. Chantre principal de l'église de la Trinité à Vichniaki à Moscou, Nikolai Semenov Samarine, le 21 septembre 1899»). De même, sur la couverture de la reliure: «Псаломщик Московской Троицкой – в Вишняках – церкви Николай Семеновъ Самаринъ 1899-го года сентября 21 дня» («Chantre principal de l'église de la Trinité à Vichniaki à Moscou, Nikolai Semenov Samarine, le 21 septembre 1899»). Au contre-plat arrière de la reliure on trouve l'inscription suivante: «+Аз̄ см̄ереніе̄ ӣродіако̄н̄ гир̄васіе̄ ѿ̄ ст̄аа̄ мона̄стир̄ п̄н̄гарац̄ в̄ лѣт̄<о> †зр̄с̄ (или, возможно, †зр̄ѣ) писал̄ м̄сца̄ ма̄и» («Moi, l'humble hiérodiaque Guervasié du monastère de Pengaratz en l'année 6106 (ou 6160) a écrit au mois de mai») (**Fig. 4**).

Au manuscrit est jointe une courte description (un cahier de 4 feuilles) contenant la traduction souvent approximative des noms des hymnes, des auteurs ainsi que l'inscription de Guervasié décrite ci-dessus. Dans cette description le nom du monastère Pengaratz a été traduit par Putna (avec un point d'interrogation) et l'année indiquée – 1648⁵. Il semble difficilement compréhensible comment le mot clairement lisible «Pengaratz» a été traduit par «Putna». Mais cette erreur fut «providentielle» car le manuscrit 1109 a un rapport direct avec le monastère de Putna.

La bibliothèque du monastère de Putna conserve le fameux codex 56/544/576 I, recueil en deux parties écrites à des époques différentes. Les auteurs de la description analytique de ce recueil G. Ciobanu, T. Moisescu et M. Ionescu en datent la première partie (ms. PI, ff. 1^r–84^v) de la première moitié du XVI^e siècle et la seconde (ms. PII, ff. 85^r–160^v) – du début du XV^e siècle⁶. Il paraît évident que la deuxième partie du recueil de Putna (PII) qui commence f. 8 du cahier 11 (feuille 85 selon la pagination) avait sa propre première partie. Les onze cahiers incomplets perdus devaient contenir les Vêpres, les Matines ainsi que les Liturgies, contenu classique d'une Anthologie de Chant.

Selon notre hypothèse, le manuscrit Син. певч. 1109 est cette première partie manquante au codex PII et qui s'arrête à la feuille 6 du 11^e cahier sur les mots «Εὐλόγησω τὸν Κύριον». Sur la feuille 7, disparue du manuscrit, devaient être écrits la fin de l'hymne et sans doute, *Τοῦ δείπνου σου τοῦ μυστικοῦ* selon la traditionnelle disposition des hymnes dans cette partie de l'Anthologie. Ainsi, le manuscrit PII qui contient sur sa première feuille, la 8^e du cahier 11, les hymnes du Samedi Saint «Ἀνάστα, ὁ Θεός» et «Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ» – (**Fig. 5**) est très certainement la continuation du manuscrit Син. певч. 1109.

Outre la possibilité réelle de réunir en un recueil les deux manuscrits, celui de Moscou et celui de Putna, selon le nombre de feuilles et leurs foliations respectives ainsi que selon l'ordre des hymnes, la thèse de l'unité primitive de Син. певч. 1109 et de PII peut être étayée par les données codicologiques et paléographiques suivantes.

⁵ Cette description fut sans doute faite par l'un des professeurs de l'École Synodale où fut déposé le manuscrit en 1899.

⁶ G. Ciobanu, T. Moisescu, M. Ionescu, *Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna*, București, 1980, p. 62–63.

Le format des manuscrits ainsi que celui du texte sont identiques – 205 × 135 et 160 × 80 mm respectivement, le nombre de lignes par page dans les deux codex – 14 doubles. Le papier des deux codex ПИ et Син. певч. 1109 possède le même filigrane «Licorne» dont la forme spécifique n'est pas répertoriée dans les tables des albums paléographiques mais est identique pour nos deux manuscrits (**Fig. 6**). Dans la grande majorité des cas la fin des hymnes est indiquée par un signe spécifique: deux points suivis d'une petite croix. On peut trouver ce genre de signe dans certains manuscrits musicaux du XV^e siècle⁷. Cependant son graphisme est particulier et unique dans les deux manuscrits: l'élément horizontal légèrement allongé et droit, le vertical étant plus court dans le graphisme de la croix rappelant un nœud (**Fig. 7**).

Mais le critère principal permettant d'envisager la réunion des deux codex est l'identité de l'écriture. L'analyse du graphisme des neumes et des lettres, leurs ligatures caractéristiques et constantes, la manière d'indiquer les martyries des modes, le style de réalisations des initiales et des notes ainsi que le caractère général du graphisme permettent d'affirmer que ces manuscrits sont l'œuvre d'une seule et même main.

Toutes ces données permettent de conclure de façon quasi-certaine que ms. Син. певч. 1109 et ms. ПИ furent créés comme un seul codex qui fût, pour des raisons restées inconnues, divisé en deux parties. La première partie arriva à Moscou, sans doute dans le mouvement de déplacement des manuscrits moldaves. Ceux-ci se retrouvèrent entre les mains des bouquinistes, suite au mouvement de sécularisation des années 60 du XIX^e siècle, puis arrivèrent à Moscou à la fin du XIX^e, au début du XX^e⁸ siècle. La seconde partie, quant à elle, est restée à Putna où elle est conservée dans la même reliure que ms. ПИ⁹.

L'inscription manuscrite au crayon rouge, écrite en roumain, en caractères cyrilliques que nous avons trouvé au contre-plat avant de la reliure s'est avérée être d'une importance primordiale dans le processus de localisation du manuscrit. Il s'agit d'une note d'inventaire «S-au pus la izvod» ; ce qui signifie «Inscrit au registre»¹⁰. Ce qui prouve indubitablement que le manuscrit Син. певч. 1109 a été enregistré dans le catalogue des manuscrits et imprimés de la bibliothèque du monastère de Putna. On retrouve la même note sur tous les codex ayant appartenu à la bibliothèque du monastère lors de la réalisation du catalogue en 1843, en particulier les livres musicaux qui se sont retrouvés à Moscou et «reposent» dans les différents fonds du

⁷ Cf. par ex.: Φιλοθέου 122, Ήβήρον 985 (*Γρ. Θ. Στάθης*: Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἁγίου Ὁροσ. Τ.Γ'), ΕΒΕ 899.

⁸ А. Д. Паскаль, *Значение рукописных собраний РГБ для изучения славяно-молдавской книжности XV–XVI вв.*, dans *Российская государственная библиотека. Румянцевские чтения – 12. Часть 2. Материалы Всероссийской научной конференции (17–18 апреля 2012)*, Moscou, 2012, p. 108.

⁹ Si l'on prend en compte la ressemblance frappante des reliures des codex 56/544/576 I et Син. певч. 1109, on peut supposer avec quasi-certitude l'identité d'époque et d'origine de celles-ci.

¹⁰ Monah Alexie Cojocaru, *Izvodul manuscriselor și tipăriturilor mănăstirii Putna (1843)*, dans *АР*, X, 2014, 2, p. 415–448.

Musée Historique d'Etat de Moscou. Cette même note se retrouve sur le manuscrit Барс. 1345, ainsi qu'au début des manuscrits autographes d'Eustatie Син. певч. 1102 et Щук. 350 (**Fig. 8**).

Cette note est un critère indubitable de localisation des codex qui la comportent. Elle permet d'affirmer sans aucun doute possible que les manuscrits Син. певч. 1109 et Барс. 1345, qui se trouvaient auparavant dans la bibliothèque du monastère de Putna et qui étaient certainement utilisés lors de services au monastère, peuvent être inclus dans la liste des manuscrits de l'école musicale de Putna.

Il est fort probable que l'Anthologie constituée des ms. Син. певч. 1109 et ms. ПII et qui ne faisaient qu'un, a été réalisée dans le scriptorium du monastère Neamț¹¹ d'où elle fut déplacée au monastère de Putna bâti plus tard sur l'ordre du Voïvode Étienne le Grand, afin de servir lors des offices liturgiques. Les premiers manuscrits musicaux de Putna provenaient du monastère Neamț, d'autres furent commandés postérieurement sur l'ordre d'Étienne le Grand aux copistes de Neamț¹².

Le manuscrit Син. певч. 1109 de même que ms. ПII est réalisé dans le style des Anthologies grecques de l'époque byzantine tardive du XV^e siècle; style que l'on retrouve non seulement dans la composition du recueil et dans la liste des auteurs, mais aussi dans des détails de réalisation du texte. En particulier dans le système des abréviations classiques des remarques textuelles, des ligatures de lettres caractéristiques, du graphisme des martyries tonaux, typiques des recueils musicaux réalisés les dernières décades de l'empire Byzantin. Cependant, certains détails permettent de parler d'une origine non grecque du codex: l'utilisation de l'alphabet cyrillique pour la foliation, la présence de l'hymne «Бог Господь» en slavon («Le Seigneur est Dieu») du 1^{er} mode, écrite sans doute de la main du scribe principal¹³, ainsi que de l'hymne de communion du ton «Varis» (ff. 69^v–70), œuvre de Stefan Srpın (ou Serpin), mélurge serbe du XV^e siècle¹⁴.

Les rares chercheurs ayant parcouru ms. Син. певч. 1109 ont été induits en erreur quant à la datation par l'inscription au contre-plat arrière de reliure. La prenant pour un autographe du scribe ayant réalisé le manuscrit, ils arrivaient à une datation erronée du codex. Dans le «Catalogue de la Collection des manuscrits neumatiques

¹¹ G. Ciobanu, T. Moisescu, M. Ionescu, *Școala muzicală de la Putna...*, p. 59–62.

¹² A. Pascal, *Din istoria scrierii de carte la mănăstirea Putna în secolele al XV-lea – al XVI-lea (copiștii și cărturarii sfântului lăcaș)*, dans **AP**, VIII, 2012, 2, p. 77–78.

¹³ Il n'y a aucun doute que le texte musical de l'hymne a été écrit par le copiste principal. Le graphisme des neumes dans ce fragment est identique au graphisme du manuscrit dans son entier. Les lettres slavonnes du tropaire (en oncial) sont identiques à celles utilisées pour la foliation (A, B, Г, Д, E). Cependant, le signe en forme de croix indiquant la fin de l'hymne est différent des signes du même type du manuscrit (le côté gauche du signe se rabat vers le bas et le côté droit vers le haut). Ce qui porterait à croire que le texte liturgique fut écrit d'une autre main...

¹⁴ Ce chant de communion se retrouve dans d'autres manuscrits originaux de Putna comme, par ex. mss. PI (f. 35), I-26 / Iași (f. 107^v), 283 / Bucarest (f. 105), 816 / Sofia (f. 97^v), 258 / Leimonos (f. 240), 12 / Leipzig Sl. (f. 28); Cf. D. Conomos, *The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the 16th Century*, dans **DOP**, 36, 1982, p. 15–28.

et musicaux de l'École Synodale de chant liturgique», réalisé par Stepan Vassilievitch Smolensky et par le prêtre Dimitri Allemanov dans les années 1890, notre manuscrit est catalogué comme «usuel grec neumatique 1648». La Collection de l'École Synodale fut transférée en 1922 au Musée Historique et, jusqu'à présent, ce «catalogue» est le seul document de référence existant pour en connaître le contenu. Ces dernières années, I. P. Shekhovtsova s'est attelée à la réalisation d'un nouveau catalogue des manuscrits musicaux grecs du Musée Historique¹⁵. Cependant, la chercheuse a attribué de façon erronée le manuscrit au Hiérodiaque Guervasié, gardant la date inexacte de 1648.

Malheureusement, la partie intérieure du fermoir de la reliure a partiellement endommagé la dernière lettre indiquant l'année. Celle-ci peut être reconstituée comme ξ , ou comme ξ avec un élément bas caractéristique tourné vers la gauche. Ainsi, l'année indiquée dans l'inscription de Guervasié peut être lue soit 7106 <1598> soit 7160 <1652>. La datation basée sur cet intervalle de temps placerait le codex à une époque plus tardive de 150 à 200 ans, en totale contradiction avec les données codicologiques et avec le fait marquant de l'absence du protopsalte Eustatie dans la liste des auteurs.

Si l'on considère le hiérodiaque Guervasié, qui a laissé son inscription sur la planche de reliure, comme étant le scribe du manuscrit, la datation à la fin du XVI^e – moitié du XVII^e siècle nous mène à des contradictions insolubles entre le contenu, la réalisation du codex et le filigrane du papier. Si l'on s'en remet à l'évidence (c'est-à-dire que tout d'abord l'écriture du scribe du manuscrit et celui de Guervasié se différencient fortement l'un de l'autre, qu'en suite, le contenu, la liste des auteurs ainsi que la réalisation graphique du manuscrit correspondent aux Anthologies musicales connues du XV^e siècle), on en vient naturellement à conclure qu'un certain hiérodiaque Guervasié du monastère Pangaratz, ayant utilisé d'une façon ou d'une autre le manuscrit (en tant que lecteur, chantre, restaurateur ou propriétaire) est l'auteur de cette inscription, dans laquelle il indiqua son nom. Il faut souligner que les scribes des monastères moldaves utilisaient dans leurs colophons les formules «Исписа сию книгу», «Писал сию книгу», «исписях книгу сию», «исписасе сия книга»¹⁶ etc. Les autres «utilisateurs» laissaient souvent des inscriptions au contre-plat arrière de reliure, sous la forme «писал», «исписях» ou autre. Indiquons ici une telle inscription trouvée dans un manuscrit originaire du monastère Neamț, inscription n'appartenant pas au copiste¹⁷: «№ 33 Октоих, сороковых годов XV века <...> руки писца Гавриила <...> запись скорописью 1658 года – в конце рукописи, на внутренней стороне переплёта: “† ни<са> ѣа дѣяко<н> ѿ стѣ монѣтирѣ неме<н>скомѣ. Въ лѣто 1658”» (№33 Octoèque, années 40 du XV^e s. <...> de la main du scribe Gavriil, <...>

¹⁵ И. П. Шеховцова, *Предварительный список к каталогу греческих певческих рукописей московских собраний*, dans *Музыкальная археография*, Moscou, 2013, p. 200–201.

¹⁶ А. И. Яцимирский, *Славянские и русские рукописи румынских библиотек*, dans *Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*, LXXIX, Санкт-Петербург, 1905.

¹⁷ *Ibidem*, p. 664.

inscription de 1658, à la fin du manuscrit, en troisième de couverture «† nu<ca> ѿ ДИЪАКО<Н> ѿ стѣ монаѣтирѣ неме<Н>скомѣ. Въ лѣто 1735»), «écrit par le diacre du Saint monastère de Neamț en 1666». Cette inscription faite deux siècles après la réalisation du codex rappelle celle, trouvée dans le codex 1109 de la Collection de manuscrits musicaux de l'École Synodale.

Il est clair que le hiérodiaque Guervasié n'était pas le scribe du manuscrit. Ainsi, l'année indiquée par lui n'a pas d'incidence sur la datation de l'Anthologie Син. певч. 1109 et n'interdit pas de dater sa création au milieu du XV^e siècle¹⁸.

Lors de notre première rencontre avec le ms. 1109, nous avons noté sa ressemblance avec un autre codex de la même collection, la fameuse Anthologie réalisée par le protopsalte Eustatie au monastère de Putna en 1515 et identifiée à la fin du siècle passé¹⁹ (Fig. 9). Les deux livres furent donnés à la bibliothèque de l'École Synodale en 1899 par N. S. Samarine qui laissa dans les deux manuscrits une note à ce sujet. Il est fort probable que Samarine a reçu les deux codex de la même source. Les deux manuscrits possèdent la même note écrite au crayon rouge en roumain, comme il en a été fait mention plus haut. La structure et la composition du ms. 1109 est reproduite dans l'ensemble, dans la première partie de l'Anthologie 1102. Les chants des mêmes auteurs sont reproduits presque dans le même ordre et accompagnés des mêmes remarques.

Titus Moisescu dans son article «Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine: L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna (M 1102)», imprimé dans «Revue roumaine d'histoire de l'art» (1986, t. 23. p. 59–73) a mentionné les 15 chants «inédits» et qui n'ont pas été identifiés – 13 Alleluia (ff. 54^v–60^v) dans des modes différents, un Chérubikon (f. 122^v) dans le 2^{ième} mode plagale et un Tropaire (f. 130) dans le 1^{er} mode plagal qui se chante à la fin de la Liturgie. Indiquons ici que 10 Alléluia, un Chérubikon «ancien» (dans le 2^{ième} mode plagale) et le chant Εὐλογῆσω τὸν Κύριον (un Tropaire dans le 1^{er} mode plagal qui se chante à la fin de la Liturgie) sont retrouvés à ms. 1109.

Focalisons notre attention sur le fait que les premières feuilles de ms. ΠΙ contiennent les hymnes du Samedi Saint (ff. 85–86) et quatre hymnes de communion de Pâques (ff. 86–88) qui concluent l'ensemble des hymnes de la Liturgie. Dans sa deuxième et la plus importante partie le ms. ΠΙ contient un recueil de stichères calophoniques, dont la majeure partie sont des stichères avec anagrammatismes de St. Ioann Koukouzelis. Cet ensemble de stichères calophoniques est reproduit presque à l'identique avec quelques détails prêts minimes dans la deuxième partie de l'Anthologie Син. певч. 1102.

¹⁸ La présence dans le recueil d'œuvres du Maître Manuil Khrisanf (Alléluia du 4^e mode plagal et de l'hymne de communion du dimanche du même mode) nous pousse à dater la création du manuscrit au milieu du XV^e s. plutôt qu'au début de celui-ci.

¹⁹ T. Moisescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine: «L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna (M 1102)»*, dans **RRHA**, 23, 1986, p. 59–73.

On note une différence entre les codex uniquement dans l'orthographe spécifique du texte grec de l'Anthologie d'Eustatie d'une part, et dans la totale absence d'œuvres du protopsalte de Putna dans СИН. певч. 1109 d'autre part.

Les manuscrits ont été réalisés à une époque différente par des scribes différents. Mais malgré les graphismes distincts des neumes et des lettres, les deux manuscrits sont caractérisés par un style d'écriture semblable, avec une rondeur caractéristique des grands traits, spécifique d'un groupe d'écritures du style «moldave». Ce style perdura avec constance dans les codex issus des scriptorium de la Moldavie Septentrionale des XV^e et XVI^e siècles.

Prenant en compte le fait qu'un grand nombre de manuscrits liturgiques écrits dans le scriptorium de Neamț pour le monastère nouvellement bâti de Putna devinrent des exemples originaux pour la réalisation de nouveaux codex²⁰ par les copistes de Putna, il est possible d'imaginer que le manuscrit СИН. певч. 1109 devint un tel exemple à reproduire. Il aurait pu être utilisé, avec sa suite ms. ПII, en tant que protographe, entre autre pour l'Anthologie de chant СИН. певч. 1102 réalisée par le protopsalte Eustatie et augmentée et embellie par les œuvres de ce grand maître de chant de Putna.

Deux Anthologies de chant du monastère de Putna: nouvelles découvertes dans les archives du Musée Historique d'Etat de Moscou

(Résumé)

L'auteur attire l'attention des chercheurs sur deux manuscrits trouvés dans les fonds du Département des Manuscrits du Musée Historique de Moscou, ayant un rapport direct avec la fameuse École de chant de Putna.

Dans l'un de ces manuscrits, une Anthologie de chant de la collection E. V. Barsov 1345 (ГИМ. Барс. 1345) a été découverte une hymne composée par le célèbre chantre, mélurge, codicographe et maître des chantes Eustatios le Protopsalte du monastère de Putna «Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε», connue d'après d'autres manuscrits écrits sur un champ libre du feuillet 77^v à une époque plus tardive.

Sur les ff. 62^v et 63 ont été découvertes des précisions et des interpolations complémentaires dans l'hymne de communion «Εἰς μνημόσυνον» τοῦ Φωκᾶ, écrites de la même main.

La seconde Anthologie de chant appartenant à la collection de chants Synodale 1109 (ГИМ. СИН. Певч. 1109), est selon l'hypothèse de l'auteur la première partie de l'Anthologie ПII (ms. 56/544/576 I, ff. 85^r–160^v). L'article présente les critères codicologiques et paléographiques confirmant cette hypothèse.

²⁰ A. Pascal, *Din istoria scrierii...*, p. 77–78.

Une inscription en cursive trouvée au début des deux codex indique qu'ils ont été catalogués et enregistrés lors de l'inventaire de 1843 des manuscrits et des livres de la bibliothèque du monastère de Putna; ce qui confirme l'appartenance des manuscrits étudiés à l'École de chant de Putna.

La découverte et l'étude des mss. ГИМ. Барс. 1345 и ГИМ. Син. Певч. 1109, permet d'élargir le cercle des manuscrits de l'École de chant de Putna et de «réunir» les deux parties autrefois séparées d'un seul et même recueil Син. Певч. 1109 et ms. ПІ.

Mots-clés: École de chant de Putna, Eustatios le Protopsalte, collection des manuscrits du Musée Historique d'Etat de Moscou, paléographie, codicologie, anthologies musicales du XV^e s.

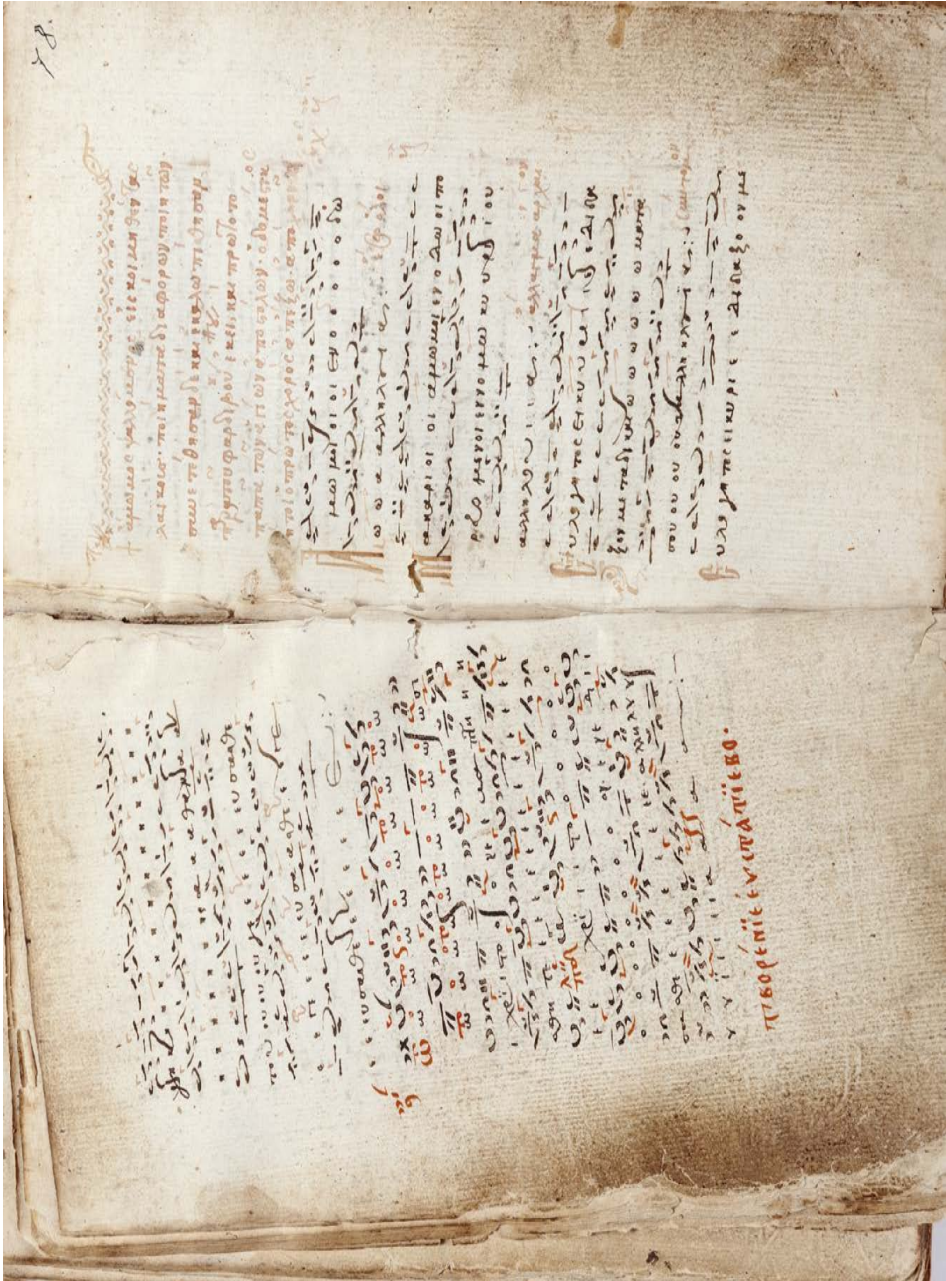


Fig. 1. Le manuscrit ГИМ. Барс. 1345, ff. 77^v-88

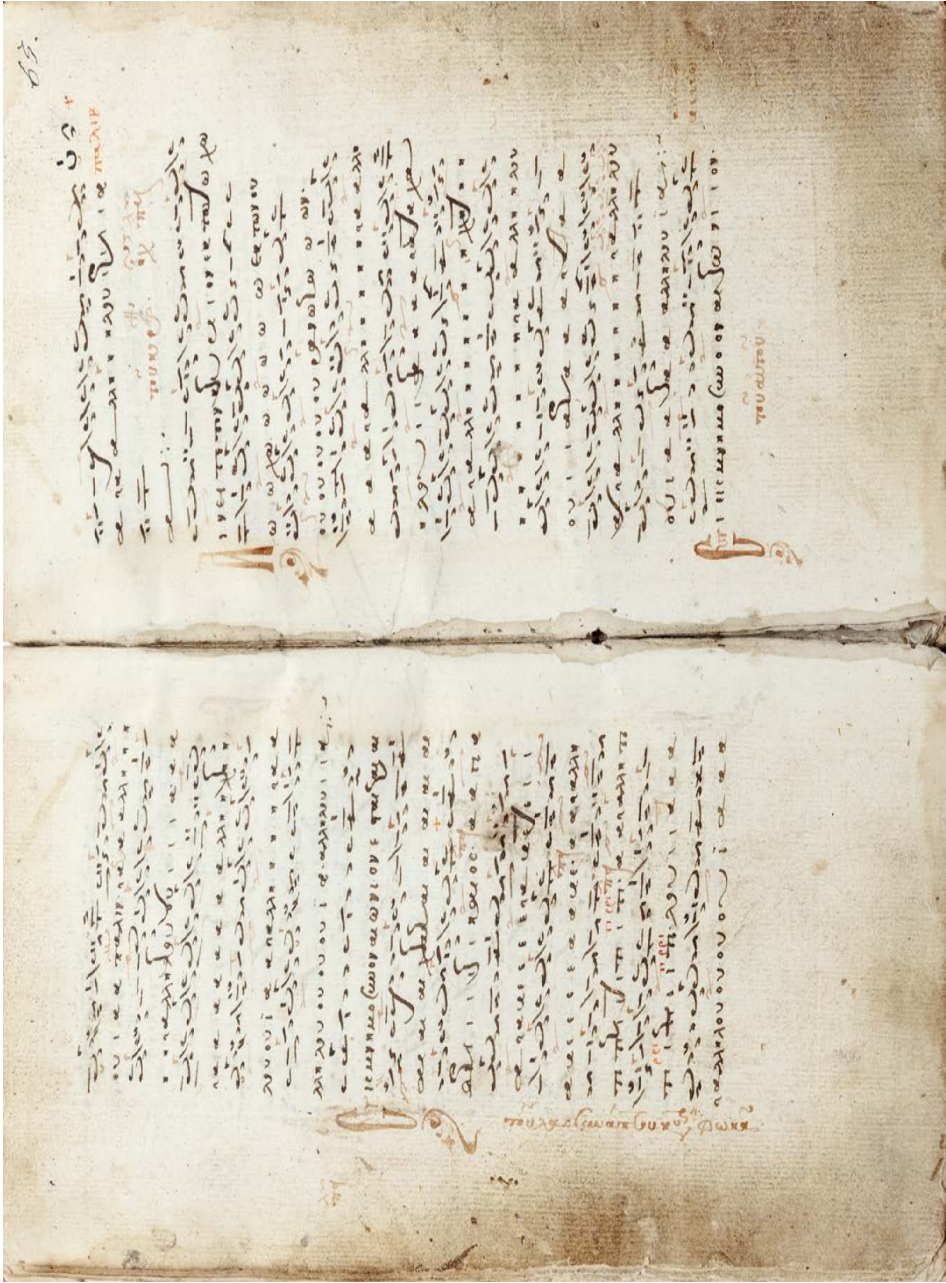
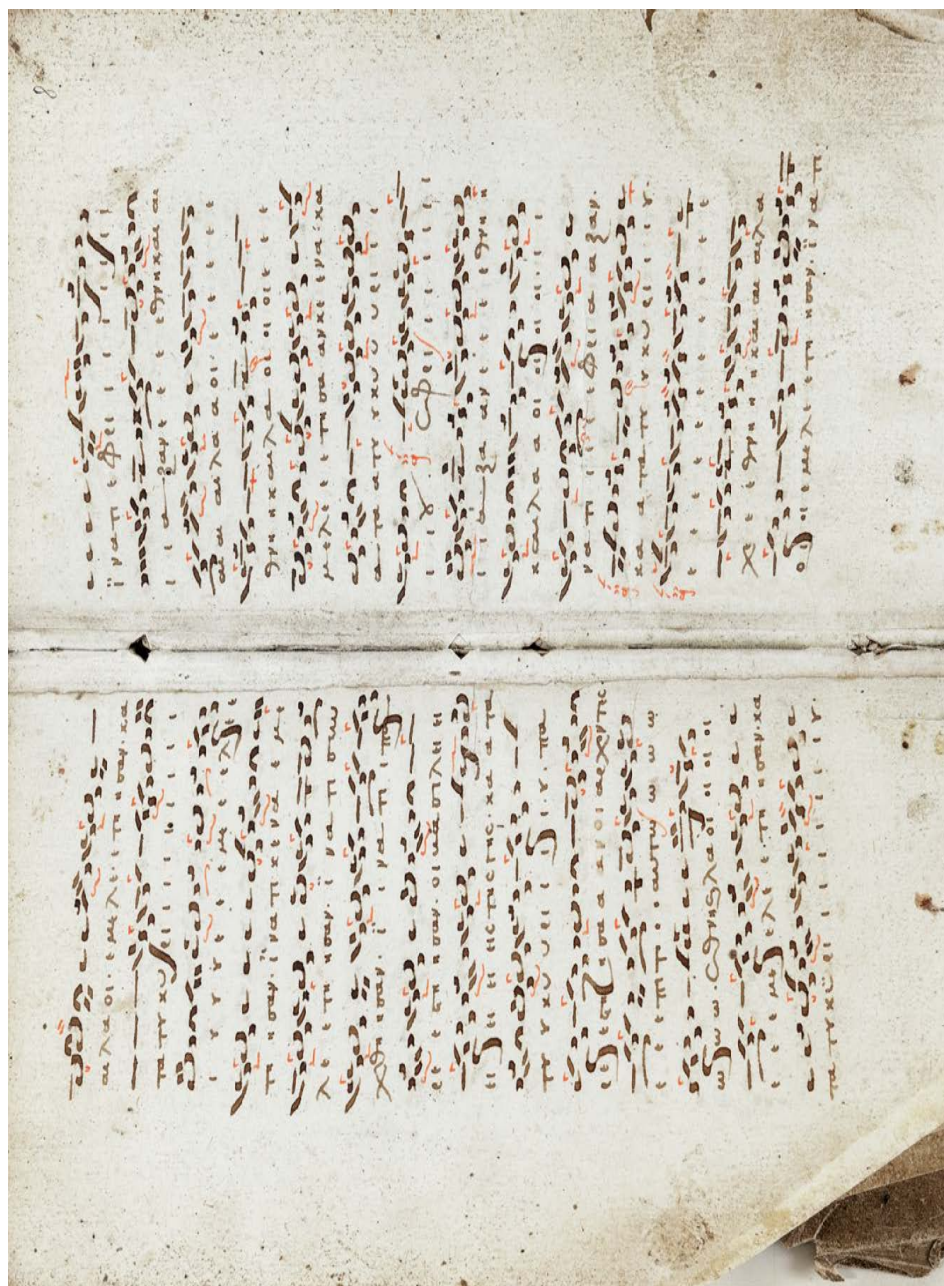


Fig. 2. Le manuscript ГИМ. Барс. 1345, ff. 62^v-63

Fig. 3. Le manuscrit ГИМ. Син. Певч. 1109, ff. 7^v-8

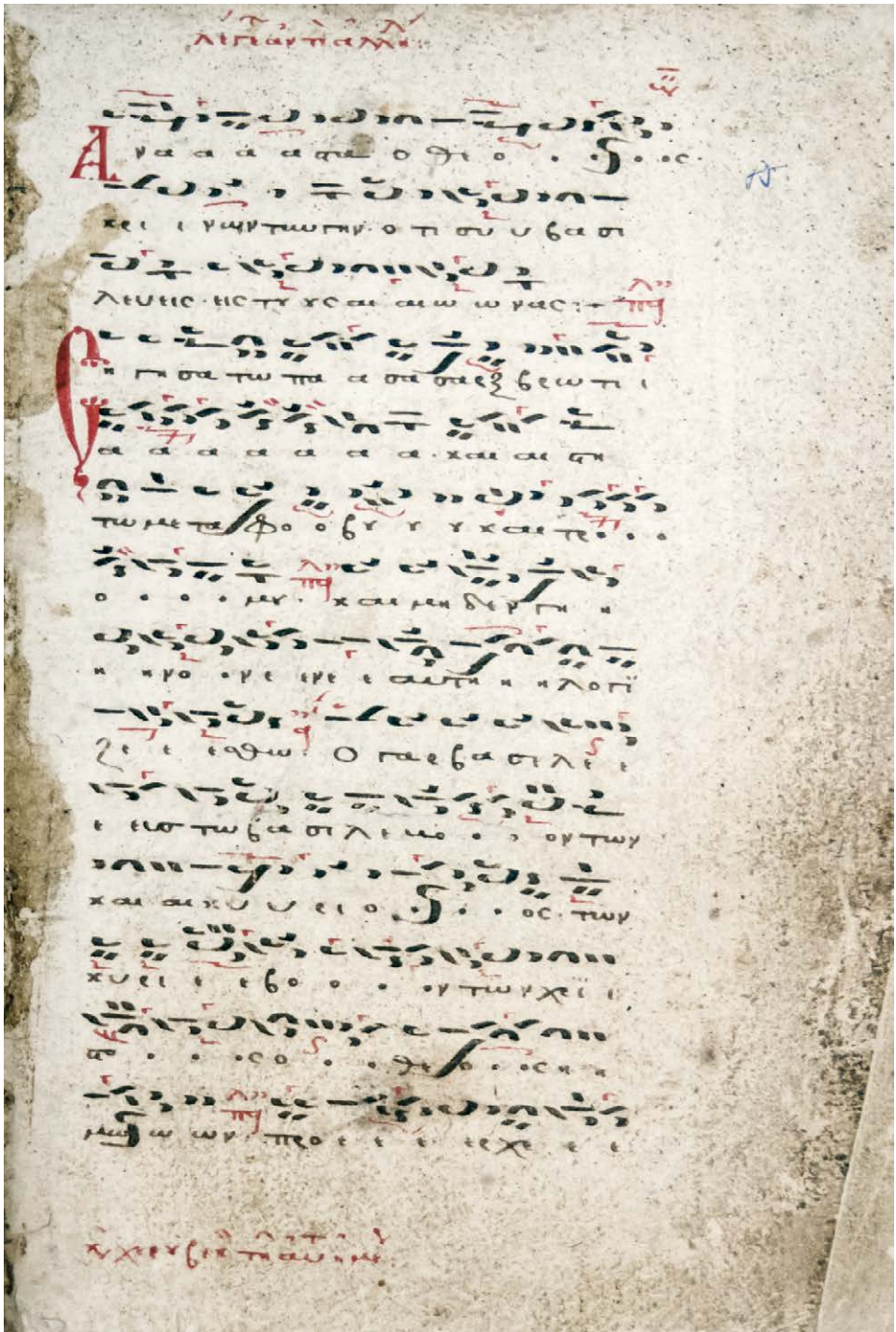


Fig. 5. Le manuscrit PII, f. 85

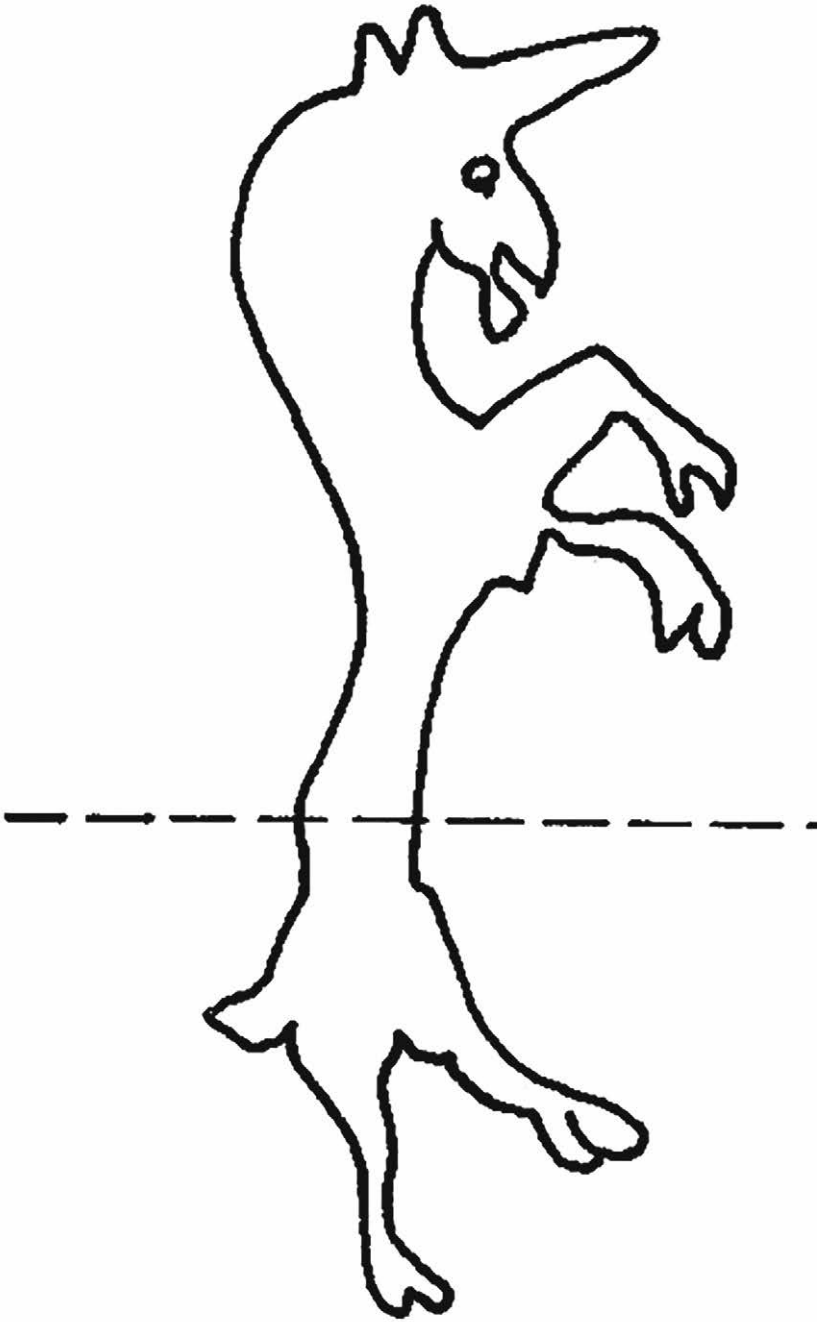


Fig. 6. Filigrane Licorne

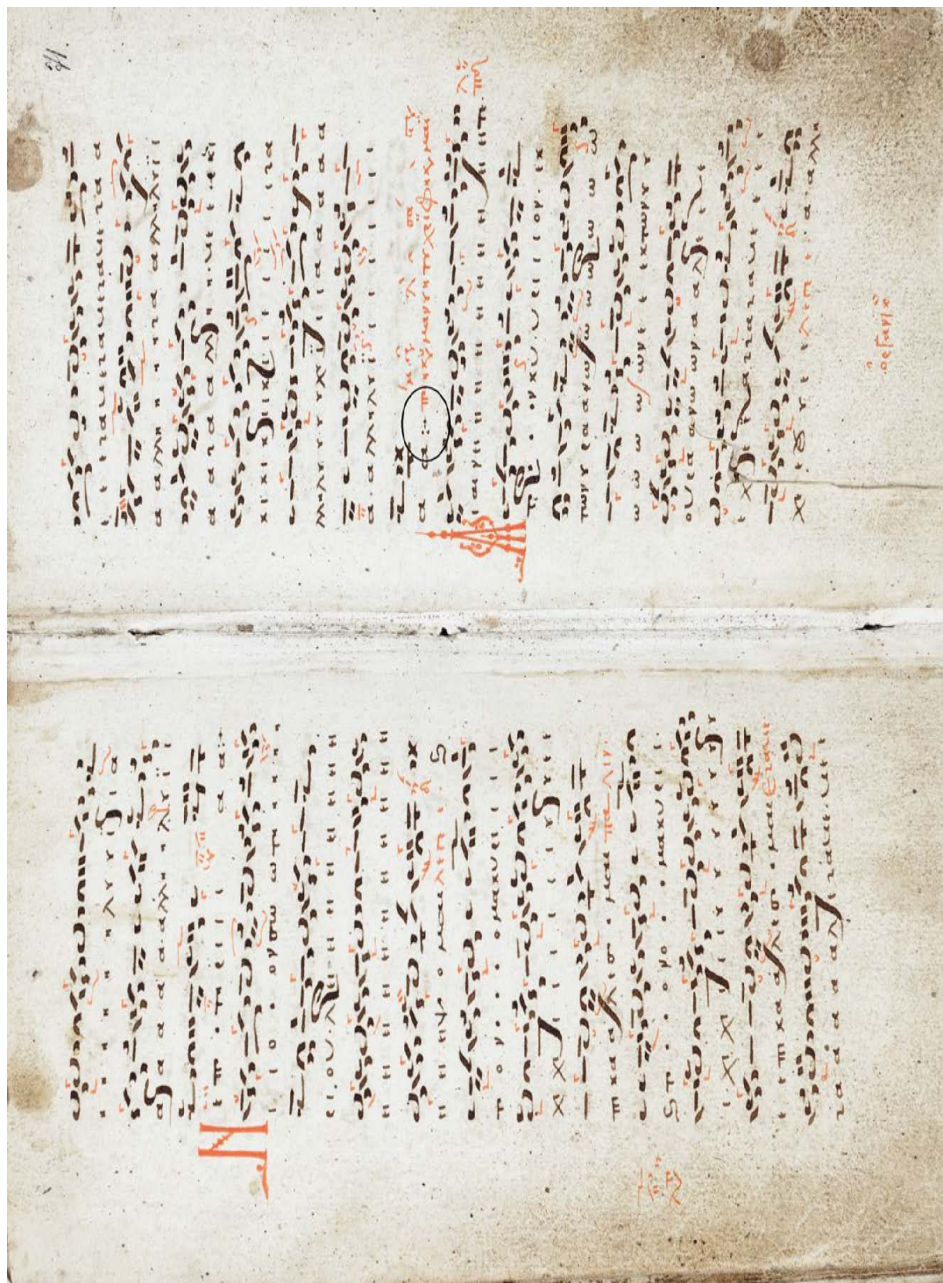


Fig. 7. Le manuscrit ГИМ. Син. Певч. 1109, ff. 70^v-71

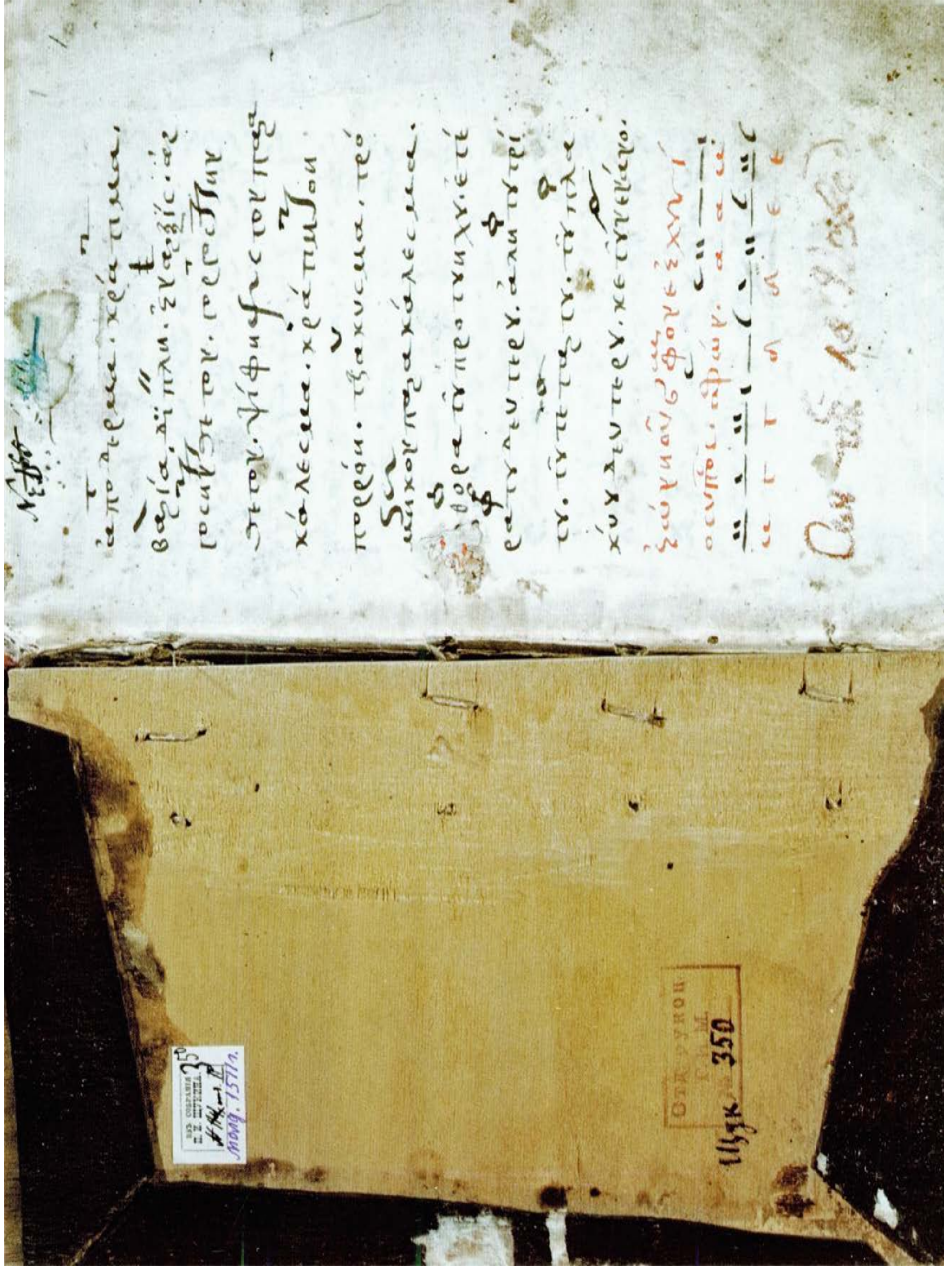


Fig. 8. Le manuscrit ГИМ. Щук. 350, f. 1

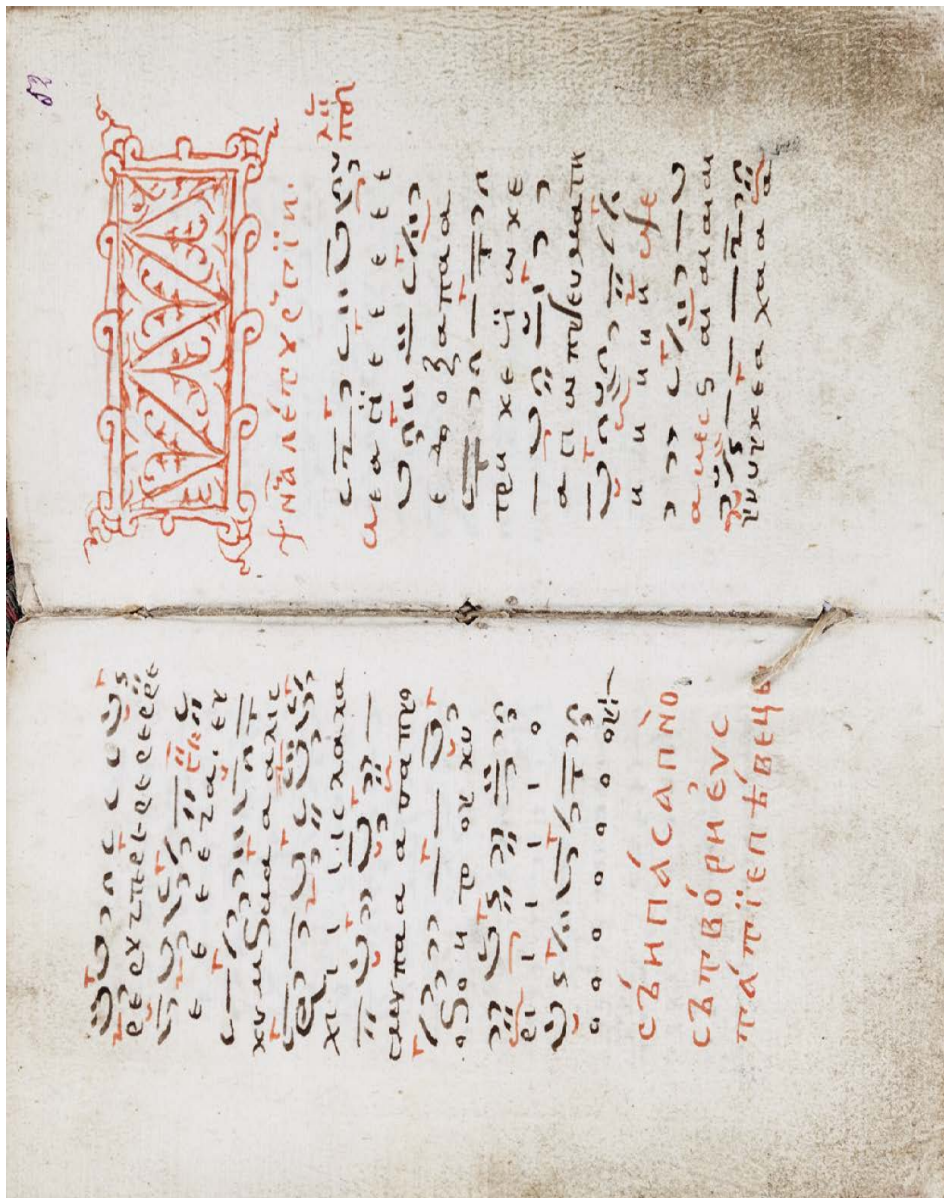


Fig. 9. Le manuscrit ГИМ. Слн. Певч. 1102, ff. 51^v-52

ARHIDIACON AVRAAM BUGU

PRIMA MENȚIUNE ONOMASTICĂ ÎN ISTORIA MUZICII DE CULT DIN MOLDOVA

Despre începuturile muzicii de cult în Moldova se știu puține lucruri și nu din izvoare directe. Până de curând, prima mențiune documentară care atestă existența unui anume cântăreț bisericesc era însemnarea monahului Paisie de la Mănăstirea Putna, pe un Minei din 1504¹. Următorul document cu referire directă la activitatea muzicală bisericească îl constituie vestitul Antologhion de la 1511 al lui Eustatie, Protopsaltul Putnei². Apoi, pe tot parcursul secolului al XVI-lea, izvoarele documentare se înmulțesc, suficient de mult pentru a putea întrezări o perioadă excepțional de prolifică în istoria muzicii psaltice românești.

Desigur, muzica de cult a fost practică și mai înainte de secolul al XVI-lea. Nu se poate concepe existența unui așezământ creștin, mănăstiri, biserici și chiar forme de viețuire idioritmice fără de cântare bisericească. Prin urmare, odată cu primele dovezi despre existența unor mănăstiri sau biserici în Moldova avem implicit dovezi despre practicarea muzicii de cult.

Tradiția spune că unul din cele mai renumite și mai vechi așezăminte monahale din Moldova, Mănăstirea Neamț, a fost întemeiată de trei călugări, Sofronie, Pimen și Siluan, veniți din sudul Dunării³. Probabil că cei mai mulți dintre refugiații din spațiul sârb și bulgar de la sfârșitul veacului al XIV-lea și ulterior au fost români din sudul Dunării, mult mai numeroși în acele timpuri decât în prezent. Valea Moravei, unde românii erau majoritari, a fost printre primele teritorii sârbești ocupate de turci. Prin urmare, este firesc ca aceștia să își fi căutat refugiul în Țările Române, fapt dovedit de existența unor localități cu numele de Sârbi sau Șcheiani, menționate în numeroase hrisoave din secolul al XV-lea, precum și nume proprii ca Sârbul, Sârbescul etc.

Dintr-o însemnare pe un document de cancelarie, din anul 1454, aflăm de existența unui anume Gheorghe Sârbul (al Sârbului), *peveț* (sl. *певецъ*), cântăreț), care scrie un hrisev domnesc de danie, din partea lui Petru Aron către Mănăstirea Humor:

* AP, XVII, 2021, 2, p. 59–62.

¹ *Însemnări de pe manuscrise și cărți vechi din Țara Moldovei*, I (1429–1750), un corpus editat de I. Caproșu și E. Chiaburu, Iași, 2008, p. 30.

² *Antologhionul lui Eustatie Protopsaltul Putnei*, în vol. *Izvoare ale muzicii românești*, V, ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, București, 1983, *passim*.

³ Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, 1, Iași, 2004, p. 282.

† М(н)л(о)стію в(о)жією, мы, Петрѣ воевода
господарѣ Земли Молдавской. Чиним(ъ) знаменито
ис сим(ъ) листом(ъ), въсѣм(ъ) кто на н(ъ) ѡзрит(ъ)
или его ѡслишит(ъ) чтѣчи, вже бл(а)гопроизволи
г(оспод)ство ми [...]. А на то ест(ъ) вѣра г(оспод)ства
ми, више пис(а)наго Петра воеводѣ, и вѣра въсѣх(ъ)
болярѣ наших(ъ), великих(ъ) и малых(ъ).

Пис(а) Гевргіе Гръбни(ъ) и певец(ъ), оу Гоч(а)
ви, в(ъ) лѣт(о) „СЦѢВ УК(ТОВРІЕ) Ё

„Din mila lui Dumnezeu, noi, Petru voievod, domn
al Țării Moldovei. Facem cunoscut cu această carte, tuturor
celor care o vor vedea sau o vor auzi citindu-se, că a binevoit
domnia mea [...]. Iar la aceasta este credința domniei mele, a
mai sus-scrisului Petru voievod, și credința tuturor boierilor
noștri, mari și mici.

**A scris Gheorghe al Sârbului și cântăreț, la
Suceava, în anul 6962 <1454> octombrie 5”⁴. [subl. n.]**

Numele lui mai apare o singură dată, în 1456⁵, tot într-un hrisov de danie și
tot către Mănăstirea Humor, dar fără titulatura de *cântăreț*.

Acest Gheorghe Sârbul pare să nu fie unul din scribii curenți ai cancelariei
domnești de atunci, fiind greu de crezut că singurele documente scrise de el și păstrate
până azi să fie doar două hrisoave către Humor, la distanță de doi ani, în timp ce s-au
păstrat alte documente din acea perioadă, scrise în aceeași cancelarie de dieci precum
Dobrul sau Vulpaș.

Factul că Gheorghe Sârbul își atribuie calitatea de cântăreț, într-un document
de cancelarie, reprezintă un caz unic. În general, cei care își atribuie această calitate,
cel puțin în Moldova, sunt cântăreții bisericești din mănăstiri, călugări. Excepție face un
anume bei Efremov, „pisar și cântăreț din târgul Romanului”, cum singur însemnează
pe o Pravilă bisericească în anul 1578⁶. Nici Gheorghe Sârbul nu este monah, pentru
că aceștia de obicei își atribuie în însemnări această calitate și, în plus, mai adaugă,
din smerenie, atribute precum „mult păcătos”, „cel mai nevrednic” etc. Este vorba,
prin urmare, de un cântăreț bisericesc mirean, ca și bei Efremov de la Roman. Foarte
interesant, nici numele de Efremov nu este autohton, ci, mai degrabă de rezonanță
bulgărească. Aceste două nume de cântăreți mireni, singurele descoperite până acum,
pot da totuși o idee despre rolul important pe care trebuie să-l fi avut românii din sudul
Dunării în evoluția muzicii bisericești din Țările Române. Și este logic să fi fost așa,

⁴ DRH, A, II (1449–1486), volum întocmit de Leon Șimanschi în colaborare cu Georgeta Ignat
și Dumitru Agache, București, 1976, p. 60.

⁵ *Ibidem*, p. 79–81.

⁶ *Însemnări de pe manuscrise...*, I, p. 92–93.

devreme ce arta bisericească atât în țaratul bulgar, cât și în imperiul sârb, a cunoscut în secolul al XIV-lea o mare dezvoltare.

Edificator este faptul că într-unul din cele mai vechi manuscrise de cântări psaltice din Moldova, scris pe la mijlocul secolului al XV-lea, din care un fragment se păstrează astăzi în biblioteca Mănăstirea Putna (Ms. 56) și altul la Muzeul Istoric de Stat din Moscova, Colecția Sinodală (Ms. 1109), apar compoziții ale lui Ștefan Srepina (Sârbul), autor menționat doar în Psaltikii scrise de sârbi și pentru uzul sârbilor, numele lui necirculând deloc în mediile grecești. De asemenea, apar cântări compuse de monahul Ioachim Harsianitul, domestic al Serbiei, foarte rar întâlnit în mediile pur grecești. Aceasta reprezintă o dovadă destul de clară că legăturile cu muzicienii sârbi din acel timp trebuie să fi fost trainice.

În favoarea unei strânse legături cu școala muzicală sârbă stă și faptul că Mitropolitul Teoctist I al Moldovei (†1478), posibil de origine sud-dunăreană⁷, este hirotonit episcop la Peć, de Nicodim al II-lea, patriarhul Serbiei, în 1453. Pe timpul păstoririi lui se consolidează poziția ortodoxă în fața ofensivei catolice, se dezvoltă arta bisericească, apărând noi lăcașuri de cult, printre care și Mănăstirea Putna (1466), se caligrafiază cărți bisericești, se înmulțesc daniile către Biserică.

Scrierea celor două urice de Gheorghe Sârbul sugerează o anumită legătură a sa cu Mănăstirea Humor. Se pune întrebarea, de ce nu au scris diecii cancelariei aceste urice? Observând și alte hrisoave domnești, se poate constata că atunci când acestea erau scrise în alt loc decât Suceava apar și alte nume de dieci. Pare să fie logic, deoarece diecii de cancelarie nu făceau parte numaidecât din suita domnească atunci când se efectuau deplasări, pentru că nu era nevoie în permanență de serviciile lor. Se putea apela, dacă era cazul, și la dieci din provincie. Totuși, în cazul celor două urice scrise de Gheorghe Sârbul, se specifică faptul că ambele documente au fost scrise la Suceava.

Desigur, scrierea unor astfel de hrisoave se realiza cu multă băgare de seamă. Privilegiile acordate puteau face pe viitor obiectul unor litigii și, pentru a evita acest fapt, beneficiarii aveau tot interesul ca redactarea documentului să fie cât mai clară, eventual chiar de către cineva care cunoștea bine topografia locului, de exemplu, alte eventuale litigii în privința bunurilor acordate etc. Interesul beneficiarului de a clarifica cât mai bine cele stipulate în document ar fi putut fi cauza alegerii unui alt diac decât cel „oficial”, în care beneficiarii aveau o mai mare încredere. Un argument în această direcție pare să fie și aspectul îngrijit al celor două urice, atât din punct de vedere gramatical, cât și ca exprimare. Slavona este de redacție ruso-ucraineană, specifică documentelor de cancelarie din acel timp, fără influențe sârbești.

Cântărețul bisericesc constituie o treaptă în ierarhia bisericească, cea mai de jos. În trecut, rangul de cântăreț avea un statut special, cu mai multă greutate în ierarhia bisericească decât în zilele noastre. În secolul al XV-lea, candidatul trebuia să facă dovada, în cadrul slujbei de hirotesire, de cunoștințele sale muzicale, apoi era tuns

⁷ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, 1981, p. 257.

și îmbrăcat într-un anumit veșmânt, după cum se poate observa în arta iconografică sârbă, începând cu secolul al XIV-lea⁸.

Faptul că în Moldova veacului al XV-lea nu mai apare menționată calitatea de cântăreț bisericesc⁹ arată că statutul acestuia și implicit muzica bisericească încă nu căpătaseră ponderea pe care o aveau în spațiul sârb. Acest lucru se va schimba radical la începutul secolului următor, când ia ființă Școala Muzicală de la Putna și întâlnim nu doar cântăreți, ci și protopsalți, cu multe compoziții și psaltichii proprii, la care vin apoi să ucenicească tineri de peste hotare, de la sute de kilometri distanță.

Se pune întrebarea, în ce locaș de cult ar fi putut activa Gheorghe Sârbul? Nefiind călugăr, la nivelul său de pregătire și având în vedere puținătatea locașurilor de cult care își permiteau să angajeze un cântăreț profesionist, opțiunile sunt destul de limitate. Dacă excludem mănăstirile, rămân cele câteva biserici existente în acel timp în Suceava sau în localitățile din apropiere.

Cu greu s-ar putea interpreta, cel puțin pentru moment, o sursă documentară atât de săracă pentru cercetarea muzicologică. Rămâne un fapt cert și important. Uricul scris de Gheorghe Sârbul la 1454 reprezintă prima mențiune documentară onomastică în istoria muzicii de cult din Moldova și constituie un argument în plus în privința contribuției muzicienilor de la sud de Dunăre, cel mai probabil români, la apariția și evoluția muzicii de cult din Moldova.

The First Documented Name Mention in the History of Liturgical Music in Moldavia

(Abstract)

The article presents the oldest documented mention of a chanter's name in the history of the Principality of Moldavia and the sole such mention in the 15th century. A certain Gheorghe Srpina ("of the Serbian"), probably a Serbian refugee, writes in 1454 and 1456 two charters by which Prince Petru Aron makes donations to Humor Monastery. In the former, the writer presents himself as a chanter – ПЕРВЕЦ(Ь).

Keywords: George the Serbian, church singer, Moldavia, Humor Monastery, 15th century.

⁸ V. Danica Petrovic, *Church Musicians in medieval Serbia*, în vol. *Psaltike: neue Studien zur byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram Wanek*, Nina-Maria [Hrsg.], Wien, 2011, p. 278, nota 60, online <http://opac.regesta-imperii.de/id/2129507> (accesat la 14.07.2022).

⁹ Exceptându-l pe Gheorghe Srpina.

TITUS MOISESCU

EVSTATIE PROTOPSALTUL PUTNEI

Despre Evstatie protopsaltul Putnei deținem foarte puține date biografice: chiar și acestea, puține câte sunt, se rezumă la cele câteva însemnări pe care el însuși le-a notat în cele două codice ce-i aparțin. În schimb avem posibilitatea să ne referim la creația sa, pe care am identificat-o în cele două Antologhioane scrise de el însuși în anii 1511 și 1515 (*M 350* și *M 1102*), precum și în toate celelalte manuscrise putnene – cu excepția *Ms. P/II* – care conțin cântări compuse de Evstatie¹.

La începutul secolului al XVI-lea, Evstatie se afla la Putna, ca protopsalt al acestei mănăstiri: „... Protopsaltul acestei Mănăstiri Putna, Evstatie, a scris această carte de cântări... în anul 7019, la 11 iunie” (7019–5508 = 1511) – astfel își descoperă identitatea, profesia, activitatea și perioada de timp în care a scris codicele cunoscut sub sigla *M 350* (f. 158 – p. 343). Când și de unde a venit la Putna, nu știm – bănuim doar că se găsea aici încă din secolul al XV-lea, de la sfârșitul acestui veac, adus probabil de la Mănăstirea Neamț de Ioasaf, cel dintâi egumen al Putnei. După cum nu avem cunoștință nici despre educația și instrucția sa – unde și când s-a format ca protopsalt, compozitor și copist de codice muzicale. Anne E. Pennington îl descrie totuși, în ciuda puținătății informației de care dispunea², ca pe „una dintre cele mai remarcabile figuri din viața culturală a Moldovei timpului său”. Deși până atunci îi erau cunoscute doar două manuscrise scrise de el³, „chiar și numai acestea ne pot da

* Titus Moiescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 19–51.

¹ Faptul că 10 codice putnene conțin cântări compuse de Evstatie constituie un semn distinctiv pentru aceste manuscrise. De aceea le-am atribuit acestora și genericul Școlii muzicale de la Putna. Cât privește *Ms. P/II*, acesta nu putea să cuprindă cântări compuse de Evstatie, deoarece îi era premergător, codicele fiind scris în secolul al XV-lea. În schimb, în *M 1102*, Evstatie a inclus numeroase stihiri din *P/II*, fapt ce ne-a și determinat să-l încadrăm pe acesta, cronologic, ca primul manuscris ce a făcut parte din zestrea spirituală a Școlii muzicale de la Putna. Iar faptul că muzica lui Evstatie s-a bucurat de o astfel de proliferare, pe o perioadă de timp atât de mare, înseamnă că acest protopsalt a avut un rol determinant în existența Școlii muzicale de la Putna.

² Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală* (secolele XV–XVI), ediție bilingvă îngrijită de Titus Moiescu, București, 1985. V. aici și Dimitri E. Conomos, *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea*, p. 100–101 și 140–141.

³ Cele două manuscrise la care se referă Anne E. Pennington sunt: *Sciukin 350* și *L* – care, împreună, formează unul singur: *M 350*. În anul 1973, când Anne E. Pennington a scris acest studiu, celălalt codice al lui Evstatie, *M 1102* (1515), nu era cunoscut, acesta fiind identificat mult mai târziu; de altfel, Anne E. Pennington luase cunoștință de existența acestui *M 1102* din însemnarea lui Emil Kaluzniacki din 1883.

o anumită idee de ceea ce fusese omul: un scrib foarte competent, cu un gust pentru efecte decorative; inventatorul a două scrieri cifrate și utilizatorul ingenios al altora; un maestru de cor și un cântăreț de strană; compozitorul unui mare număr de cântări cu texte atât grecești, cât și slavone, care erau interpretate evident la Putna, cel puțin până pe la mijlocul secolului al XVI-lea”.

În ultimele două decenii – atât în țară, cât și în străinătate – s-au scris multe pagini referitoare la Școala muzicală de la Putna, în general, și la Evstatie, în mod special. Au fost prezentate toate cele 11 codice muzicale putnene, în diverse studii și în ediții de *Monumenta* și, parțial, de *Transcripta*, iar cântările cuprinse în aceste manuscrise au fost înregistrate într-un *Catalog*⁴ analitic, astfel încât evidența muzicii bizantine și de tradiție bizantină care a circulat în Țările Române, în această perioadă istorică (secolele XV–XVI), a fost corect stabilită și, odată cu ea, și creația lui Evstatie. Mai puține referiri s-au făcut la muzica propriu-zisă a compozitorilor putneni – Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu și Theodosie Zotica –, fie din pricina faptului că această muzică a fost notată într-o semiografie mai puțin cunoscută de muzicologi, fie din cauză că ea a fost răspândită în 11 manuscrise ce au intrat în circuitul cercetării pe rând și într-un timp destul de îndelungat (1964–1989). Acum ne aflăm în situația de a elimina ambele cauze: creația muzicală atribuită celor trei compozitori români a fost tipărită în ediții de *Monumenta* și transcrisă în notație liniară⁵, astfel încât ea va putea fi supusă în întregime exegezei muzicologice. Această exegeză însă trebuie să se concentreze asupra câtorva idei de mare interes pentru muzicologia universală și românească, și anume: care este contribuția muzicienilor români la dezvoltarea muzicii bizantine și de tradiție bizantină pe teritoriul Țărilor Române; de asemenea, care sunt caracteristicile acestei muzici create de psalții români în contextul epocii imediat următoare dezmembrării Imperiului Bizantin, deci „Byzance après Byzance”, și în ce măsură această muzică a constituit un element evolutiv în dezvoltarea artei muzicale bizantine; dacă și cum a influențat această muzică creația epocilor viitoare (secolele XVII–XVIII) și chiar noua muzică Chrysanthică.

Cât privește dimensiunile de copist de codice muzicale, de literat, cunoscător al celor două limbi – greaca și vechea slavonă bisericească – pe care Evstatie le-a mânuit cu dezinvoltură sub neumele muzicale, au fost scrise studii pertinente, ce stau mărturie interesului stărnit de acest protopsalt român în rândul muzicologilor⁶.

⁴ Titus Moisesescu și Marin Ionescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna*, București, 1986. Manuscrisul a fost achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România și înregistrat la nr. inv. 23253.

⁵ *Creația muzicală românească de tradiție bizantină din secolele XV–XVI*: Evstatie Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica, transcrieri în notație liniară de Titus Moisesescu și Marin Ionescu, București, 1989. Manuscrisul a fost achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România și înregistrat la nr. inv. 23701. Câteva din aceste cântări au fost publicate de Titus Moisesescu în „Muzica”, 2, 3, 4/1991, și în **RRHA**, XXVIII, 1991.

⁶ Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 100–143 și 144–185; R. Pava, *Cartea de cântece a lui Evstatie de la Putna*, în „Studii și materiale de istorie medie”, V, 1962, p. 335–347; *Izvoare ale muzicii*

Dar însușirea care a suscitât un mare interes și a determinat cele dintâi cercetări asupra operei lui Evstatie a fost aceea de criptolog, de creator și mânuitor al unor scrieri secrete, prin care muzicianul și-a adnotat primul său manuscris, *M. 350* (1511). Încă din anul 1883 a apărut prima lucrare⁷ destinată identificării și descifrării criptogramelor create de Evstatie, operă a slavistului Emil Kaluzniacki, una dintre cele mai autorizate personalități în acest domeniu. I-a urmat, în anul 1901, A. I. Iațimirskii, într-o lucrare asemănătoare⁸, dar mai puțin organizată și mai puțin clară ca precedenta. Abia în anul 1962, R. Pava publică, la noi, un studiu în care se referă și la limbajul criptic al lui Evstatie⁹. Iar Anne E. Pennington nu scapă din vedere, așa cum era de așteptat, „Evstatie’s Ciphers” (Cifrurile secrete ale lui Evstatie) din *M 350*, asupra cărora face referiri pertinente¹⁰. Un tabel complet al alfabetelor folosite de Evstatie și o transcriere a criptogramelor în vechea slavonă bisericească a publicat Marin Ionescu în *Antologhionul lui Evstatie Protosaltul Putnei*¹¹, tabel la care ne vom referi și noi în precizările ce urmează.

Dacă istoria criptologiei a înregistrat cele câteva criptoame ale lui Geoffrey Chaucer (1340–1400), poet englez, autor al *Povestirilor din Canterbury*, pe care le-a inclus în lucrarea sa de astronomie *A Treatise on the Astrolabe*, ar trebui ca în rândul celor care au desăvârșit domeniul să fie inclus și Evstatie Protosaltul Putnei, cel care, în anul 1511, a creat nu mai puțin de 87 de criptoame, cu 108 combinații criptografice, în șapte alfabet: 17 în alfabetul taraberice, 11 în Greek Key, 10 în glagolitic, 26 în pseudo-glagolitic 1, 30 în pseudo-glagolitic 2, 7 în numeric, 7 în alfabetul chirilic. Evstatie a prezentat criptoamele sale într-un mod variat, în combinații dintre cele mai surprinzătoare, ce au suscitât interes nu numai pentru descifrarea textului criptic propriu-zis, ci și pentru ingeniozitatea așezării acestuia în cele cinci tabele deosebit de interesante de la filele 14^v din *L* (p. 28), 25^v (128), 58^v (132), 140^v (304) și 158 (343). În afara interesului criptografic pe care-l suscită, aceste „cifru secrete” ne dezvăluie date biografice utile cunoașterii vieții și mai ales a operei lui Evstatie. Astfel, aflăm că cea mai mare parte a cântărilor cuprinse în *M 350* sunt creații proprii. Datorită textelor criptice am putut determina apartenența majorității cântărilor din acest codice, în așa fel încât nu mai apare nici un dubiu în privința structurii interioare și de conținut a manuscrisului. Dacă ar fi posibile unele

românești, V – *Documenta: Antologhionul lui Evstatie Protosaltul Putnei*, ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, prefață și studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, 1983; Titus Moisescu, *Un ancian manuscris musical de Putna: Ms. 816/S*, în **RRHA**, série Théâtre, Musique, Cinéma, XXVII, Bucarest, 1990.

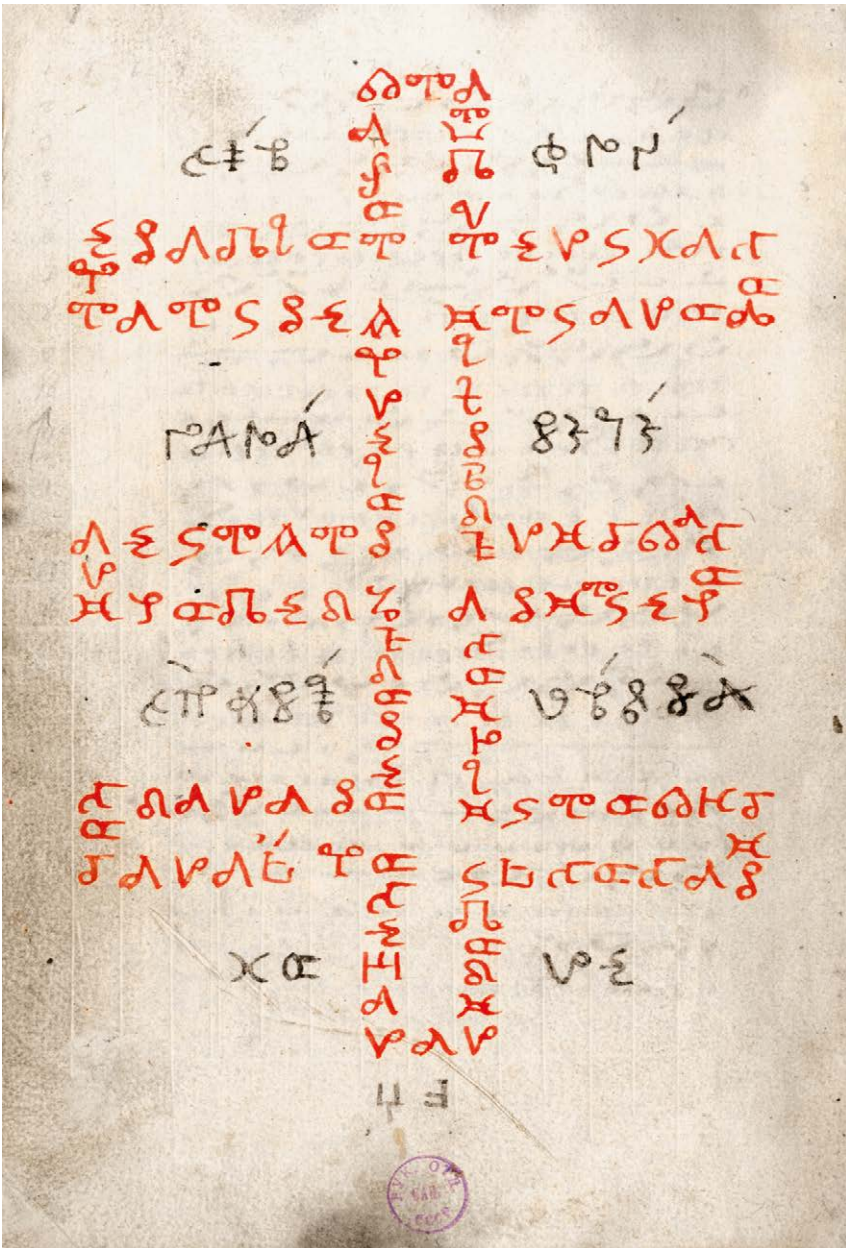
⁷ Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883. Lucrarea a apărut și în *Izvoare ale muzicii românești*, X: Corneliu Buescu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, I, traducere din limba germană de Philomena Oșanu, București, 1985.

⁸ A. I. Iațimirskii, *Șase articole despre scrierea slavă și rusă*, Moscova, 1901; v. în Corneliu Buescu, *Scrieri și adnotări...*, traducere din limba rusă de Olga Mirescu.

⁹ R. Pava, *op. cit.*

¹⁰ Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 148–153.

¹¹ *Izvoare ale muzicii românești*, V – *Documenta*.



Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul din anul 1511 (L. f. 14/M 350, p. 28). Scriere criptică, cu alfabet Ps. gl. 1: „Aici începe scriere lui Evstatie Protopsaltul Mănăstirii Putna, în zilele domnului nostru drept credincios și prea creștin, voievodul Ioan Bogdan” (Textul care formează crucea). Iar textul din interiorul crucii, scris cu alfabet Ps. gl. 2, are următorul cuprins: „Această carte se cheamă a înțelepciunii. Sfârșit.”

erori de atribuire, numai o cercetare comparată cu modelul original le-ar putea corecta. Iar dacă ținem seama de numeroasele adaptări melodice la particularitățile limbilor de cult folosite de Evstatie (greaca și slavona bisericească), aceste prezumtive erori nu sunt determinante și nici măcar esențiale.

Astfel, cântările cuprinse în *M 350* pot fi grupate – din punctul de vedere al apartenenței lor – în patru categorii distincte, și anume:

1. Cântările destinate oficiului Vecerniei (Anixandare, Makarios anēr, Prochimenul zilei – sâmbăta), scrise în incipitul codicelui (p. 2–27), la care Evstatie nu face nici un fel de mențiune de autor, deși Prochimenul era cunoscut ca fiind al lui Ioannes Koukouzeles (așa cum este menționat în *Lm. 258* și *I*).

2. Cele trei Heruvice – de Korones, Agathon și Agallianos – (p. 90–103), la care Evstatie menționează în mod evident numele autorilor respectivi. Aceștia le putem adăuga și Heruvicul în ehul 2 (p. 109–113), „luat din Asmatikon”, după cum în mod clar precizează Evstatie în nota scrisă cu alfabet cifrat (ps. gl. 2, tarab., Gr. Key) la p. 109.

3. Cele 11 chinonice de compozitori bizantini, cu text literar în vechea slavonă bisericească, tradus și adaptat de Evstatie pentru necesități de repertoriu, toate fiind grupate în p. 201–219, fără mențiunea de rigoare a autorului lor, cântările fiind identificate de noi în alte codice putnene. Regretăm faptul că nu dispunem de manuscrise în cuprinsul cărora să figureze aceste cântări în starea lor originală, spre a putea aprecia nivelul intervențiilor de adaptare ale lui Evstatie.

4. Toate celelalte cântări din *M 350*, care, după opinia noastră, reprezintă propriu-zis creația lui Evstatie Protopsaltul Putnei, așa după cum el însuși a precizat în diverse pagini ale manuscrisului. Asupra acestui grup de cântări ne-am îndreptat atenția, cercetându-le și transcriindu-le în întregime în notație liniară, împreună cu Marin Ionescu, spre a putea fi mai lesne investigate și examinate de muzicologi, istoriografi, lingviști, paleografi și, eventual, interpretate de formații corale adecvate. Datorită arhaismului melodic, structurii ritmice variate și ornamentate – însușiri de un evident inedit – creația lui Evstatie poate suscita în mod evident și interesul compozitorilor.

În ce-l privește pe Evstatie ca autor al cântărilor cuprinse în *M 350* și atribuite lui, am ținut seama de următoarele considerente:

1. În primul rând de precizările lui Evstatie însuși asupra paternității creației sale, consemnate în cele trei criptograme din *M 350*, care ni s-au părut elocvente:

a. *L* – f. 14^v (*M 350* – p. 28) – cu alfabet ps. glag. 1: „Aici începe scrierea lui Evstatie, Protopsaltul Mănăstirii Putna, în zilele domnului nostru drept credincios și prea creștin, Ioan Bogdan voievod” (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883, p. 17);

b. *M 350* – f. 140^v (304) – cu alfabetele ps. glag. 1, ps. glag. 2, tarab. și Gr. Key: „Acestea sunt scrierile lui Evstatie / Gramatikia / Siea ritoriea / I siea vitiea / I filtele” (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge ...*, p. 22).

c. *M 350* – f. 158 (343) – cu alfabet chirilic: „Această carte, aceste cântări le cuprinde. / Protosaltul Mănăstirii Putna, Evstatie, a scris această carte de cântări, / ce cuprinde și propriile sale lucrări, în zilele domnului nostru credincios și prea creștin / Ioan Bogdan Voievod și domn al țării Moldo-Vlahiei, în anul / șapte mii nouăsprezece, la 11 iunie (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge...*, p. 23).

2. Multe cântări din creația lui Evstatie au fost preluate de diverși copiiști și incluse în celelalte codice putnene, fiind însoțite și de numele autorului lor, fapt ce a confirmat de fiecare dată paternitatea compozitorului asupra cântărilor respective; cercetând aceste codice, am avut prilejul de a identifica și alte piese din creația protosaltului de la Putna, necuprinse în *M 350*, pe care le-am încadrat ca atare în lista creației sale.

3. Atunci când a preluat cântări aparținând altor autori, Evstatie a făcut el însuși, la unele din ele, precizările de rigoare, folosindu-se de fiecare dată de scrierea cifrată (criptograme):

– *M 350* – f. 42^v (90) – cu alfabetele ps. glag. 2, glag., ps. glag. 1: „Acest Heruvic este numit Korones” (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge ...*, p. 12);

– *M 350* – f. 45^v (96) – cu alfabetele tarab., Gr. Key: „Acest Heruvic de Agathon a fost scris de demesnicul Evstatie de la Putna” (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge...*, p. 9);

– *M 350* – f. 46 (97) – cu alfabetul ps. glag. 2: „Acest Heruvic este creația lui Agathon”. (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge...*, p. 14);

– *M 350* – f. 47 (99) – cu alfabetul ps. glag. 1: „Sfârșitul lui Agathon” (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge...*, p. 15);

– *M 350* – f. 47^v (100) – cu alfabetele tarab., Gr. Key, ps. glag. 2, ps. glag. 1: „Facerea lui Agallianos” (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge...*, p. 12);

– *L* – f. 6 (*M 350* – p. 109) – cu alfabetele ps. glag. 2, tarab., Gr. Key: „Acest Heruvic a fost luat din Asmatikon” (*apud* Emil Kaluzniacki, *Beiträge...*, p. 14);

4. În schimb, așa cum am arătat mai sus, pentru grupul de cântări cuprinse între paginile 3–27, Evstatie nu a făcut nici o precizare de autor; și nici pentru cele cuprinse între paginile 201–219 (cântări de compozitori bizantini, identificați în alte codice, al căror text literar a fost tradus de el în vechea slavonă bisericească, adaptându-le ca atare pentru necesități de repertoriu).

5. Caracteristici stilistice și de scriitură, specifice lui Evstatie, au întărit și determinat hotărârea noastră de a-i atribui cântările în cuprinsul cărora aceste particularități deveneau frecvente:

– apariția continuă a formulelor „palin” și „leghe” în cadrul refrenului „Aliluia”, cu semnele distinctive de repetiție;

– apariția frecventă a unui scurt „tererem” înaintea refrenului, în special la Chinonice;

– treceri frecvente în alte ehuri, în combinații dintre cele mai variate, cu cadențări surprinzătoare, ale căror finale ni s-au părut a fi uneori de neînțeles; prezența unor finale duble, adesea în concordanță cu relația directă la ehurile mediane;

– tendința compozitorului Evstatie de a se menține într-o structură melodică arhaic-recitativică, cu un mers treptat, fără salturi intervalice mari, aspre – o monodie continuă, asimetrică și nonrepetabilă;

– structuri ritmice și cadențiale în deplină concordanță cu textul poetic al cântării;

– formule melodico-ritmice specifice frecvente: formula parakalesma, formula homalon, formula heteron, formula oxeia, formula coborâtoare apostrophos-aporrhōē etc.

6. Necesități de repertoriu pentru diverse oficii liturgice – mai cu seamă cu texte literare în vechea slavonă bisericească, preocupare evidentă a lui Evstatie în cuprinsul celor două codice pe care le-a scris (*M 350* și *M 1102*) – ne-au oferit elemente de atribuire evidente, concretizate în intenția vădită a compozitorului de a pune la dispoziția psalților putneni anumite cântări mai importante în toate ehurile: Troparele Învierii, Prochimenele zilei de la Vecernie, cântările de început ale Utreniei („Dumnezeu este Domnul”), Aleluiarele, Heruvicile, Chinonicele, Sthirile serviciului funebru etc. Tot în această idee trebuie subliniată preocuparea lui Evstatie de a compune el însuși cântări (Stihiri) destinate unor sărbători locale: Sf. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie), Cuvioasa Parascheva (14 octombrie), ca și pentru acele sărbători ale căror cântări specifice, Antologhioanele grecești nu le cuprind.

*

Alcătuiind un catalog al cântărilor atribuite lui Evstatie – notate de el însuși în *M 350* și în *M 1102* sau identificate în alte codice putnene, cu specificația autorului lor – am putut totaliza un număr de 186 de cântări, pe care le vom prezenta la sfârșitul studiului nostru, în ordine alfabetică, cu rubricile necesare identificării lor: incipitul textului cântării, ehul, circulația cântării, oficiul, adnotări.

Din cele 186 de cântări atribuite de noi lui Evstatie Protopsaltul, 152 figurează în cele două codice scrise de muzician: 133 în *M 350* și 19 în *M 1102*. Alte 34 de cântări pot fi găsite în celelalte codice putnene. Repartizate pe manuscrise, cântările lui Evstatie se grupează după cum urmează:

a. *Cântări cu texte literare în limba greacă*

<u>M 350</u>	<u>M 1102</u>	<u>P/I</u>	<u>Lm. 258</u>	<u>I</u>	<u>B 283</u>	<u>B 284</u>	<u>D</u>	<u>S</u>	<u>Lz.12</u>
85	16	19	9	7	85	2	4	9	85

b. *Cântări cu texte literare în vechea slavonă bisericească*

<u>M 350</u>	<u>M 1102</u>	<u>P/I</u>	<u>Lm. 258</u>	<u>I</u>	<u>B 283</u>	<u>B 284</u>	<u>D</u>	<u>S</u>	<u>Lz.12</u>
81	3	13	1	–	1	–	–	1	–

Total: 166 19 32 10 7 7 2 4 10 6

În afara cântărilor identificate în *M 350* și *M 1102*, precum și în alte codice putnene și atribuite direct lui Evstatie de copiiștii respectivi, prin formulele obișnuite

de atribuire, am semnalat la rândul-ne încă 6 cântări specifice acestui autor atât de prolific pentru epoca sa¹² în alte manuscrise de la Putna.

Problema repertoriului era foarte importantă pentru Evstatie, el fiind preocupat, în mod evident, de a crea muzica specifică unor oficii liturgice lipsite în acea vreme de cântările necesare, mai cu seamă cu texte literare în vechea slavonă bisericească, una din limbile de cult din Țările Române. În acest scop a compus el însuși astfel de cântări, spre a oferi psalților repertoriul uzual. Această preocupare o observăm cu claritate și în faptul că acele cântări mai importante le-a compus în toate ehurile: Heruvuce, Chinonice, Prochimene, Tropare ale Învierii, cântările de început ale Utreniei, Trisaghioane, Stihiri ale oficiului funebru etc. Alte cântări le-a preluat din repertoriul curent bizantin, traducându-le textul în vechea slavonă bisericească și adaptând muzica respectivă la versificația acesteia, așa cum vor proceda, mult mai târziu, Filothei, Macarie și Anton Pann în acțiunea lor de românire a cântărilor.

Cât privește acele cântări preluate de copiii celorlalte codice putnene, trebuie să arătăm că la multe din acestea am întâlnit numeroase inadvertențe, mai mari sau mai mici, atât în plasarea unor semne cu caracter ritmic, cât și în identitatea unor mărturii, în cursivitatea melodică, cu finale diferite, fapt destul de des întâlnit în copii după copii, însă destul de derutant pentru noi în procesul de transcriere. Nu de puține ori suntem nevoiți să acceptăm varianta oferită și de alte codice putnene, lăsând deoparte pe cea din *M 350*, spre a putea rezolva inadvertențele din chiar acest manuscris al lui Evstatie. Astfel, din *M 1102* am transcris cântările de la nr. 30–41 și 181; din *P/I*, nr. 4, 6, 22, 42, 51, 82, 169; din *Lm. 258*, nr. 29, 97, 98; din *S*, nr. 78.

Textele și adnotările criptografice ale lui Evstatie, prezente numai în *M 350*, le-am preluat după Emil Kaluzniacki¹³, considerând versiunea acestuia mai completă și mai corectă decât cea a lui Iațimirkii. Fiind necesare înțelegerii unor aspecte legate de creația sa și de destinația acestuia, în notele bibliografice ale cântărilor am reprodus toate aceste texte criptografice.

Semiografia folosită de Evstatie – ca de altfel de toți psalții compozitori și copiiți putneni – este cea neobizantină sau koukouzeliană, specifică secolelor XIV–XVIII și acceptată de toți compozitorii bizantini și post-bizantini. Evstatie utilizează toate cele 15 semne diastematice cunoscute, în forma lor simplă sau în combinații, determinând intervale ascendente și descendente, în general nu mai mari de o cvintă. Foarte rar acceptă combinații de semne care să semnifice o sextă, o septimă sau o octavă. Interpretarea pe care am acordat-o acestor semne diastematice este aceea acceptată de toți muzicologii, greutăți în descifrarea și transcrierea semnelor diastematice neexistând deci. Mai dificilă ni s-a părut a fi interpretarea unor semne cheironomice, cu caracter coloristic, agogic sau dinamic, a căror semnificație încă nu am înțeles-o pe deplin. Semnele cheironomice, multe la număr, au fost folosite de Evstatie cu destulă parcimonie. Dintre cele 8 semne cu caracter

¹² Dimitri E. Conomos, *op. cit.*, p. 229–245.

¹³ Emil Kaluzniacki, *Beiträge....*

ritmic, el utilizează în mod frecvent doar șase, denumite și marile arghii: apoderma, diplē, kratēma, tzakisma, gorgonul, dyo-apostrophoi-syndesmoi; al șaptelea (kratēmo-hyporrhoonul) mult mai rar și niciodată pe cel de-al optulea (argonul) în forma lui simplă, ci doar în forma combinată (argosynthetonul). Celelalte semne cheironomice utilizate de Evstatie și cărora le-am acordat o anumită semnificație sunt următoarele, în ordinea frecvenței lor: vareia (accentuare și în același timp o delimitare a grupării semiografice), antikenōma (apogiatură superioară după nota reală), lygisma (tremolo), piasma (accentuare prin rf.), tromikon (*tr.*), ekstrepton (*tr.*), psēphiston (*sf.*), homalon (scurtă prelungire a sunetului, ca apogiatură „post”, cu accentuare), paraklētikē, enarxis, epegerma, heteron, parakalesma etc.

Cântările compuse de Evstatie sunt, în general, de mici dimensiuni – cum ar fi unele cântări de la Vecernie (Troparele Învierii și ale Născătoarei de Dumnezeu, în cele 8 ehuri, Prochimenele zilei), de la Utrenie („Dumnezeu este Domnul”, în cele 8 ehuri, Trisaghioanele de după Doxologie), de la Liturghie (Trisaghioanele, Aleluiaele, în toate cele 8 ehuri etc.). Cântări de dimensiuni mai mari sunt Pasapnoariile Utreniei, Heruvicile și Chinonicele Liturghiei, Stihirile destinate unor sărbători fixe ale anului sau unor oficii liturgice speciale (cum ar fi cele 8 Stihiri ale oficiului funebru, în toate cele opt ehuri etc.).

Ca în orice alt domeniu artistic, și în creația lui Evstatie sunt de semnalat unele caracteristici stilistice și de scriitură, acestea devenind evidente în toate cântările compuse de protopsaltul putnean. Una dintre acestea – și cea mai evidentă – constă în tendința permanentă a compozitorului de a se menține într-o structură melodică arhaic-recitativică, cu un mers treptat, fără salturi intervalice mari, aspre, într-o monodie continuă, asimetrică și nonrepetabilă. Evstatie a întrebuițat o tehnică specială în a compune unele cântări, în special Chinonicele, folosind cu predilecție, în structura refrenului, formulele „palin” și „leghe”, cu semnele distinctive de repetiție. De fiecare dată acestor formule le-a acordat o structură melodică diferită, dar și o manieră aparte de efectuare a repetiției. Apariția unui scurt „tererem” înaintea refrenului reprezintă de asemenea un semn distinctiv și caracteristic creației lui Evstatie.

Muzicianul putnean a compus în toate ehurile autentice și plagale, cu o oarecare preferință pentru ehurile 1 și 2 plagale. Că unele ehuri pot fi considerate diatonice și altele cromatice, iată o chestiune căreia nu i-am găsit o rezolvare satisfăcătoare până acum. Convingerea noastră este aceea că și în cântarea secolelor XV–XVI exista un anumit cromatism, al cărui potențial însă nu l-am putut încă evalua. Atâta timp cât nu putem preciza valoarea calitativă a intervalelor melodice, neexistând în vechile gramatici mențiuni în acest sens, nu vom ajunge în situația de a stabili raporturile de esență ale structurii ehurilor. Iată un caz concret: Evstatie a compus o cântare în ehul 2 pl. nenano (nr. 49), în cadrul căruia unii teoreticieni îl consideră pe *sol* cu diez; după câteva rânduri, ajungând cu transcrierea melodiei la *sol*, observăm mărturia ehului 4, Evstatie continuând cântarea în această nouă structură până la sfârșit. Cum va fi interpretat acel *sol* de la mărturia ehului – și în

continuare – diez sau natural? (Aceeși problemă o întâlnim și la nr. 91). Sau cazul unor cântări mai scurte (nr. 25 și 26), în nenano, la care cadența finală se produce pe cvarta descendentă *do-sol* (nr. 25) și *sol-re* (nr. 26) – cum ar trebui interpretat sunetul *sol* – diez sau natural? Iată câteva exemple care ne pun în derută atunci când vom fi înclinați să teoretizăm cromatismul structural în ehurile 2 și 2 pl. Aceeași situație o raportăm și asupra naturii treptei *si*: după unii teoreticieni, ar trebui să interpretăm *si bemol în ehurile 3, 1 pl. și 4 pl.*, în structura trifonică, iar în ehurile cu structură tetrafonică (1, 2 pl. și 4 pl. cu bazul în *do*), același *si* va fi natural. De aceea am preferat să nu ne aventurăm în a dieza (pe *sol*) sau a bemoliza (pe *si*) în nici unul din ehurile autentice sau plagale, lăsând melodia să curgă natural conform mărturiilor indicate de autorul însuși. Există prea multe incertitudini și contradicții în această privință, iar asocierea ehurilor la sistemul tonal sau interpretarea acestora în corelare cu muzica chrysanthică nu ne ajută să ieșim din impas. În cântările lui Evstatie am întâlnit mai multe situații în care acestea se apropie de structura ehurilor mediane, în special de acel *proto-varis*, rezultat din relația ehului 1 cu medianul său, ehul 3 pl., fără ca muzicianul să indice acest demers în vreun fel oarecare; sau ehul 2 cu medianul său, ehul 4 pl., și invers, ehul 4 cu medianul său, ehul 2 pl. – fie în trecerile din interiorul cântărilor, fie în cadențările finale. Nu trebuie deci să eludăm relația ehurilor autentice și plagale cu medianele lor.

În cântările lui Evstatie am întâlnit puține florale, utilizarea acestora negăsindu-și un loc preferat în procesul de creație al compozitorului putnean (iață câteva: nr. 92, în ehul 3 pl., ftoara pe *do*; nr. 118, în ehul 1, ftoara pe *la* etc.).

Evstatie folosește cu precădere formule melodico-ritmice, pe care le dispune pe diverse trepte, în toate ehurile. De obicei, în creația muzicală bizantină, formulele melodice au mare importanță, ele fiind prezentate în însăși structura muzicii respective. În general, aceste formule sunt plasate pe diverse trepte, pe diverse înălțimi – nu au deci o poziție fixă în cadrul discursului muzical – sunt așa-numitele formule mobile sau libere. Există în schimb și formule melodice fixe, specifice unei anumite structuri monodice, unui anumit eh, totdeauna plasate pe aceleași trepte, pe aceeași înălțime, acestea fiind mai des întâlnite în manuscrisele secolelor XVII–XVIII, și în mod special în muzica chrysanthică. Evstatie utilizează în creația sa formule melodice mobile, libere, ele putând fi identificate cu destulă siguranță. Pe unele dintre acestea le-am stabilit și le-am denumit după semnele (neumele) mai des folosite în componența lor, astfel: formula Parakalesma (denumită ca atare și de D. Conomos); formula Heteron; formula Tromikon; formula Apostrophos; formula Petaste-Elaphron; formula Oxeia-dublă; formula coborătoare Apostrophos-Aporrhoe¹⁴; formula Argosyntheton; formula Piasma etc.

¹⁴ În cadrul acestei formule semnalăm existența unui semn neidentificat până acum în semiografia neobizantină, a cărei semnificație o putem asocia, uneori, aceleia a unui apostrophos, alteori nu. Prezența acestui semn în *M 350* – și numai în acest codice – am putut-o stabili în peste 30 de locuri. Iată câteva: f. 16 (p. 35/r. 1), f. 21 (45/8), f. 26^v (54/8), f. 27 (55/12), f. 27^v (56/12), f. 29^v (60/3),

După cum ne-a informat Emil Kaluzniacki, Evstatie a scris șase codice muzicale, pe care slavistul le-a văzut și cercetat la Putna, în anii 1881–1882, denumindu-le în bloc „un Irmologhion greco-slav în șase volume”, fiind înregistrat în biblioteca mănăstirii sub nr. 576. Din cele șase manuscrise, până în zilele noastre au ajuns doar două, primul și ultimul din grup (Antologhionul scris și datat în anul 1511 și Antologhionul scris și datat în anul 1515). Ambele codice se păstrează la Moscova, în biblioteca Muzeului de Istorie. Le-am văzut și cercetat pe amândouă în respectiva bibliotecă, pe primul în anul 1976, iar pe cel de-al doilea în 17 octombrie 1985. Am constatat o identitate grafică evidentă, cu un desen al neumelor muzicale de o perfectă claritate, corect, aerat, omogen, lectura textului putându-se efectua cu destulă ușurință. Fiecare pagină scrisă are un aspect elegant, datorită dimensiunii armonioase a proporțiilor grafice. Cerneala folosită de Evstatie – de culoare roșie pentru mărturii, florale și cheironomii, și de culoare neagră pentru neume și textele literare notate sub neume – și-a păstrat intensitatea, atât în desenul semnelor muzicale, cât și în inițiale, în titluri și ornamente. Frontispiciile, inițialele ornate cu motive geometrice și florale relevă un admirabil gust artistic, pe care Evstatie Protopsaltul Putnei l-a transmis și celorlalți copiiști și caligrafi ai Școlii muzicale de la Putna. La fel de clare, precise și ingenios concepute sunt cele 87 de adnotări criptografice din *M 350*, prin care Evstatie indică ehurile, sărbătorile la care se execută cântările respective, numele autorilor și, nu în ultimul rând, „colofonul” propriu-zis al codicelui său. Toate acestea denotă o pregătire excelentă artistico-muzicală a lui Evstatie, o înțelegere perfectă a rolului și destinației codicelor sale, un gust artistic perfect echilibrat și corect adaptat la cerințele unor codice muzicale specifice epocii sale.

*

În dorința de a crea la Putna un repertoriu cât mai variat, Evstatie a inclus în codicele sale și unele cântări compuse de alți compozitori bizantini, a căror apartenență a precizat-o uneori cu destulă claritate în manuscrisele sale: „Acest heruvic de Agathon a fost scris de demesnicul Evstatie de la Putna” (*M 350*, f. 45^v/96). Precizarea „a fost scris” poate fi interpretată și în sensul de scriere propriu-zisă, de caligrafie, dar și de prelucrare a respectivei cântări, fie prin concentrare, fie prin dezvoltare, fie prin adăogire.

În cele două Antologhioane scrise de Evstatie în 1511 și 1515 și-au găsit locul multe astfel de cântări, printre care și câteva heruvice aparținând unor compozitori bizantini ai secolelor XIV–XV:

1. Xenos Korones – *Heruvicul în ehul 1 pl.* (*M 350*, f. 42^v–45^v / „Acest Heruvic numit Korones”);

f. 30^v (61/5), f. 30^v (62/7), f. 35^v (72/15), f. 36 (75/14), f. 37 (77/9), f. 38 (81/6), f. 38^v (82/10), L – f. 6 (109/5, 9), L – f. 4^v (74/8), f. 65 (145/1), f. 75 (165/5), f. 75^v (166/5), f. 77^v (170/4, 14), f. 89^v (194/5, 9), f. 111 (245/2), f. 123 (269/13), f. 129 (281/7), f. 157^v (342/8) etc.

2. Agathon (Korones) – *Heruvicul în ehul 2 pl. (M 350, f. 46–47 / „Acest Heruvic de Agathon a fost scris de demesnicul Evstatie de la Putna” – „Acest Heruvic este creația lui Agathon”)*;
3. Manuel Agallianos – *Heruvicul în ehul 2 (M 350, f. 47^v–49 / L, f. 5 / „Creația lui Agallianos”)*;
4. Anonimus – *Heruvicul în ehul 2 (M 350, p. 109–113 / L, f. 6, 11 / „Acest heruvic este luat din Asmatikon”)*;
5. Ioannes Glykys – *Heruvicul în ehul 2 pl. (M 1102, f. 75)*;
6. Palaion – *Heruvicul în ehul 2 pl. (M 1102, f. 77^v)*;
7. Nikephoros Ethikos – *Heruvicul în ehul 2 pl. (M 1102, f. 130^v / „Cinei tale celei de taină” – Heruvic ce se cântă în Joia Mare, la Liturghia Sf. Vasile cel Mare)*;
8. Nikephoros Ethikos – *Heruvicul în ehul 1 pl. (M 1102, f. 133 / „Să tacă tot trupul” – Heruvic ce se cântă în Sâmbăta Mare)*;
9. Logginos Monachos – *Heruvicul în ehul 2 pl. (M 1102, f. 124^v / „Acum puterile cerești” – Heruvic ce se cântă la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite)*;
10. Palaion – *Heruvic în ehul 2 pl. (M 1102, f. 122^v / „Acum puterile cerești” – Heruvic ce se cântă la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite)*.

Acestora le putem adăuga Anixandarele, Makarios anēr și Prochimenul de sâmbătă seara de Ioannes Koukouzeles, toate scrise de Evstatie la începutul Antologhionului său din anul 1511 (*M 350*); apoi cele 11 chinonice sau pricesne la diverse sărbători ale anului, notate în *M 350* (p. 201–219), aparținând compozitorilor bizantini Gheorghios Moschianos, Xenos Korones, Ioannes Diakonos Sgouropoulos, Dimitrios Dokeanos, Lampadarios etc., toate având textul tradus în slavonă și adaptat structurii muzicale originale de Evstatie. Exceptând Heruvicile, Evstatie nu face nici un fel de referire la apartenența creatoare a acestor cântări. Dimitri E. Conomos, în studiul său publicat în *Muzica în Moldova Medievală* de Anne E. Pennington (*op. cit.*), stabilește paternitatea a nouă cântări, identificându-le în diverse manuscrise grecești: *Ms. 2458/Athena* (datat 1336), *Ms. 2622/Athena* (datat 1341–c.1360), *Ms. Vatopedi 1495* (datat c. 1360–1385), *Ms. 2406 Athena* (datat 1453), *Ms. 2837/Athena* (datat 1457), *Ms. 1120/Ivion* (datat 1458), *Ms. 2456/Athena* (datat secolul al XV-lea), *Ms. 899/Athena* (datat secolul al XV-lea). Cât privește Antologhionul lui Evstatie din 1515 (*Ms. 1102*), numărul cântărilor aparținând altor compozitori bizantini este mult mai mare, Evstatie incluzând în acest codice și cântări din *Ms. P/II*, așa cum se poate vedea din cuprinsul prezentat de noi într-un studiu anterior¹⁵.

În dorința noastră de a face unele referiri și adnotări și asupra cântărilor menționate de noi mai sus, am apelat la câteva surse exterioare, puține la număr, care ne-au suplimentat bibliografia. De un real folos ne-a fost cartea lui Dimitri E. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Thessaloniki, 1974), în cuprinsul căreia am găsit, transcrise, o bună

¹⁵ Titus Moisescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine: L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna (M 1102)*, în **RRHA**, XXIII, 1986.

parte din Heruvicile păstrate în manuscrisele lui Evstatie. De asemenea, o sursă bibliografică utilă a constituit-o și microfilmul după câteva pagini ale *Ms. 2622 / Athena* (f. 345–357), oferit nouă cu multă amabilitate de Ozana Alexandrescu, obținând astfel una din sursele posibile ale provenienței primelor patru heruvuice (de Korones, Agathon, Agallianos și Asmatikon). Și tot lui Ozana Alexandrescu îi datorăm și copia-xerox după lucrarea lui Andreas Jakovljević, *Diglosse Palaiographia kai Melodi-Ymnographi tou Kodika ton Athenon 928* (Leykosia, 1988), în care autorul prezintă un codice ce datează din secolul al XV-lea, bilingv, cu texte literare în limbile greacă și slavonă, pe filele cărui sunt notate cântări ce se găsesc și în manuscrisele putnene.

Atenția noastră a fost reținută doar de primele patru heruvuice din lista de mai sus, pentru celelalte cântări lipsindu-ne, fie surse bibliografice exterioare codicelor lui Evstatie, fie chiar manuscrisele protopsaltului putnean, cum ar fi de pildă Antologhionul din 1515 (*M 1102*), al cărui conținut muzical nu l-am putut încă obține de la actualii deținători ai acestui atât de important codice pentru noi. Vom prezenta deci în continuare câteva adnotări pe marginea acestor patru cântări destinate oficiului Liturghiei. Dintru început trebuie să evidențiem preferința lui Evstatie pentru ehul al doilea, trei din heruvuicele invocate fiind compuse în acest eh, și doar unul singur stă scris în ehul 1 pl., de asemenea destul de frecvent în creația psaltului putnean.

Heruvicul în ehul 1 pl. de Xenos Korones stă scris, în varianta lui Evstatie, în *M 350*, f. 42^v–45^v, iar într-o versiune mai veche în *Ms. 2622/Athena*, f. 350^v–352. Există diferențe vizibile între cele două variante menționate de noi, atât în ce privește structura melodică și ritmică a cântării, cât și în prezența mărturiilor: unele lipsă, altele modificate. În plus, în varianta lui Evstatie se păstrează, în finalul acestui Heruvic, un tererem de 10 rânduri melodice, adăugat de protopsaltul putnean după alt codice. Dimitri E. Conomos transcrie heruvicul lui Korones după *Ms. 2837/Athena*, față de care varianta lui Evstatie este și mai îndepărtată, diferențele față de transcrierea lui D. Conomos fiind și mai evidente. Evstatie a eliminat toate tereremurile existente în manuscrisele atheniene, singurul adus în context fiind cel de la sfârșitul cântării, care s-ar putea să-i aparțină. În mod sigur, Evstatie a avut ca model alte surse manuscrise, după care a prelucrat acest heruvic, dându-i o formă cu mult mai accesibilă, mai clară, aptă a fi interpretată de psalții putneni la Liturghie. De altfel, acest Heruvic în ehul 1 pl. de Korones, în varianta lui Evstatie, figurează în opt manuscrise putnene.

Heruvicul în ehul 2 pl. de Agathon Korones, fratele lui Xenos Korones, stă scris, în varianta lui Evstatie, în *M 350*, f. 46–47; în *Ms. 2622/Athena*, el figurează la f. 352–353. În ambele versiuni există diferențe vizibile în traseul melodic, însă nu esențiale, cu unele modificări de mărturii și cu un final diferit. Am putea spune că acest Heruvic, în varianta din *Ms. 2622*, este destul de apropiată de varianta lui Evstatie. La fel de apropiată este și varianta din *Ms. 2837*, f. 160, pe care o transcrie D. Conomos în cartea sa; și aici, finalul este diferit față de varianta lui Evstatie, și aici lipsește tereremul adăugat de Evstatie variantei sale. Acest Heruvic de Agathon

este mult mai concentrat, mai apropiat de conceptul de formă al lui Evstatie, care se îndepărta de toate pasajele de virtuozitate ce nu intrau în substanța tematică a cântării. Varianta lui Evstatie a circulat în zece codice muzicale putnene.

Heruviceul în ehul 2 de Manuel Agallianos figurează în *Ms. 2622/Athena* la f. 349^v–350^v. Varianta lui Evstatie din *M. 350*, f. 47^v corespunde, în general, aceleia din codicele athenian, cu unele diferențe vizibile în traseul melodic, dar nu pe suprafețe mari; există și câteva mărturii diferite sau lipsă în ambele versiuni. Finalul variantei lui Evstatie este altul decât cel din *Ms. 2622*. Apechema („neanes”) ce precede heruviceul, stă scrisă în ambele codice. Dimitri E. Conomos prezintă acest heruvice după *Ms. 2837/Athena*, f. 156. Deși transcrie apechema din *si* (ehul 2), D. Conomos începe cântarea din *sol*, încheind-o pe *mi*. Versiunea lui Evstatie diferă și față de cea din *Ms. 2837*, protosaltul putnean renunțând la tereremul din cea de-a doua parte a heruviceului; finalul este și aici ușor modificat. Considerăm deci că nici varianta din *Ms. 2622* și nici aceea din *Ms. 2837* nu i-au fost surse de informare, Evstatie orientându-se după alte modele manuscrise. În prelucrările sale, Evstatie păstrează substanța melodică a originalului, ca și structura ehurilor și a formulelor melodice, pe care le putem observa în toate variantele codicelor putnene. Pasajele pe care le elimină, așa cum am arătat mai înainte, sunt în general tereremurile, pe care le consideră ca pe un hibrid neinteresant practicii liturgice, îndepărtându-le. Legătura pasajelor rămase o face în mod firesc prin mărturii adecvate. Acolo unde nu corespund mărturiile, înseamnă că a intervenit o modificare, o relație de coordonare a traseului melodic. Suntem convinși că oricâte alte codice vechi am consulta, varianta lui Evstatie este unică, relevând personalitatea sa creatoare. El dorea ca aceste cântări vechi să devină piese de repertoriu viabil în desfășurarea serviciului liturgic la Putna. Evstatie nu urmărea latura istoriografică a creației bizantine, ci aspectul practic, ca aceste cântări să fie „modernizate”, să fie puse în circulație. Și iată că și acest Heruvice în ehul 2 de Agallianos, în varianta lui Evstatie, a circulat în zece manuscrise putnene.

„*Heruviceul luat din Asmatikon*”, după cum apreciază Evstatie în *M 350* (p. 109–113), stă scris în diverse versiuni din secolele XIV–XV. Pentru comparație am avut în vedere câteva variante notate în: *Ms. 2622/Athena*, *Ms. 2456/Athena* și *Ms. 2406/Athena* – codice după care D. Conomos a făcut transcrierea sa în notație liniară – și varianta lui Evstatie, notată în *M 350*. Deci, o variantă din secolul al XIV-lea (*Ms. 2622*), două variante din secolul al XV-lea (*Ms. 2456* și *Ms. 2406*) și o variantă din secolul al XVI-lea (*M 350*), a lui Evstatie Protosaltul Putnei. După cum ne este cunoscut, Asmatikonul era un tip de codice a cărui structură aparținea secolelor XIII–XIV, întrunind în cuprinsul lui cântări vechi în stil melismatic-vocalizant, cu kratime și pasaje solistice de mare virtuozitate. Datorită amplei dimensiuni și mai cu seamă scrierii specifice destinate virtuozilor interpreți, cântările cuprinse în Asmatikon au un caracter festiv, fiind hărăzite slujbelor marilor praznice împărătești. Kratimele – construite pe pasaje de mare virtuozitate solistică – erau interpretate de soliști virtuozii, denumiți „domesticos”, corului omofon revenindu-i rolul de a executa monodia sub care sta scris textul propriu-zis al cântării respective.

Exista deci o alternanță solist-cor în interpretarea unor astfel de cântări complexe, în cuprinsul cărora predomină stilul vocalizant. Evstatie a cunoscut un astfel de codice, din care a preluat *Heruvicul în ehul 2*, pe care l-a inclus în Antologhionul său din 1511 (*M 350*), într-o versiune mult diferită de cea existentă în alte manuscrise. Comparând varianta lui Evstatie cu aceea transcrisă și publicată de D. Conomos după cele trei codice precizate de noi mai sus, vom observa că protopsaltul putnean a eliminat multe pasaje de virtuoziitate, cu tereremuri, în mod evident la sfârșitul primei părți a heruvicului, păstrând doar un scurt tererem la începutul celei de-a doua părți a cântării. Finalul heruvicului, cu refrenul Aliluia, apare mult prescurtat față de cele două codice atheniene, kratima vocalizantă de mare dimensiune, pe care D. Conomos o atribuie *Ms. 2622*, completând-o cu un amplu pasaj, preluat din *Ms. 2406/Athena*, f. 239, și introdus în cadrul refrenului Aliluia, lipsește din varianta lui Evstatie. Multe mărturii sunt diferite, altele lipsesc din cele două codice atheniene. Traseul melodic este, în general, asemănător manuscriselor atheniene, deși vom putea observa nu de puține ori unele diferențe de mai mică sau mai mare dimensiune. Toate acestea ne îndreptățesc să considerăm că și „Heruvicul luat din Asmatikon”, în versiunea lui Evstatie, notată de el însuși în *M 350*, este o variantă ce-i aparține, o prelucrare realizată de protopsaltul putnean după un original scris cu câteva secole înaintea epocii sale. Mențiunea explicită că „acest heruvic este luat din Asmatikon” și nu după alte manuscrise în circulație pe vremea aceea, ne determină să considerăm că varianta din *M 350* îi aparținea în mod indubitabil. Nedumerirea noastră constă doar în faptul că acest interesant și atât de vechi Imn Heruvimic nu a circulat și în celelalte codice putnene, fiind păstrat doar în Antologhionul din 1511 al lui Evstatie.

În urma acestei sumare incursiuni în circulația cântărilor de muzică bizantină stăruie pentru noi câteva întrebări al căror răspuns va fi greu de precizat: De unde a preluat Evstatie muzica acestor cântări, din moment ce în biblioteci și arhive românești nu se păstrează nici un codice muzical care să conserve o astfel de muzică? Care i-au fost sursele de inspirație pentru alcătuirea cuprinsului antologiilor sale? În cazul în care Evstatie și-a făcut instrucția muzicală la Muntele Athos sau în alte centre mănăstirești din sudul Dunării, am putea presupune că și-a adus de acolo, copiate de el însuși sau memorate, cântările ce aparțin compozitorilor bizantini? Considerăm că această ultimă supoziție ar fi singura posibilă și că numai un stagiul de instruire la Muntele Athos, unicul centru accesibil în acea perioadă istorică ce a urmat căderii Bizanțului, ar fi fost locul unde Evstatie s-a desăvârșit în arta muzicii eclesiastice și unde putea găsi codice muzicale vechi. Toate acestea rămân doar simple supoziții, documentele necesare lămuririi unei astfel de chestiuni lipsindu-ne cu desăvârșire.

În Antologhionul său din 1511, după chinonice, Evstatie include în manuscrisul *M 350* (p. 201–219) și 11 chinonice aparținând unor compozitori bizantini din secolele XIV–XV, fără să indice paternitatea creatoare a acestora. Faptul s-ar putea datora, așa după cum am arătat mai înainte, dorinței sale de diversificare și îmbogățire a repertoriului liturgic putnean sau chiar intenției didactice de a demonstra cum poate fi preluată, adaptată și prelucrată o cântare. La origine, aceste chinonice aveau scrise

sub neume texte literare în limba greacă. Evstatie le adaptează texte în vechea slavonă bisericească, prelucrând, pentru necesități de topică slavonă, și structura melodică, uneori în așa manieră, încât lui D. Conomos, după cum adesea mărturisește¹⁶, i-a venit foarte greu să depisteze originalul grecesc al respectivelor cântări.

Revenind la paternitatea acestor cântări, D. Conomos reliefează multe aspecte interesante, demonstrând, cu ajutorul unor vechi manuscrise, originea respectivelor cântări, dar și faptul că unele dintre acestea au fost compuse inițial pentru anumite sărbători, iar Evstatie le-a adaptat texte în vechea slavonă bisericească destinându-le altor sărbători bisericești¹⁷. Iată încă un aspect al practicii de prelucrare a vechii muzici bisericești în baza unei libertăți de preluare și de folosință greu de acceptat astăzi. De aceea repetăm cu obstinație sugestia de a adopta în permanență metoda de cercetare a creației muzicale de tradiție bizantină prin confruntarea cu surse manuscrise din biblioteci românești și străine, singura atitudine posibilă în abordarea științifică a acestui domeniu atât de inedit și de complex.

Catalogul creației muzicale a lui Evstatie Protosaltul Putnei păstrată în manuscrisele românești din secolele XV–XVI

Nr.	Incipitul textului cântării	Ehul	Circulația cântării	Oficiul
1	Ἄγιος, ἅγιος, ἄγιος Sfânt, sfânt, sfânt	1 pl.	M 350 – 65 ^v –66 (146–147)	Liturghie (Răspunsurile mari)
2	Ἄγιος ὁ Θεὸς Sfinte Dumnezeule	2	M 350 – 38 ^v (82)	Liturghie (Trisaghion)
3	Ἄγιος ὁ Θεὸς Sfinte Dumnezeule	4	M 350 – 35 ^v (72)	Utrenie (Trisaghion după Doxologie)
4	Ἄγιος ὁ Θεὸς Sfinte Dumnezeule	4	L – 4–4 ^v (M 350 – 73)	Utrenie (Trisaghion după Doxologie)
5	Ἄγιος ὁ Θεὸς Sfinte Dumnezeule	1 pl.	M 350 – 35–35 ^v (71–72)	Utrenie (Trisaghion după Doxologie)
6	Ἄγιος ὁ Θεὸς Sfinte Dumnezeule	2 pl.	M 350 – 35 ^v (72)	Utrenie (Trisaghion după Doxologie)
7	Ἄγιος ὁ Θεὸς Sfinte Dumnezeule	2 pl.	L – 4 (M 350–73)	Utrenie (Trisaghion după Doxologie)
8	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	1	M 350 – 81–81 ^v (177–178)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)
9	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	2	M 350 – 82–83 (179–181)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)
10	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	3	M 350 – 83 ^v –84 (182–183)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)
11	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	4	M 350 – 85–85 ^v (185–186)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)

¹⁶ Dimitri E. Conomos, *op. cit.*, p. 260–267.

¹⁷ *Ibidem.*

12	Αινεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	1 pl.	M 350 – 86 ^v –87 ^v (188–190)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)
13	Αινεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	1 pl.	M 350 – 01–102 (223–225)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)
14	Αινεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	2 pl.	M 350 – 88 ^v –89 (192–193)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)
15	Αινεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	3 pl.	M 350 – 90–90 ^v (195–196)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)
16	Αινεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	4 pl.	M 350 – 91 ^v –92 (198–199)	Liturghie (Chinonicul zilei – duminica: Ps. 148/1)
17	Ἀλληλούϊα Aliluia	1	M 350 – 40–40 ^v (85–86)	Liturghie (după Apostol)
18	Ἀλληλούϊα Aliluia	1	M 350 – 40 ^v (86)	Liturghie (după Apostol)
19	Ἀλληλούϊα Aliluia	2	M 350 – 40 ^v –41 (86–87)	Liturghie (după Apostol)
20	Ἀλληλούϊα Aliluia	3	M 350 – 41 (87)	Liturghie (după Apostol)
21	Ἀλληλούϊα Aliluia	4	M 350 – 41 (87)	Liturghie (după Apostol)
22	Ἀλληλούϊα Aliluia	1 pl.	M 350 – 41 ^v (88) P/I – 71	Liturghie (după Apostol)
23	Ἀλληλούϊα Aliluia	1 pl.	M 350 – 41 ^v (88)	Liturghie (după Apostol)
24	Ἀλληλούϊα Aliluia	1 pl.	M 350 – 41 ^v (88)	Liturghie (după Apostol)
25	Ἀλληλούϊα Aliluia	2 pl. nenano	M 350 – 42 (89)	Liturghie (după Apostol)
26	Ἀλληλούϊα Aliluia	nenano	M 350 – 42 (89)	Liturghie (după Apostol) Același incipit ca la nr. 25
27	Ἀλληλούϊα Aliluia	3 pl.	M 350 – 42–42 ^v (89–90)	Liturghie (după Apostol)
28	Ἀλληλούϊα Aliluia	4 pl.	M 350 – 42 ^v (90)	Liturghie (după Apostol)
29	Ἀλληλούϊα Aliluia	1	M 1102 – 54 ^v –55 Lm. 258 – 198 ^v	Liturghie (după Apostol)
30	Ἀλληλούϊα Aliluia	2	M 1102 – 55–55 ^v	Liturghie (după Apostol)
31	Ἀλληλούϊα Aliluia	3	M 1102 – 55 ^v –56	Liturghie (după Apostol)
32	Ἀλληλούϊα Aliluia	3	M 1102 – 56–56 ^v	Liturghie (după Apostol)
33	Ἀλληλούϊα Aliluia	[4]	M 1102 – 56 ^v	Liturghie (după Apostol)
34	Ἀλληλούϊα Aliluia	4	M 1102 – 57–57 ^v	Liturghie (după Apostol)

35	Ἀλληλούϊα Aliluia	4 pl.	M 1102 – 57 ^v	Liturghie (după Apostol)
36	Ἀλληλούϊα Aliluia	[4]	M 1102 – 57 ^v –58 ^v	Liturghie (după Apostol)
37	Ἀλληλούϊα Aliluia	1 pl.	M 1102 – 58 ^v	Liturghie (după Apostol)
38	Ἀλληλούϊα Aliluia	nenano	M 1102 – 59	Liturghie (după Apostol)
39	Ἀλληλούϊα Aliluia	3 pl.	M 1102 – 59–59 ^v	Liturghie (după Apostol)
40	Ἀλληλούϊα Aliluia	4 pl.	M 1102 – 59 ^v –60	Liturghie (după Apostol)
41	Ἀλληλούϊα Aliluia	4 pl.	M 1102 – 60–60 ^v	Liturghie (după Apostol)
42	Ἀλληλούϊα Aliluia	3	P/I – 71	Liturghie (după Apostol)
43	Ἀμὴν Amin	1 pl.	M 350 – 66 (147)	Liturghie (înainte de „Pre tine te lăudăm”)
44	Ἀνάστα, ὁ Θεός Scoală-te, Doamne	1 pl.	M 350 – 40 (85) P/I – 69 ^v –70 Lm. 258 – 198–198 ^v	Liturghie (Prochimen în Sâmbăta Mare, la finele Liturghiei)
45	Ἀντελάβετο Ἰσραὴλ Luat-au pre Israil	4	M 350 – 79 ^v –80 ^v (174–176)	Utrenie (Catavasii – Stihul al 6-lea la „Ceea ce ești mai cinstită”)
46	Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς Cuvine-se cu adevărat	4	M 350 – 157 ^v (342)...	Liturghie (Axion)
47	Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς Cuvine-se cu adevărat	3 pl.	M 350 – 63–64 (141–143) Lz. – 12–130	Liturghie (Axion) În Lz. 12, numai textul literar
48	Γεῦσασθε καὶ ἴδετε Gustați și vedeți	1 pl.	M 350 – 72 (159)	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Chinonic – Ps. 33/8)
49	Γεῦσασθε καὶ ἴδετε Gustați și vedeți	2 pl. nenano	M 350 – 72–72 ^v (159–160)	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Chinonic – Ps. 33/8)
50	Δόξα...καὶ νῦν...(ἀγίαν σοῦ) Slavă...și acum...(și sfântă învierea Ta)	2	M 350 – 39 ^v –40 (84–85) P/I – 45 Lm. 258 – 197 ^v –198 I – 60–60 ^v D – 5 (4)–5 ^v (4 ^v) S – 35 ^v –36	Liturghie (în loc de Trisaghion la sărbătorile Sfintei Cruci)
51	Δόξα...καὶ νῦν...(Χριστὸν ἐνεδύσαστε) Slavă...și acum...(în Hristos v-ați îmbrăcat)	4	M 350 – 39 (83) P/I – 44 ^v Lm. 258 – 196 ^v –197 I – 59 B 283 – 28 ^v S – 34 ^v –35 Lz. 12 – 34 ^v –35	Liturghie (în loc de Trisaghion la sărbătorile mari)

52	Δόξα...καὶ νῦν...(ἅγιος ἀθάνατος) Slavă...și acum...(sfinte fără moarte)	1 pl.	M 350 – 37 ^v (79)	Liturghie (Trisaghion)
53	Δόξα...καὶ νῦν...(ἅγιος ἀθάνατος) Slavă...și acum...(sfinte fără moarte)	2 pl. nenano	L – 13 ^v (M 350 – 80)	Liturghie (Trisaghion)
54	Δόξα...καὶ νῦν...(ἅγιος ἀθάνατος) Slavă...și acum...(sfinte fără moarte)	2 pl. nenano	M 350 – 36 ^v (76)	Liturghie (Trisaghion)
55	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεὸς Puternic, sfinte Dumnezeule	4	M 350 – 38–38 ^v (81–82)	Liturghie (Trisaghion)
56	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεὸς Puternic, sfinte Dumnezeule	1 pl.	L – 4 ^v (74) M 350 – 36 (75)	Liturghie (Trisaghion)
57	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεὸς Puternic, sfinte Dumnezeule	1 pl.	M 350 – 37–37 ^v (77–78)	Liturghie (Trisaghion)
58	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεὸς Puternic, sfinte Dumnezeule	1 pl.	M 350 – 38 (81)	Liturghie (Trisaghion)
59	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεὸς Puternic, sfinte Dumnezeule	2 pl.	L – 13–13 ^v (M 350 – 79–80)	Liturghie (Trisaghion)
60	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον Întru pomenire veșnică	1 pl.	M 350 – 99–100 (220–221)	Liturghie (Chinonicul zilei – marți: Ps. 111/6)
61	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον Întru pomenire veșnică	4 pl.	M 350 – 97–98 (215–217)	Liturghie (Chinonicul zilei – marți: Ps. 111/6)
62	Ἐπὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη De tine se bucură	2 pl.	M 350 – 66 ^v –68 (148–151)	Liturghia Sf. Vasile cel Mare (Axion)
63	Εὐλογήσω τὸν Κύριον Voi binecuvânta pre Domnul	3	M 350 – 72 ^v (160)	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Tropar ce se cântă la sfârșitul Liturghiei în loc de „Văzut-am lumina”)
64	Εὐλογήσω τὸν Κύριον Voi binecuvânta pre Domnul	4	M 350 – 72 ^v (160)	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Tropar ce se cântă la sfârșitul Liturghiei în loc de „Văzut-am lumina”)
65	Ἡ [Εἶη] τὸ ὄνομα Κυρίου Fie numele Domnului	2	M 350 – 24 ^v (52)	Liturghie (Cântare la sfârșitul Liturghiei, după rugăciunea Amvonului)
66	Νῦν αἱ δυνάμεις Acum puterile	1 pl.	M 350 – 70 ^v –72 (156–159)	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Heruvic)

67	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	1	L – 5 ^v (104)... M 350 – ... 49–49 ^v (105–106) L – 3–3 ^v (107–108) P/I – 45 ^v –47 ^v Lm. 258 – 208 ^v –212 I – 77 ^v –81 bis B 283 – 63 ^v –69 S – 52–55 ^v	Liturgie (Heruvic)
68	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	2	L – 11–11 ^v (113–114) M 350 – ... 51 (115) P/I – 47 ^v –49	Liturgie (Heruvic)
69	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	3	M 350 – 51 ^v –53 (116–119) P/I – 49–50 ^v Lm. 258 – 212–214 ^v I – 81 bis – 84 B 283 – 49–53 B 284 – 24 (24)–27 ^v (27 ^v) S – 45–47 ^v Lz. 12 – 46–49	Liturgie (Heruvic)
70	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	4	M 350 – 53–54 (119–121) P/I – 50 ^v –52	Liturgie (Heruvic)
71	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	1 pl.	M 350 – 54 ^v –55 ^v (122–124) M 1102 – 82–85 P/I – 52–53 Lm. 258 – 214 ^v –216 ^v I – 84 ^v –87 B 283 – 214 ^v –216 ^v B 284 – 27 ^v (27 ^v)–29 ^v (29 ^v) S – 56–58 Lz. 12 – 49 ^v –52 ^v	Liturgie (Heruvic)
72	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	2 pl.	M 350 – 57–58 (129–131)	Liturgie (Heruvic)
73	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	2 pl.	M 350 – 59–60 ^v (133–136)	Liturgie (Heruvic)
74	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	3 pl.	M 350 – 60 ^v –61 ^v (136–138) P/I – 55–56	Liturgie (Heruvic)
75	Οἱ τὰ Χερουβὶμ Carii pe heruvimi	4 pl.	M 350 – 62–62 ^v (139–140) P/I – 56 ^v –57 ^v	Liturgie (Heruvic)
76	Ὁ Κύριος ἐβασίλευσε Domnul a împărățit	2	M 350 – 26–26 ^v (53–54)	Vecernie (Prochimenul zilei – <i>sâmbăta Ps. 92/1</i>)
77	Ὁ Κύριος ἐβασίλευσε Domnul a împărățit	1 pl.	M 350 – 26 ^v –27 (54–55)	Vecernie (Prochimenul zilei – <i>sâmbăta Ps. 92/1</i>)
78	Ὅσοι εἰς Χριστὸν Căți în Hristos	1 pl.	B 283 – 28–28 ^v D – 4 (3) S – 34 ^v –35 Lz. 12 – 35	Liturgie (în loc de Trisaghion la sărbătorile mari)

79	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	3	M 350 – 30 ^v –31 ^v (62–64) M 1102 – 39 ^v –51 ^v	Utrenie (Pasapnoarie: „Toată suflarea – după citirea Evangheliei, la Laude)
80	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	1 pl.	M 350 – 33–33 ^v (67–68) S – ... 31	Utrenie (Pasapnoarie: „Toată suflarea – după citirea Evangheliei, la Laude)
81	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	2 pl.	M 350 – 31 ^v –33 (64–67)	Utrenie (Pasapnoarie: „Toată suflarea – după citirea Evangheliei, la Laude)
82	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	2 pl.	M 350 – 33 ^v –35 (68–71) P/I – 80 ^v –82	Utrenie (Pasapnoarie: „Toată suflarea – după citirea Evangheliei, la Laude)
83	Πατέρα Υἱὸν Pre Tatăl, pre Fiul	4 pl.	M 350 – 65 (145)	Liturghie (Răspunsuri – înainte de Simbolul credinței)
84	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	1	M 350 – 81 ^v –82 (178–179)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
85	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	2	M 350 – 83–83 ^v (181–182)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
86	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	3	M 350 – 84 ^v –85 (184–185)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
87	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	4	M 350 – 86–86 ^v (187–188)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
88	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	1 pl.	M 350 – 87 ^v –88 (190–191) M 1102 – 107 ^v –109	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
89	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	1 pl.	M 350 – 102 ^v –103 (226–227)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
90	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	2 pl.	M 350 – 89 ^v –90 (194–195)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
91	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	2 pl. nenano	M 350 – 100 ^v –101 (222–223)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
92	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	3 pl.	M 350 – 91–91 ^v (197–198)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
93	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	4 pl.	M 350 – 92–92 ^v (199–200)	Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri: Ps. 115/4)
94	Σὲ ὑμνοῦμεν Pre tine te lăudăm	1 pl.	M 350 – 66–66 ^v (147–148)	Liturghie („Pre tine te lăudăm” – înainte de Axion)
95	Σῶμα Χριστοῦ Trupul lui Hristos	1 pl.	M 350 – 78–78 ^v (171–172)	Liturghie (Chinonic la sărbătoarea Paștilor)
96	Σῶμα Χριστοῦ Trupul lui Hristos	2 pl. neanes nenano	M 350 – 77–78 (169–171)	Liturghie (Chinonic la sărbătoarea Paștilor)

97	Τὸν σταυρὸν σοῦ Crucii tale	2	M 350 – 39–39 ^v (83–84) P/I – 44 ^v –45 Lm. 258 – 197–197 ^v I – 59 ^v –60 D – ...5 (4) S – 35–35 ^v	Liturghie (în loc de Trisaghion la sărbătorile Sfintei Cruci)
98	Ὅσοι εἰς Χριστὸν Câți în Hristos	1 pl.	M 350 – 38 ^v –39 (82–83) P/I – 44 Lm. 258 – 196–196 ^v I – 58–58 ^v B 283 – 29–29 ^v D – 4 ^v (3 ^v)... S – 34–34 ^v Lz. 12 – 33 ^v –34 ^v	Liturghie (în loc de Trisaghion la sărbătorile mari)
99	Τοῦ Δείπνου σου Cinei Tale celei de taină	3	M 350 – 73–74 ^v (161–164) P/I – 68–69 ^v	Liturgia Sf. Vasile (Heruvic și Chinonic în Joia Mare; se mai cântă și în timpul împărtășaniei credincioșilor)
100	Τοῦ Δείπνου σου Cinei Tale celei de taină	2 pl.	M 350 – 74 ^v –75 ^v (164–166)	Liturgia Sf. Vasile (Heruvic și Chinonic în Joia Mare; se mai cântă și în timpul împărtășaniei credincioșilor)
101	Ἄγγελικὰ σιλή Puterile îngerești	2 pl.	M 350 – 20–20 ^v (43–44)	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 6-lea). Se cântă și la Utrenie și la Liturghie (după Vohodul mic)
102	Блажени жже избра господ Fericii sunt cei pe care i-ai ales, Doamne	1	P/I – 72 ^v –73	Liturghie (Chinonicul zilei – sâmbăta – Ps. 64/4)
103	Блажени жже избра господ Fericii sunt cei pe care i-ai ales, Doamne	1 pl.	M 350 – 104–104 ^v (229–230) P/I – 73 ^v	Liturghie (Chinonicul zilei – sâmbăta – Ps. 64/4)
104	Блажени жже избра господ Fericii sunt cei pe care i-ai ales, Doamne	1 pl.	L – 12–12 ^v (231–232) P/I – 74–74 ^v	Liturghie (Chinonicul zilei – sâmbăta – Ps. 64/4)
105	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	1	M 350 – 13 (19)	Utrenie (începutul cântărilor de la Utrenie – Ps. 117/27, 26)
106	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	2	M 350 – 14 ^v (32)	Utrenie (începutul cântărilor de la Utrenie – Ps. 117/27, 26)
107	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	3	M 350 – 15 ^v (34)	Utrenie (începutul cântărilor de la Utrenie – Ps. 117/27, 26)

108	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	4	M 350 – 17 (37)	Utrenie (începutul cântărilor de la Utrenie – Ps. 117/27, 26)
109	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	1 pl.	M 350 – 18 ^v (40)	Utrenie (începutul cântărilor de la Utrenie – Ps. 117/27, 26)
110	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	2 pl.	M 350 – 19 ^v –20 (42–43)	Utrenie (începutul cântărilor de la Utrenie – Ps. 117/27, 26)
111	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	3 pl.	M 350 – 21 (45)	Utrenie (începutul cântărilor de la Utrenie – Ps. 117/27, 26)
112	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	4 pl.	M 350 – 22 ^v (48)	Utrenie (începutul cântărilor de la Utrenie – Ps. 117/27, 26)
113	Боже въ имя твоє Dumnezeule, întru numele Tău	4	M 350 – 28 ^v –29 (58–59)	Vecernie (Prochimenul zilei – miercuri seara – Ps. 53/1)
114	Боже застъпникъ мой Dumnezeule, sprijinitorul meu	3 pl.	M 350 – 29 ^v –30 (60–61)	Vecernie (Prochimenul zilei – vineri seara – Ps. 58/10)
115	Велики въ страсотръ пцехъ Mare răbdător de chinuri	1	M 350 – 135–136 ^v (293–296)	Stihiră la 26 octombrie (Sf. Mare Mucenic Dimitrie)
116	Величан душа моя Mărește suflete al meu	1	M 350 – 129–130 ^v (281–284)	Megalinarie la 25 decembrie (Nașterea Domnului – Crăciunul)
117	Въ въскъ земля изиде În tot pământul	1	M 350 – 103–103 ^v (227–228) P/I – 71 ^v –72	Liturghie (Chinonicul zilei – joi – Ps. 18/4)
118	Въ рождествѣ дѣвство Întru naștere fecioria	1	M 350 – 24–24 ^v (51–52)	Troparul praznicului la 15 august (Adormirea Maicii Domnului)
119	Въсе съетїе чловѣчское Toate sunt deșertăciuni	3	M 350 – 116 ^v –117 ^v (256–258)	Stihira a III-a la Serviciul funebru
120	Въсакъ диханїе Toată suflarea	1 pl.	M 350 – 30–30 ^v (61–62)	Utrenie (Pasapnoarie – „Toată suflarea” – după citirea Evangheliei, la Laude)
121	Въса паче съ миславъскѣ Toate tainele tale	2	M 350 – 15–15 ^v (33–34)	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu – glasul al 2-lea)
122	Вълсви персти цари Magii, împărății perșilor	1 pl.	M 350 – 128–129 (279–281)	Litie (Slava la 25 decembrie – Nașterea Domnului – Crăciunul)
123	Въшнѣго їерусалима Cetățenii Ierusalimului celui de sus	3	M 350 – 114–114 ^v (251–252)	Litie (Stihira a V-a la 29 iunie – Sf. Apostoli Petru și Pavel)

124	Гавриилъ провъзгавшиъ Gavriil zicând ție	1	M 350 – 13 ^v –14 (30–31)	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu – glasul 1)
125	Гдѣ мирское пристрастие Unde este dezmiardarea	4	M 350 – 117 ^v –118 ^v (258–260)	Stihira a IV-a la Serviciul funebru
126	Господи испълнити хотѣ Doamne, vrând să plinești	4 pl.	M 350 – 130 ^v –131 ^v (284–286)	Litie (Slava la 6 ianuarie – Botezul Domnului – Bobotează)
127	Господъ слышитъ ма Domnul mă va auzi	1 pl.	M 350 – 27 ^v –28 (56–57)	Vecernie (Prochimenul zilei – luni seara – Ps. 4/3)
128	Да весеелѣтса небесна Să se veselească cele cerești	3	M 350 – 15 ^v –16 (34–35)	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 3-lea). Se cântă și la Utrenie și la Liturghie (după Vohodul mic)
129	Да ѡмылитъ въсѣка пѣтъ Să tacă tot trupul	2 pl. neanes nenano	M 350 – 75 ^v –77 (166–169) M 1102 – 140–143 ^v P/I – 58–59	Liturghia Sf. Vasile (Heruvic Sâmbăta cea Mare)
130	Дивень въ светихъ Minunat în lume/întru sfinți?	1 pl.	M 350 – 136 ^v –138 (296–299)	Stihiră la 8 iulie (Sf. Mare Mucenic Procopie)
131	Достоннажъ пѣснь наше Se cuvine, cântecele noastre	1	M 350 – 143–144 ^v (311–314)	Stihiră pentru Născătoarea de Dumnezeu (textul are contingență cu stihuri din Acatistul Bunei Vestiri)
132	Достонно естъ Cuvine-se cu adevărat	1 pl.	M 350 – 64–64 ^v (143–144)	Liturghie (Axion)
133	Достонно естъ Cuvine-se cu adevărat	3	M 350 – 63–64 (141–143)	Liturghie (Axion)
134	Дынесь свѣта свѣтнаник Astăzi sfeșnicul luminii	2 pl.	M 350 – 113–144 (249–251)	Vecernie (Slava la 24 iunie – Nașterea Sf. Ioan Botezătorul – <i>Sânzienele sau Drăgaica</i>)
135	Егда поставатса прѣстоли Când se vor pune scaunele	4 pl.	M 350 – 105–107 (233–237) P/I – 78–80	Vecernie (Slava la Duminica înfricoșatei judecăți, a lăsatului sec de came)
136	Егда съниде Când te-ai pogorât	2	M 350 – 14 ^v –15 (32–33)	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 2-lea). Se cântă și la Utrenie și la Liturghie (după Vohodul mic)
137	Златокована трѣба Trâmbița cea cu aur ferecată	4	M 350 – 111 ^v –112 ^v (246–248)	Vecernie (Slava la Stihoavnă, la 13 noiembrie – Sf. Ioan Gură de Aur)
138	Иже въ великихъ страстотырицѣехъ Cela ce în mari suferințe	2	M 350 – 147–148 ^v (321–324)	Stihiră la 13 decembrie (Sf. Mucenic Eustratie)
139	Иже въ страстотырицѣхъ Cela ce în mari suferințe	2 pl.	M 350 – 144 ^v –146 ^v (314–318)	Stihiră la 23 aprilie (Sf. Mare Mucenic Gheorghe)

140	Иже нас ради рожденсѧ Cela ce pentru noi te-ai născut	4 pl.	M 350 – 23–23 ^v (49–50)	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 8-lea)
141	Иже херувими Carii pre heruvimi	2 pl.	M 350 – 56–25 (125–127)	Liturghie (Heruvic)
142	ИЗБАВИЛ НИ ЕСИ ІАКО ВЪ СМѢРЕНИИ НАШЕМ Și ne-ai izbăvit pe noi Că în smerenia noastră	3	M 350 – 80 ^v (176)	Psalmul 135, stihurile 24 și 23, care fac parte din Polieleu
143	ИЗЛАСѧ БЛАГОДѢТ S-a revărsat harul	2 pl.	M 350 – 190 ^v –111 (242–245)	Stihiră la 25 ianuarie (Sf. Grigore Teologul)
144	ИНОКѢ МНОЖЕСТВА Mulțimile călugărilor	2 pl.	M 350 – 152–153 (331–333)	Utrenie (Slava la Laude, la 20 ianuarie – Cuviosul Eftimie cel Mare). Se mai execută la 5 decembrie (Slava la Litie) și la 20 noiembrie (la Laude)
145	ИСПИТАНТЕ ПИСАНИѧ Cercetați scripturile	1 pl.	M 350 – 131 ^v –132 ^v (286–288)	Litie (Slava la 2 februarie – (Întâmpinarea Domnului)
146	И СТРЕЦЬШОМОУ ФАРАОНУ Și a răsturnat pre faraon	nenano	M 350 – 122 ^v (268)	Psalmul 135, stihul 15, care face parte din Polieleu
147	КА ЖИТЕНСКА ПИЩА ПРѢБЫ ВАЕТ Care desfătare lumească	1	M 1102 – 293 ^v –297 Lm. 258 – 328 ^v –331	Stihiră I la Serviciul funebru
148	КАМЕНИ ЗНАМЕНАНУ Piatra fiind pecetluită	1	M 350 – 13–13 ^v (29–30)	Vecernie (Troparul Învierii, glasul 1). Se mai cântă la Utrenie și la Liturghie (după Vohodul mic)
149	Милость твоѧ господи Mila Ta, Doamne	3	M 350 – 28–28 ^v (57–58)	Vecernie (Prochimenul zilei – marți seara, Ps. 22/7)
150	МОЛЕННЕ ПРИМИ ВЪ СЕПѢТА Primește rugăciunea	2 pl.	L – 9–9 ^v (319–320)	Stihiră pentru Născătoarea de Dumnezeu
151	НАЧАТОК МИ СЪСТАВЪ Încerpătură și sfat	2 pl.	M 350 – 119 ^v –120 ^v (262–264)	Stihiră a VI-a la Serviciul funebru
152	НИИ СИЛИ НЕБЕСНЫѧ Acum puterile cerești	2	M 350 – 69 ^v –70 ^v (154–156)	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Heruvic)
153	О ПРѢСВЕТА ДѢВО МАТИ O, prealuminată Maică	2 pl.	M 350 – 155–157 (337–341)	Stihiră la 21 noiembrie (Intrarea în Biserică a Maicii Domnului)
154	О ТЕБѢ РАДУЕТСѧ De tine se bucură	2 pl. nenano	M 350 – 68–69 ^v (151–154)	Liturghia Sf. Vasile (Axion). Incipitul este asemănător ritmic cu cel de la nr. 177
155	ПЛАЧѧСА И РИДА Plâng și mă tânguiesc	4 pl.	M 350 – 121–122 (265–267)	Stihira a VIII-a la Serviciul funebru

156	Помощь моя от господя Ajutorul meu de la Domnul	1 pl.	M 350 – 29–29 ^v (59–60)	Vecernie (Prochimenul zilei – joi seara, Ps. 123/8)
157	Помѣнху пророка Adusu-mi-am aminte de proorocul	1 pl.	M 350 – 118 ^v –119 ^v	Stihira a V-a la Serviciul funebru
158	По рождѣствѣ твоем După ce te-ai născut tu	4 pl.	M 350 – 125–126 ^v (269–272)	Vecernie (Slava la 21 noiembrie – Intrarea în Biserică a Maicii Domnului)
159	Прѣдстатель вышним Cela ce pune mai nainte	2 pl.	M 350 – 123–124 ^v (269–272)	Stihiră la 8 noiembrie (Soborul Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil)
160	Прѣподобна мати дѣво Cuvioasă Maică Fecioară	2 pl.	M 350 – 153–155 (333–337) P/I – 82–84 ^v	Stihiră la 14 octombrie (Sf. Cuvioasa Parascheva)
161	Прѣподобне оче богомждре Cuvioase părinte, în tot pământul	2 pl.	M 350 – 150 ^v –151 ^v (328–330) P/I – 75–76 ^v	Stihiră la 1 septembrie (Cuv. Simeon Stâlplnicul – începutul anului bisericesc)
162	Прѣподобне уче от юности Prea cuvioase mucenice, din tinerețea ta	2 pl. nenano	M 350 – 148 ^v –150 ^v (324–328)	Stihiră la 6 decembrie (Sf. Ierarh Nicolae)
163	Прѣвтець съвъкъпление Veniți iubitorilor de sărbătoare	4 pl.	M 350 – 126 ^v –128 (276–279)	Stihiră la duminica a VII-a după Paști – a Sfinților Părinți. În cărțile de ritual, cântarea se găsește la duminica de dinaintea Nașterii Domnului (Slava la Litie) și la Duminica Sf. Strămoși (Slava la Stihioavnă)
164	Радѣнса двери господня Bucură-te, ușa Domnului	1 pl.	M 350 – 19–19 ^v (41–42)	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 5-lea)
165	Радѣнтесе праведни Bucurați-vă, dreptilor	1 pl.	M 350 – 104 (229) P/I – 73–73 ^v	Liturgie (Chinonic la Duminica întâi după Rusalii – a tuturor Sfinților)
166	Радѣнтесе праведни Bucurați-vă, dreptilor	1 pl.	M 350 – 104 ^v (230) ... L – ... 12 (231) P/I – 74	Liturgie (Chinonic la Duminica întâi după Rusalii – a tuturor Sfinților) (Ps. 32/1)
167	Радѣнтесе праведни Bucurați-vă, dreptilor	1 pl.	M 350 – 72–72 ^v	Liturgie (Chinonic la Duminica întâia după Rusalii – a tuturor Sfinților)

168	Радѣйте се праведни Bucurați-vă, dreptilor	1 pl.	B 283 – 139–140 ... S – 107 ^v –108 ^v	Liturghie (Chinonic la Duminica întâia după Rusalii – a tuturor Sfinților)
169	Радѣйте се праведни Bucurați-vă, dreptilor	4 pl.	P/I – 74 ^v –75	Liturghie (Chinonic la Duminica întâia după Rusalii – a tuturor Sfinților)
170	Раздрѣши кръстомъ своимъ Stricat-ai cu crucea Ta	3 pl.	M 350 – 21 ^v (46)	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 7-lea). Se mai cântă și la Utrenie (după „Dumnezeu este Domnul”) și la Liturghie (după Vohodul mic)
171	Светыхъ отецъ ликъ Ceata sfinților părinți	4 pl.	M 350 – 107 ^v –109 (238–241)	Utrenie (Slava la Laude, în Duminica Sfinților Părinți). Se mai cântă și la 11 octombrie (Sf. Ap. și diac. Filip) și la 14 iulie (Sf. Ap. Achila)
172	Светиса новы иерусалиме Luminează-te, noule Ierusalime	1	M 350 – 79–79 ^v (173–174)	Utrenie (Canonul Paștilor – Cântarea a 9-a, Irmosul)
173	Светаяжъ въскръсенна Propovăduirea Învierii	4	M 350 – 17–17 ^v (37–38)	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 4-lea). Se cântă și la Utrenie (după „Dumnezeu este Domnul”) și la Liturghie (după Vohodul mic)
174	Се нинѣ благословите Iată, acum binecuvântați	1	M 350 – 27–27 ^v (55–56)	Vecernie (Prochimenul zilei – duminică seara, Ps. 133/1)
175	Славне великомъчениче Slăvite, mare mucenice	2 pl.	M 350 – 133–134 ^v (289–292)	Stihiră la 23 aprilie (Sf. Mare Mucenic Gheorghe)
176	Съ безначалное слово Pre Cuvântul cel împreună	1 pl.	M 350 – 18 ^v –19 (40–41)	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 5-lea). Se mai cântă și la Utrenie (după „Dumnezeu este Domnul”) și la Liturghie (după Vohodul mic)
177	Съ вишнихъ съниде милосръде Dintru înălțime Te-ai pogorât, Milostive	4 pl.	M 350 – 22 ^v –23 (48–49)	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 8-lea). Se cântă și la Utrenie (după „Dumnezeu este Domnul”) și la Liturghie (după Vohodul mic)
178	Съверна страна въскъ Nordică țară, bucură-te!	1	M 350 – 138 ^v –140 (300–303) P/I – 76 ^v –78	Litie (Stihiră la 24 iunie, când se sărbătorește și Sf. Ioan cel Nou de la Suceava)

179	Творѣ ангели своа Cel ce faci pe ingerii Tăi duhuri	1	M 350 – 98 ^v (218)	Liturgie (Chinonicul zilei – luni Ps. 103/5)
180	Тебе ходатанцѣ спасенна Pre tine ceea ce ai solit mântuirea	3	M 350 – 16 (36)	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 3-lea)
181	Чаша спасенїа примѣ Paharul mântuirii	1 pl.	L – 12 ^v (232) M 1102 – 143 ^v	Liturgie (Chinonicul zilei – miercuri Ps. 115/4)
182	Іако въ смѣрениі нашем ИЗБАВИ НИ ЕСИ Că în smerenia noastră Și ne-a izbăvit pe noi	3	M 350 – 80 ^v (176)	Psalmul 135 – stihurile 23 și 24, care fac parte din Polieleu
183	Іако нашемъ въскрѣсенїе Ca ceea ce ești vistieria învierii	3 pl.	M 350 – 22–22 ^v (47–48)	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 7-lea)
184	Іако цвѣтъ свѣдает Vai, câtă nevoie are sufletul	2	M 350 – 115–116 ^v (253–256)	Stihira a II-a la Serviciul funebru
185	Іаже благословенѣа Cela ce pre cea blagoslovită	2 pl.	M 350 – 20 ^v –21 (44–45)	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 6-lea)
186	Іаже от вѣка Taina cea din veac	4	M 350 – 17 ^v –18 (38–39)	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 4-lea)

GREGORY MYERS

**MORE CONSIDERATIONS ON THE IMPACT OF THE
TURNOVO HYMNOGRAPHIC SCHOOL ON LATE CHANT
DEVELOPMENT IN SLAVIA ORTHODOXA: ANOTHER LOOK
AT EVSTATIE'S 1511 SONG BOOK**

The following paper continues a line of enquiry first introduced in a paper read at the meeting of the Bulgarian Studies Association in October 2003, held at the Ohio State University, and again at the meeting of the international study group *Cantus Planus* in Lillafüred, Hungary in 2004. The paper focuses on findings in a chant selection from the 16th century Moldavian source known as *Evstatie's Songbook*.

The development and emergence of a wholly indigenous body of liturgical chant in the Slavic lands has taken a long, complicated and circuitous route. Any investigation must begin by framing and posing pertinent questions concerning it. Firstly, how much does a musical manuscript bear witness to a particular time and place? Next, to what traditions or creative activities or initiatives does it testify? Is it reflective of a sphere of influence, and over how long a period? What is its locus? Finally, in terms of the melodic conventions, how much of the early tradition is preserved in a later source? Can a particular chant transmission be considered a logical outgrowth of what came before? Can it hold up a mirror to the past? Is the musical past preserved in late sources recuperable? Using a single example, the following attempts to address some of these questions in a brief exploration of late Slavic chant development in a source dating from the beginning of the 16th century, and in an equally small way possibly extend the chronological and historical parameters from this late historical period, by tracing the tradition backwards to an earlier time and place.

In terms of musical conventions, throughout the former Byzantine Commonwealth, the period from the 14th to 17th centuries was one of major transition and overhaul but at the same time, also one of continuation. Liturgical reforms, while neither simultaneous nor uniform, were ultimately unilaterally embraced in a process that had been largely completed by the second half of the 17th century. But old practices die hard, and one could even postulate on the survival of rituals of ancient Byzantine provenance, even as late as the beginning of the 19th century, for the Balkans, by examining their changing positions in the wake of historical events and liturgical reforms. One would assume, then, that the reforms to the Byzantine

* “Acta Musicae Byzantinae”, VIII, mai 2005, p. 55–62.

liturgy and the chant begun in the 14th century, which included the supplanting of the Studite ordo with the Neo-Sabbaitic, the revision of the *sticherarion* and the creation of the *akolouthia* or musical miscellany associated with the reformer John Koukouzeles, all in the wake of the Hesychast movement that was sweeping the Balkans in the 14th century, would have been complete by the beginning of the 16th century. However, the enduring presence of chants bearing archaic textual and notational features associated with our earliest surviving Slavic musical sources, in a late chant book would seem to suggest otherwise. This presence permits us a unique glimpse at the past and enable us to postulate on a given chant's place of origin, and describe the process of its transformation.

The particular late witness in question is the bilingual Greek/Slavonic manuscript *Shchukin 350*, also known as “Evstatie’s Song Book” of 1511. The manuscript originates in the Moldavian monastery of Putna, but is currently housed in the *State Historical Museum* (GIM) in Moscow. This source was created at a time when the two dominant liturgical ordines, the *Alexian-Studite*, with its “all-chanted” accretions absorbed from the typikon of the Great Church, and the *Palestinian or Neo-Sabbaitic* had been vying for hegemony, with the latter gaining supremacy and displacing the former. The manuscript bears witness to *Slavia Orthodoxa*’s Studite liturgical past, to an emergent Neo-Sabbaitic present, and to the completion of a process begun in the Bulgarian capital more than two centuries earlier. The vestiges of older musical styles along side newer ones found in this collection of chants indeed stand as a retrospective testimonial to what had come before.

Evstatie’s Song Book came to light in 1897, when the noted scholar, Jazimirsky, described the inventory of Shchukin’s collection. Raina Palikarova-Verdeil examined it again in the 1950s in her pioneering study of the Slavo-Byzantine chant tradition¹. More recently, the manuscript was the topic of further discussion and examination in a series of important studies by the distinguished late British slavist, Anne Pennington². The Songbook bears witness to the fact that the scriptorium of the celebrated Moldavian monastery of Putna in Bukovina was the locus of intense Slavic literary activity from the 15th to 17th centuries, and it is purported that it could represent the continuation of traditions established in Bulgaria’s second kingdom of Veliko Turnovo by Patriarch Evtimy in the 14th century. Another scholar, Dimitri Conomos informs us that the songbook belongs to a corpus of nine anthologies surviving in ten manuscripts from this late period. They include the 15th century *Song Book of Isaiah the Serb* created at the Matejca Monastery, also known as *Athens ms*

¹ Raina Palikarova-Verdeil, *La Musique chez Les Bulgares et Les Russes (du IX^e au XIV^e siècle)*, MMB Subsidia, III, Copenhagen, Munksgaard, 1953.

² *Evstatie’s Song Book of 1511: Some Observations*, in “Review des études sud-est européennes”, IX, 1971, p. 565–583; *The Composition of Evstatie’s Song Book*, in “Oxford Slavonic Papers”, New Series, VI, 1973, p. 92–112.

928, and possibly the later *Skit Heirmologion* (or *Bucharest 10846*) of 1676³.

Evstatie's Songbook, which survives in two parts, the larger portion comprising 158 folios, is perhaps the finest of this small but significant corpus of manuscripts. The Songbook is a clearly written collection in the tradition of the Greek Byzantine Akolouthiai of the 14th and 15th centuries, and shows a remarkably staunch allegiance to traditional practices. Like its Greek counterpart, the manuscript provides music for Vespers, Matins, and the three principal Eastern Liturgies of Saints John Chrysostom, Basil the Great, and Presanctified Gifts, with compositions written by established Byzantine Greek composers, alongside works by Evstatie himself.

The prominence of the songbook underscores the importance of the Putna School in the 15th and 16th centuries as a center of preservation and development of late Byzantine chant traditions, both Greek and Slavic. Bulgarian musicologist, Elena Toncheva informs us that the Walachian and Moldavian principalities, which for a brief time enjoyed a modicum of independence from the Ottoman Empire, had an impact on Bulgaria at the time (perhaps in an effort to give back some of what it may have taken earlier). She goes on to tell us that the Putna monastic community served as a mediator or center of musical and cultural contacts between the southern and eastern parts of *Slavia Orthodoxa*, especially Ukraine, and doubtless provided a cultural conduit through which musical traditions were disseminated⁴.

Its chants exhibit the curious but typical combination of the old and the new, with features of both of the pre- and post- Koukouzelean reform of Byzantine chant, which is also typical of the stylistically heterogeneous nature of contemporaneous Greek Akolouthiai. Chants recorded in the archaic choral style can be easily recognized by the presence of non-textual intercalations (xe xe, xo xo) used to augment text in extended florid passages. As proof, scattered throughout Evstatie's musical miscellany are numerous melismatic chants replete with these additional syllables that are the hallmark feature of both the old Byzantine choir book or *Asmatikon*, and a small corpus of musical manuscripts that existed in Kievan Rus' between the 11th and 13th centuries, the five Paleoslavonic kondakaria⁵.

³ For a reproduction and transcription of a large portion of Isaiah the Serb's manuscript, see Dimitrije Stefanović, *Old Serbian Chant*.

⁴ Elena Toncheva, *The Bulgarian Liturgical Chant (9th-19th centuries)*, in *Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the Congress Held at Hernen Castle in November 1986*, 1991, p. 156–157. Toncheva offers up four recently discovered manuscripts from the 17th–18th centuries employing the Kievan staff notation that is analogous to the Byzantine Akolouthia and containing the so-called “Balgarski-raspev”. Johann von Gardner also concurs by saying that “It is not surprising that some Serbians and Bulgarians would have migrated to Orthodox Russian regions – first to Galicia and Volhynia, and then to Novgorod and Muscovy – following the Turkish conquest of Bulgaria and parts of Serbia in the early fifteenth century... in the latter half of the fifteenth century, just as Constantinople fell to the Turks, the Muscovite state began to stabilize.” (Johann von Gardner, *Russian Church Singing*, II, *History from the Origins to the Mid Seventeenth Century*, Vladimir Morosan, trans. and ed. Crestwood, N.Y., 2000, p. 201).

⁵ To assume that there is an unbroken tradition back to the earliest period is naïve and presumptuous.

Toncheva has convincingly demonstrated, on both melodic and paleographic grounds, that the lineage of the material preserved in these sources can be traced back to the choral practices of at least the 13th century, while simultaneously exhibiting a strong affinity to contemporaneous Greek Akolouthia. This likeness is illustrated in Examples 1a–b of her study, “The Bulgarian Liturgical Chant (9th–19th Centuries)”, in which six transcriptions of the “Theos Kyrios/Bog Gospod” verses that open Matins, from this circle of bilingual sources ranging from the 13th to 17th centuries, including Evstatie’s Songbook, have been tabulated (see **Appendix 1**). The chant shows a remarkable stability in its transmission and a host of common features among the examples presented. My own premise is that this stylistic stability extends to other chants in the collection.

The appearance of these features is evidence of an interesting conflation of styles, and at the very least suggests that the chant creators had a working knowledge of the archaic tradition. They provide evidence of a continuation of residual practices, supporting what Conomos has said above, and an ongoing process of reworking older material within a different, emergent musical and liturgical style. Chants featuring both the so-called new *teritismata* and older choral letters are often found side by side throughout the manuscript, and seem to suggest an amalgam or confluence of old and new traditions⁶. They also support Russian liturgist Alexei Pentkovskiy’s statement concerning later Russian practices after the Neo-Sabbaitic ordo had been fully embraced, that in his words even as late as the 16th and 17th centuries, Russian typikon experts continued to add clauses from the Slavonic redaction of the Alexian–Studite ordo to their Typika⁷. Apparently, there were similar carryovers in the Balkans with regard to chant tradition and the supporting liturgical infrastructure.

While much of the music in the songbook attributed to the Protopsaltis Evstatie would have borne his personal stamp, most likely his versions would have been created from older models, perhaps dating from the 14th century or even earlier. As for the way the chants are notated in the songbook, the compilers of the published Bulgarian edition have gone so far as to say that its notation almost completely

⁶Gheorghe Ciobanu, in the introduction to his published facsimile of the Evstatie Songbook, also comments on the presence of melismatic chants in the older and mixed styles, saying “The chants belong in most instances to the “Asmatikon” – e.g., a Cherubic hymn is said to have been chosen from the Asmatikon collection of chants –, to the Papadike, to the Kalophonic and even to the Kratema styles – this last one being very rich in melismas, so that its main salient features are: a) the introduction of such vocables (sic) as λεγε, παλιν and so on; b) the iteration of whole words or only of some parts from them; c) the strengthening of vowels in vocalizations, by means of consonants χ, ϑ or, sometimes ρ; d) long teretismata (τερειτισματα), which use not only the syllable groups τερερε or τερρερε, but also τορρο, γγαγαμε, and so on” (*Antologhionul lui Evstatie protopsaltul Putnei*, p. 82).

I maintain that the appearance of the old choral letters demonstrates the continued use of an archaic process of melismatic expansion that, while allowing for the evolutionary changes in chant composition, nevertheless provides a vital link with the distant past.

⁷Alexei Pentkovskiy, *Tipikon Patriarxa Aleksiiia v Vizantii i na Rusi*, Moskva, 2001, p. 428.

coincides with the notation of the *Synodikon of King Boril*, which originates from the School of Turnovo, a contentious statement, and somewhat difficult to substantiate. Yet in keeping with the idea of Evstatie's source as a witness to the bygone era of Bulgaria's Second Kingdom, the idea that the notation in some of the chants can be traced to Paleo-Bulgarian musical sources is also put forward by Pennington, who suggests that the notation preserved in the 12th century *Zographou Trifologion* and *Bologna Psalter* could have even served as possible antecedents⁸.

A first-hand examination of a chant bearing these older features was thus in order. Thus a sample of chants bearing the features of the old Byzantine choir book and the above-mentioned Paleo-Bulgarian sources were selected for examination. Evstatie's songbook preserves an incomplete octomodal ordering of six stichera for the *Service of Burial*, on folios 115^r to 122^r, each of which is identified by the single rubric, **ПОКОННА**, followed by its modal designation at the bottom of the folio⁹. The six, as they appear in Evstatie's Songbook, are written in a style considered conservative for the time, featuring melismatic, yet non-kalophonic, writing, which alternates with sections or blocks of text that are treated syllabically.

Collectively, the burial chants display a characteristic mixture of old and new styles that forges the link with the earlier epoch in liturgical singing. The brief extended passages with the archaic choral letters, which are employed as asmatic tropes, are used neither continuously nor consistently throughout, but are found near the opening of the chants in which they occur; the supporting notational properties are also more commonly found in older manuscript sources. Not all six of these burial chants employ the asmatic letters. They appear most prominently in the first (Mode II), third (Mode IV), but only in the first word of the text; and the last, Mode IV Plagal; they are conspicuously absent from the melodic fabric of the remaining three. Their application appears to be to add both a textual and musical accentuation or highlight to certain words, which have also been subjected to repetition.

In spite of a few identifiable points of contact between chants of the kalophonic era and the older psaltic-asmatic repertory, the establishment of those connections that suggest the continuity of a musical tradition are at best tenuous. Moreover, the examination of a single chant specimen can only be inconclusive. There is formidable difficulty in establishing the continuity of a chant tradition. This is affirmed by Johann von Gardner with regard to Serbian chant of the 15th century, who asserts that the chants of the Serbian Church had already adopted Byzantine Koukouzelean notation, while at the same time the contemporaneous Russian *stolp* notation exhibited no traces of any influence from Koukouzelean notation.

Gardner cites the Graeco-Serbian musical manuscript, *Ivion 544* or *Lambros*

⁸ For an important study of the former, see M. Lisitsyn, V. Metallov, et al., *Semiografiia Bolgarskago Trifologiia XIIIv Zografskago Monastyria, Zografskij Trifologij*, Obshchestvo liubitelei drevnei pis'mennosti i iskusstva, CXXXI, 1913.

⁹ Pennington has remarked on the placement of the rubric (*Evstatie's Songbook*, p. 107).

2126/1060, dating from 1431, in which a Slavonic translation (in the Serbian recension) is written over the Greek text, revealing that remarkable process of adaptation that occurred throughout the Byzantine Commonwealth¹⁰. Considered one of the most important anthologies preserving the late South Slavic chant tradition, this is a large codex, dating from 1431, and comprising 265 numbered folios¹¹. According to Jakovljevic, on folios 131^r–132^v is a portion of a Greek and Serbian funeral service designated in Mode IV Plagal. In this particular setting we see the Greek text of the hymn in question subjected to fragmentation with internal repetitions of the opening line, “οδυρομαι και θρηνω”, which seems to serve as a refrain, recalling an older liturgical tradition and performance practice (see **Appendix 3**)¹². This older Slavonic Studite liturgical precedent has been noted by the early 20th-century liturgist M. Lisitsyn, who cites a 12th–13th century *Chasoslov* (= Horologion), for their usage, providing us with evidence that two of these stichera, including the one in question, functioned as verses that alternated with a refrain (**Appendix 2**)¹³. Apparently, the refrain function seems to have been the enduring feature that is borne out to some degree in the Graeco-Serbian setting preserved in the 15th century codex. One may thus observe that both the notation and the melody had become so unlike the Russian notation of the 14th–15th centuries, that even by this early date the traditions had diverged. Gardner conclusively states that by the 15th century the liturgical singing of Muscovite and Novgorodian Russia was fundamentally and radically different from contemporaneous Greek melodies and notation.

The six funeral stichera, as they are found in “Evstatie’s Songbook,” are presented in the order in which they appear in a 14th century Slavonic copy of the Neo-Sabbaitic typikon¹⁴. An older Byzantine setting of the hymn was discovered in the *Sticherarium Ambrosianum* of 1341, where its Greek counterpart, “Θρηνω και οδυρομαι”, Mode IV Plagal, is an integral chant of the Lenten Triodion cycle. Attributed to John the Monk, the chant is actually the last of the octomodally ordered *Stichera for the Martyrs and the Dead* sung at Friday vespers preceding the Sunday of Forgiveness. This is the position it occupies in the modern Lenten

¹⁰ Not coincidentally, the source’s inclusion of hymn texts from the funeral service set to melodies composed by John Koukouzeles will be discussed further below.

¹¹ Andrej Jakovljevic, *Koukouzeles’ Part in the Funeral Service of Medieval Serbia and Byzantium*, “Cyrillomethodianum”, p. 121–130. It is remarkable in that the latter is written in the Serbian language, and not the expected Church Slavonic, perhaps the strongest evidence supporting the assertion of a national identity within *Slavia Orthodoxa*. While the chant has bears no direct relationship on the one singled out from Evstatie’s Songbook, it has been included in this discussion because it employs the asmatic letters and it will be interesting to see if their application to the chant fabric is similar.

¹² For a discussion of the Byzantine liturgical antecedent, see Elena Velkovska, *Funeral Rites According to the Byzantine Liturgical Sources*, in *DOP*, 55, 2001, p. 21–51.

¹³ M. Lisitsyn, *Pervonachal’nyj Slaviano-Russkii Tipikon*, St. Petersburg, 1911, p. 93–95. Note that the Sticheron in question is given in the Russian redaction of the Church Slavonic language.

¹⁴ See ms. ЦИАИ № 201, 160 for the rubrics concerning these stichera for the Dead.

Triodion following the Sticheron to the Martyrs at the Aposticha, and the role it serves simultaneously with the funeral service. The cycle of chants for this service appears to be an invariable liturgical element shared by both the old Alexian~Studite and Neo-Sabbaitic traditions; rubrics for their execution can be found in the 12th-century copy of the Alexian~Studite ordo in its Slavonic redaction.

The Evstatie Songbook transmission of the last of these stichera, “ΠΛΛΥΔΣΑ Η ΡΗΔΔΑ”, i.e., “Ὀδυρομαὶ καὶ Θρηνω”, was chosen to see if what has been claimed above can be substantiated even to a small degree in the actual music, and because of its particular prominence in the aforementioned liturgical and musical sources. While set principally in Mode IV Plagal, it traverses no less than four modal regions, moving through Mode I Plagal, Mode III, and Mode IV Authentic, indicated by the presence of the respective modal signatures or *martyriae*¹⁵. The Greek, Slavonic and English translations have been reproduced below (see overleaf), and the transcription into modern staff notation of the first folio has been prepared (see **Example 4B**). The asmatic passages that have garnered so much attention, of which there are three in this particular chant, have been bracketed and numbered.

Another interesting feature of these chants is the nature of its musical notation. While these so-called voiceless great signs or *hypostases* are replete in most musical manuscripts from this period, our examination reveals a proliferation of particular musical signs that can be traced to Paleoslavonic musical sources of again from a much earlier period. The identification of particular signs and their use in the fabric of the chant melody, together with the non-textual choral letters, not only recalls those Paleo-Bulgarian sources cited by Pennington, but also some of the notational aspects of *Kondakarnoie Pienie*¹⁶.

Two of these Byzantine hypostases are the *lygisma* and the *parakalesma*, which are recognizable not only from the Paleoslavonic kondakars, but from contemporary Byzantine musical manuscripts, and catalogues of Byzantine neumes in sources dating from the 10th down to the 19th centuries¹⁷. These signs figure prominently in the asmatic passages in the opening of the chant, and have been highlighted in the facsimile of the folio (**Example 4A**). Other great hypostases employed in this chant include: the *antekonoma*, *psephiston*, *tromikon*, and *strepton*,

¹⁵ Perhaps a small point, but worth noting, is the dual modal indication for this chant. At the top of the folio is the Byzantine *martyriae* indicating Mode IV Plagal, while at the bottom is the Slavonic “ГЛАС П”.

¹⁶ (1) The *Tipografsky Ustav* (TU – late 11th century, State Tretiakov Gallery, Moscow, MS K5349); (2) the *Blagoveshchensky Kondakar* (BK – 12th century, Russian State Public Library, St. Petersburg, MS Q. n. I. 22); (3) the *Troitsky-Lavrsky Kondakar* (LK – late 12th century, Russian National Library, Moscow, MS Tr. Serg. No. 23); (4) the *Uspensky Kondakar* (UK – dated 1207, State Historical Museum, Moscow, MS Usp. 9); (5) the *Sinodalny Kondakar* (SK – mid-13th century, State Historical Museum, Moscow, MS Sin. Tip. No. 777).

¹⁷ See Kodov and Petrov (in *Starobalgarski Muzikalni Pametnici / Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia, 1973, p. 75, have identified the *lygisma*, as the *kylisma*, whose graphic shape and melodic function is similar.

presented in the graphic forms familiar to the 15th century. The melodic functions for most of them have been confirmed by their transmission in the so-called *Didactic Song*, or “Mega Ison”, attributed to the great reformer of Byzantine chant, John Koukouzeles himself¹⁸.

The overall formulaic construction of the chant is evident where no great hypostases are present, particularly at cadence points. To cite two prominent examples, the first major juncture (f. 121^r), which is indicated by the Mode II Plagal signature, has been identified in the transcription by the same means as an ornamented form of the *Ouranisma + Thematismos eso* formulae, both of which are inherent to the asmatic/kondakarian tradition. The second melodic formulae represented in the chant melody without hypostasis is the *echadin*, with its familiar two-note oscillation around the two modal pitches, ‘g-a’, which is employed as an ornament throughout. Examples of both have been bracketed in the appended example.

In an attempt to uncover the origins of this chant, presented on the lower staff of the appended example is a transcription of the Greek setting from the 1341 *Sticherarium Ambrosianum* codex¹⁹. The comparison of the two chant transmissions raises some important questions. Firstly, how does the older, more syllabic setting relate to the later melismatic version from Evstatie’s Songbook? Are they at all even related or is the setting in the later source an entirely different composition? If they belong to the same melodic tradition, can we perceive the florid passages of the later version as a layer of accretion comprising a musical foreground to the older version, which serves as a syllabic underpinning for the later setting, or are they in effect two different chants sharing only a common modal area with its typical points of contact²⁰? One feature of the older chant that it shares with the later version is that it also retains some of the same sectionalized construction and traverses different modal areas, even though they begin on different pitches in the transcription.

A cursory examination of the resulting tabulated settings does indeed reveal points of contact at critical junctures; yet at an equal number of other places the melodic outlines deviate. Points of contact between the two transmissions are inconsistent, occurring with decreasing frequency as the chant progresses. As expected the greatest degrees of concurrence occur at cadence points. One may postulate that the two could share the same syllabic underpinning; this is of course, assuming that the older setting is the authoritative version, which it may not be. Nonetheless, the older syllabic version throws into relief the accretions, which function as tropes, of the later version, allowing one to separate out those melodic

¹⁸ The *Didactic Song* proliferates in manuscripts from the 14th to the 19th centuries, of which, the oldest transmission is found in the Greek Akolouthia Athens 2458.

¹⁹ *Sticherarium Ambrosianum*, f. 319^r. The editors of the published facsimile have incorrectly assigned the chant to the Sunday before Carnival.

²⁰ One feature the older chant shares with the later version is that it also retains some of the same sectionalized construction and traverses different modal areas, even though they begin on different pitches in the transcription.

elements that could form the basis of an older original.

While providing a modicum of musical interest, there is no immediate explanation for the appearance of short passages interpolated in the old asmatic style or why they occur in the positions in which they do. One may ponder whether the prominence of such passages does indeed attest to the continuing endurance of the older style showed a continuing awareness of the earlier traditions and that there was no clear stylistic break with the past. As an additional point, their presence could also offer some hints about their style of musical execution, and raise questions as to whether the whole number was performed by a chorus of psaltai or predominantly by a soloist with choral interjections. Such applications also serve to underscore the versatility of the composers who could demonstrate their acquaintance with the older style, and who probably regarded it as yet another compositional device, which could be employed as necessary.

The chants found in Evstatie's Songbook are by no means unique examples. With its profusion of chants most bearing many older characteristics, this source supplies us with an ample body of chant in which these choral insertions occur along with their notational cognates to more effectively establish beyond a reasonable doubt the continuation of a much older tradition from a venerable place of origin. It is thus from the parallel perspectives of musical paleography and musical style, at least in part, that the tradition exemplified by these chants can not only be traced back to the scriptoria of the 14th century Bulgarian capital, Veliko Turnovo, where both liturgical and musical traditions were melded, but to an even more distant time and place to what took root in Kievan Rus' and flourished more than two centuries earlier.

Finally, if indeed the composer of these settings was Koukouzeles, then by virtue of the universality associated with his name, they must certainly extend beyond the principalities that claim ownership or proprietorship of the manuscripts in which they are found, regardless whether their provenance is Bulgarian, Serbian or Moldavian. It establishes them as important members within the orbit of the late Byzantine manuscript tradition, and thus a part of the greater whole of the venerable Byzantine tradition that created them.

Appendix 1

Ex. 1a, b. *Theos Kyrios* – Melodic versions, echos 4.

1. *Bačkovo Fragment of the Asmatikon*, 13th century.
2. MS Athens no. 2458 (1336).
3. MS Athens no. 928, 15th century, version of Isaia the Serb.
4. *Evstatie Song Book*, 1511 (Putna monastery), version by Evstatie.
5. MS Athens no. 928, 15th century, Balkan prototype setting.
6. *Skit Heirmologion*, Bucarest no. 10846 (1676), version of Bolgarskij Rospev.

The image displays six musical staves, numbered 1 through 6, each representing a different melodic setting of the 'Theos Kyrios' text. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes in both Greek and Cyrillic. Staff 1 uses the Greek text 'θε ε ος κυρι ι ι ο ο ο ος'. Staff 2 uses 'θε ε ο ος κυρι ι ι ι ι ο ο ο ο ο ος'. Staff 3 uses 'Bo or go oc no o o o o o o o o'. Staff 4 uses 'Bo o o or' Go oc no o o o o o o o o'. Staff 5 uses 'Bo orz roc podz'. Staff 6 uses 'B'rz Go cno'. Above each staff, there are various musical notations including neumes and rhythmic signs.

1.
 ѿ е пе е фа а а ме е ем.
 ѿ е пе е е е е фа а а а а ме е е е ем.

2.
 ѿ е пе е е е е фа а а а а ме е е е ем.

3.
 и ѿ а ви и се е

4.
 и и ѿ ви и сѿ ѿ ѿ

5.
 и и и ѿ а ви и се

6.
 ѿ ѿ ви сѿ

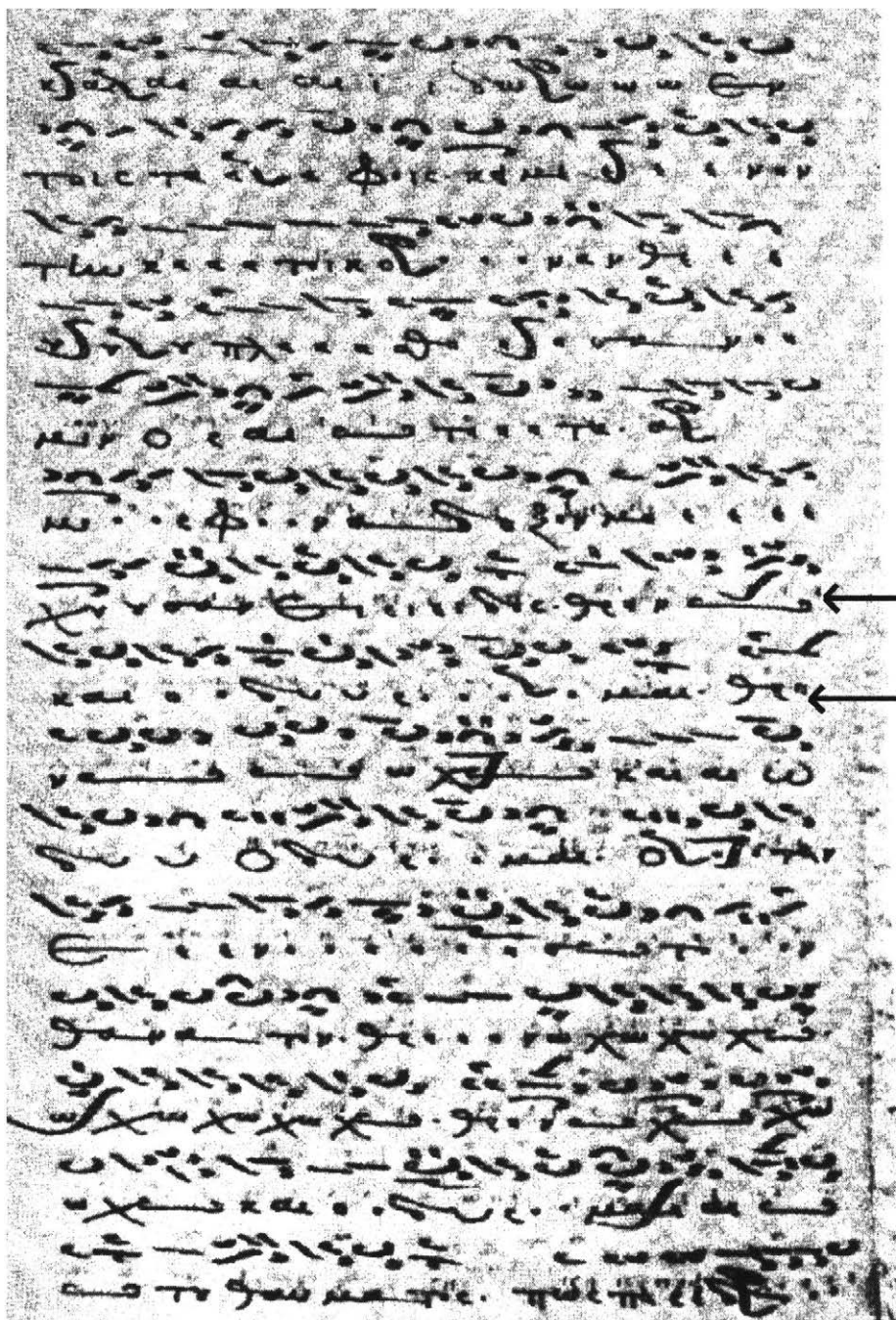
Appendix 2

сѣ. Призри на ма и помилуѣи ма...
 Ико помышлении заѣими...
 сѣ. Стопы моя направи по словеси...
 Мѣтми гѣ всѣхъ стѣхъ и вѣа ради...
 заѣ по. Покои гѣ дѣа рѣ. сконхъ...
 Ката житиѣ ница...
 сла ннѣ. ѿ :: Радоуѣса радости прадѣмъ
 ѿзгрѣшихъ ктебе спсе (въ Часосл. № 1052 гла ѿ)

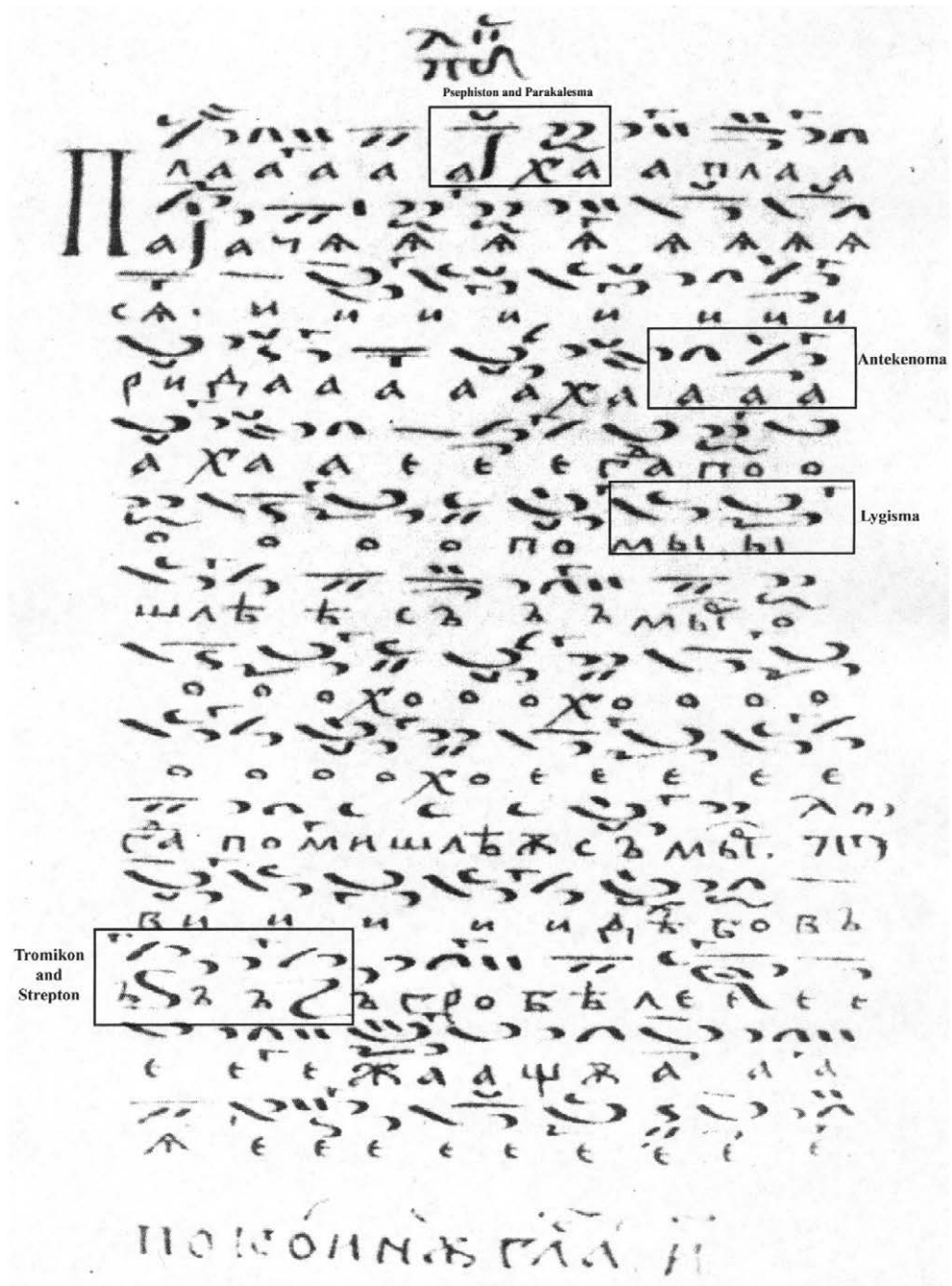
сѣ... Призри на ма и помилуѣи...
 Безаконна моя презри гѣ...
 сѣ. Стопы моя напр.
 Стѣхъ мѣйкѣ молѣщимъса ѿ насъ...
 заѣ по. Дѣа нхъ въ вѣгѣхъ въдворѣте...
 ѿтъ земля сѣзъдавѣ ма...
 сла. ннѣ :: На тѣ оупоканиѣ къзложихъмъ...

пока. гла. ґ :- Расѣянаго ми оума...
 Множицею пѣнникъ съдѣкава...
 ст҃г. Ст҃опы моя наираки по сл :-
 Пѣрци и аплѣ х҃кѣ мѣнци...
 за҃у. Покон г҃и дша :-
 Чақци что късоуке матемьса...
 сла. нѣты :- ѿ. Въ женахъ ст҃ава еце дко...
 по. гла. д :- Хотѣхъ съзлами...
 ст҃н. Призри на ма и пом.
 Омѣн ма съзлами монми спѣк...
 ст҃н. Ст҃опы моя наираки по :-
 Имоуце дързнокенн...
 за҃у кон :- Дша ихъ въ бл҃гыхъ къдкор :-
 Съ дх҃ы пракедьныхъ коньчабзшихъса...
 сла. и нѣты :- Имоуце тла вѣю...
 пока. гла. е Г҃и страха ткогго воюса...
 ст҃г. При (sic) на ма и помилоу :-
 Оукы мѣче чемоу оуподовнухъса...
 ст҃н :- Ст҃опы моанапраси посл :-
 Молите за ны стин мѣци...
 за҃уи. Покон г҃и дша р :-
 Ты създа ма г҃и... сла :- нѣты. ѿ :-
 Тебе са молимъ тако вни мѣри...
 пока. гла. з :- Въ страшнокъ пришествиѣ твоѣ
 ст҃н. Прина ма и пом :- Нага ма ѡверѣтъ...
 ст҃н. Ст҃опы моя... Мѣци твоѣ г҃и...
 за҃у. Аша ихъ... Начатъкъ ми състакъ...
 сла. и нѣты :- Вдиночадѣи идиносоуцѣне (sic) ѡню |
 пока. гла. з :- Г҃ко сѣнце съ пракедьнок...
 ст҃н :- Призри на ма и помилоу :-
 Г҃ко кънадѣи къ рабонникы...
 ст҃г. Ст҃опы моя .. Слава тебе х҃е бѣ...
 за҃уио. Покон г҃и... Покон сѣсе нашъ...
 сла. нѣты :- Пространнокъ къмѣстѣлице...
 поканѣ. гла. и :- Тебе цр҃а и какоу...
 ст҃н. Призри на ма... Бесмѣрти соуци дше моя...
 ст҃н. Ст҃опы моя... Мѣци г҃и молите...
 за҃уио. дша ихъ въ бл҃гыхъ къд :- Плачюса и стыдаю...
 сла. нѣты ѿ :-

Appendix 3



Appendix 4A



TITUS MOISESCU

ASPECTE INEDITE DE Scriere ȘI Interpretare SEMIOGRAFICĂ BIZANTINĂ

Totdeauna problema semiografiei și a interpretării ei în muzica bizantină a constituit un domeniu de cercetare deosebit de atractiv. Din cauza unor incertitudini cu privire la semiografie și interpretarea ei, această temă de cercetare a devenit și mai atractivă și mai plină de interes. Sunt numeroase studiile și articolele elaborate de diverși cercetători cu referire la **problematica scrierii neumatice bizantine**, iar polemicile iscate de această temă sunt la fel de numeroase, de variate și pline de interes. Fiecare cercetător care s-a aplecat asupra unor aspecte de semiografie și-a expus punctul său de vedere, un consens general încă nu a fost stabilit de teoreticieni, fapt ce a dat un anumit impuls cercetării continue a acestui domeniu de morfologie muzicală, asupra căruia ne vom referi în cele ce urmează. Astfel de situații se petrec și în lumea codicelor, fiecare manuscris prezentând varietăți de grafie, de așezare în pagină a textului muzical, de scriere propriu-zisă a neumelor muzicale, de introducere în text a unor semne convenționale numai de copist știute, al căror sens este păstrat în mare taină de cel care le-a inventat. La toate acestea se mai adaugă și anumite însemnări marginale sau indicații tipiconale, notate de copist uneori cu claritate, alteori cu o discreție ce se lasă cu greu descifrată. Fără să greșim, putem afirma că fiecare manuscris este o operă în sine, nerepetabilă, singulară, o individualitate determinată de cel care i-a dat viață, imprimându-i propria sa personalitate. De aceea și cei care se încumetă să descifreze textul unui manuscris muzical îl privesc ca atare, și numai după ce îl răsfoiesc cu atenție, spre a se obișnui cu structura lui exterioară, cu aspectul lui grafic, cu maniera de scriere a copistului respectiv, încep munca de cercetare propriu-zisă, de descifrare a conținutului. Există deci multe și variate particularități grafice, pe care le putem întâlni în contactul cu manuscrisele muzicale. Unele dintre ele pot fi descifrate cu ușurință, altele necesită timp și experiență pentru a le da de rost. Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra unor aspecte mai deosebite, pe care ni le sugerează codicele românești din secolele XV–XVI, și anume manuscrisele putnene, cele notate de Evstatie Protopsaltul Putnei și de ceilalți muzicieni ce s-au afirmat în cadrul *Școlii muzicale de la Putna*.

1. De la Putna, celebrul centru muzical monahal medieval românesc, ne sunt cunoscute până astăzi **11 manuscrise muzicale**, toate acestea având structura și conținutul aceluși tip de codice, pe care l-am numit „antologhion”. Toate cele

* „Acta Musicae Byzantinae”, IV, mai 2002, p. 226.

11 codice conțin cântări de la Vecernie, Utrenie și Liturghie, cântări organizate în cuprinsul manuscrisului într-un mod unitar, ceea ce le conferă o unitate de concepție și structură conformă aceluși tip de antologhion propus ca model, și anume „Antologhionul putnean”, caracteristic *Școlii muzicale de la Putna*. Desigur, vom constata și aici, din punctul de vedere al organizării conținutului, unele preferințe ale copiștilor în alegerea autorilor, însă nicidecum nu va fi schimbat conținutul liturgic al manuscrisului și nici locul unde trebuie să stea cântarea respectivă în compartimentul cerut de însăși structura codicelui. Cel mai reprezentativ manuscris putnean este *Antologhionul* lui Evstatie Protopsaltul, scris de el însuși la anul 1511, care cuprinde cea mai mare parte a creației sale liturgice. Acestuia i se adaugă și *Antologhionul* scris tot de Evstatie la anul 1515. După afirmațiile lui Emil Kaluzniacki, Evstatie ar mai fi scris încă alte patru codice, pe care slavistul le-ar fi văzut la Putna prin anul 1882, codice dispărute din motive încă necunoscute¹. S-ar putea ca printre acestea să fi existat și un stihirar sau un irmologhion, tipuri de codice absolut necesare unei bune desfășurări a oficiilor liturgice, manuscrite ce în mod nejustificat lipsesc din lăsamântul artistic rămas de la acest centru muzical medieval. De altfel, și repertoriul muzical al vecerniei este lipsit de cântări importante, cum ar fi checragariile, stihirile Învierii, stihirile anatolice, *Lumină lină*, stihirile stihoavnei; și de la utrenia duminicilor lipsesc numeroase cântări specifice importante, prezente în mod necesar în octoih, în stihirare și irmologhioane; absența lor din codicele putnene rămase nu s-ar justifica decât prin eventuala introducere a cântărilor respective în alte codice, probabil în acel „Irmologhion greco-slav scris de călugărul Evstatie, între anii 1510 și 1515, constând din șase volume inegale...”, după cum am văzut că precizează slavistul Emil Kaluzniacki în lucrarea sa². Ar fi o situație de neimaginat, ca la un centru monahal complex, cum era cel de la Putna în secolele XV–XVI, cu muzicieni instruiți, cu copiști buni cunoscători ai scrierii de codice muzicale, cu slujitori ai altarului de înaltă ținută ierarhică să lipsească acele codice muzicale trebuincioase tuturor oficiilor liturgice practicate într-o ctitorie domnească. În anul 1882 se găseau la Putna șase codice muzicale scrise de Evstatie, din care în România n-a mai rămas nici unul. Astăzi știm că două din ele se păstrează în străinătate, și anume cele două antologhioane scrise de Evstatie în anii 1511 și 1515, adică primul și ultimul volum al seriei semnalate de Emil Kaluzniacki, fiind depozitate la Moscova. Cât privește grupul celor 11 codice putnene cunoscute până astăzi, ele sunt răspândite în diverse centre de cultură europene – cinci în străinătate și șase în România³. Cum au ajuns ele în bibliotecile respective, care a fost drumul

¹ Kaluzniacki Emil, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slawen*, tradusă în limba română de Philomena Oșanu, Wien, 1883; lucrarea a apărut în colecția *Izvoare ale muzicii românești*, X; Corneliu Buescu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, I, București, 1985.

² Kaluzniacki Emil, *op. cit.*, p. 3.

³ Despre manuscritele putnene din secolele XV–XVI să se vadă și lucrarea lui Titus Moiescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 8–18.

parcurs până la locul de depozitare, iarăși trebuie să apelăm la presupuneri pentru a lămuri aspectele legate de circulația manuscriselor.

2. Creația muzicală a lui Evstatie Protosaltul Putnei este concentrată în cele două antologhioane pe care el însuși le-a scris, dar și în celelalte codice putnene, ai căror copiiști au preluat unele cântări, introducându-le ca atare în manuscrisele realizate de ei. Sunt câteva cântări compuse de Evstatie care au circulat în mai toate manuscrisele putnene, cum ar fi heruvicele în ehurile 1, 3 și 1 plagal, trisaghionul la unele sărbători mai mari (*Câți în Christos*, în e hul 1 pl.) sau trisaghionul la sărbătorile Sf. Cruci (*Crucii tale*, în e hul 2) etc.⁴ Majoritatea creației lui Evstatie cunoscută până acum stă scrisă numai în cele două antologhioane menționate mai sus, fiind opera originală a muzicianului român, așa după cum am găsit-o menționată în codicele respective. Deși nu cunoaștem conținutul celorlalte patru volume ale așa-zisului irmologhion identificat de Emil Kaluzniacki în anul 1882 la Putna și nici faptul că în cuprinsul acestora ar exista cântări compuse de Evstatie, ne exprimăm neputința cunoașterii noastre, dar și convingerea că opera sa muzicală este mult mai mare și mai diversificată decât cea cuprinsă în cele două antologhioane din anii 1511 și 1515.

Cu toate că a trăit atunci când evul mediu se pregătea să iasă din istorie, lăsând locul altor epoci de civilizație și cultură, Evstatie continua să practice anumite procedee de scriere a muzicii, specifice vechilor obiceiuri de grafică cu „cheie”, texte mai puțin înțelese de contemporanii săi. S-ar părea că a fost singurul și ultimul compozitor care mai scria, la vremea aceea, **texte liturgice criptice**, folosind în acest scop combinații „secrete” din șapte alfabete⁵. Ne este cunoscut faptul că manuscrisele muzicale bizantine prezintă multe curiozități de scriere a neumelor specifice, fiecare copist punându-și amprenta personalității sale în paginile pe care le caligrafia, uneori cu destulă migală, spre a reda conținutul muzicii pe care dorea să o transmită posterității. Există la cei vechi practica de a scrie texte poetice sau indicații tipiconale, fie cu alfabete criptice, fie cu diferite semne grafice al căror înțeles nu putea fi descifrat decât cu ajutorul unor anumite „chei”. Această modă de **scriere criptică** (κρυπτικός) a apărut în secolul al XIV-lea, unul dintre primii „criptici” fiind Geoffrey Chaucer (1340–1400), poet englez, fondator al literaturii poetice engleze, autor al nu mai puțin celebrelor *Povestiri din Canterbury*. Dar că ar fi existat o criptografie de amploarea celei prezentate de Evstatie într-un codice muzical, nu avem cunoștință. De aceea considerăm că antologhionul lui Evstatie din anul 1511 este unicul de acest fel în întreaga literatură muzicală a evului mediu. Este o operă cu totul originală, care a stârnit interesul multor cercetători români și străini, fapt ce a dat naștere la o întreagă literatură de comentarii și interpretări. De altfel, Evstatie era

⁴ Titus Moisescu, *Catalogul creației muzicale a lui Evstatie Protosaltul Putnei*, catalog editat de Alexandru Dimcea, București, 1997.

⁵ În adnotările sale tipiconale, Evstatie a folosit și alfabetul chirilic la 7 cântări. În schimb, Emil Kaluzniacki menționează 5 alfabete, iar Anne E. Pennington 6 alfabete, neincluzând în numerotare alfabetul chirilic.

un om de cultură, un om luminat, care avea preocupări creatoare în domeniul artistic, nu era un simplu călugăr, un protopsalt anonim la Mănăstirea *Putna*. Anne E. Pennington vedea în el „una dintre cele mai remarcabile figuri din viața culturală a Moldovei epocii sale”⁶. Evstatie a creat 87 de criptograme, cu 108 combinații criptografice, în 7 alfabete, pe care le-a inclus în antologhionul său din anul 1511, și numai în acesta: 17 în alfabetul taraberic, 11 în *Greek Key*, 10 în glagolitic, 26 în pseudo-glagolitic 1, 30 în pseudo-glagolitic 2, 7 în numeric și 7 în alfabetul chirilic. Toate aceste texte criptice își au locul numai în cadrul unor indicații tipiconale marginale⁷ și nu în cadrul textului muzical propriu-zis, care rămâne scris în maniera lui clasică. Un mod deosebit de a prezenta aceste texte criptice l-a arătat Evstatie atunci când a introdus în paginile codicelui său cele 5 tabele cu aranjamente grafice ingenioase: f. 14^v din L (p. 28), f. 25^v (p. 128), f. 58^v (p. 132), f. 140^v (p. 304) și f. 158 (p. 343). La Evstatie, indicațiile tipiconale marginale se referă în general la sărbătoarea căreia aparține cântarea, la numele compozitorului, la glasul în care este compusă cântarea, la începutul sau sfârșitul respectivei cântări sau a grupului de cântări etc. Cât despre textele criptice din cele cinci tabele, scrise cu cerneală roșie și neagră – adevărate criptograme, al căror sens se lasă cu greu descoperit – trei dintre ele (1, 4 și 5) au un conținut bibliografic, Evstatie precizând, în cele din urmă, că el, protopsaltul Mănăstirii *Putna*, este cel care a scris această carte ce conține și propriile sale cântări, în zilele lui Ioan Bogdan voievod, la anul 7019 (–5508=1511) – iar în textele din tabelele 2 și 3 face referiri la ehurile respectivelor cântări. Textele criptice ale lui Evstatie au constituit o atracție permanentă pentru cei care au venit în contact cu opera sa. Pe mulți dintre cercetători nu i-a atras atât muzica lui Evstatie, cât aceste texte criptice, al căror sens încercau să-l dezlege, asemenea unui joc de rebus. Cel dintâi care s-a încumetat să descifreze criptogramele lui Evstatie a fost slavistul Emil Kaluzniacki, în lucrarea deja citată *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slawen*

⁶ Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală (Secolul al XVI-lea) / Music in Medieval Moldavia (16th Century) – Cu un eseu de D. Conomos*, ediție îngrijită de Titus Moisesescu, traducere din limba engleză de Constantin Stih-Boos, București, 1985, p. 101.

⁷ Prin „indicații tipiconale” înțelegem de obicei acele mențiuni din cadrul tipicului bisericesc care se referă la rânduiala slujbelor duminicilor, sărbătorilor praznicelor și sfinților de peste tot anul, astfel încât, în toate mănăstirile și bisericile să se officieze în mod uniform, după regulile stabilite în cartea numită *Tipic bisericesc*. Pentru a cunoaște istoria tipicului și cum este organizat acesta, recomandăm cercetarea unor cărți de specialitate și, în mod special, *Tipicul bisericesc* tipărit în anul 1851 de Anton Pann în tipografia sa, „Cu silința și binecuvântarea Preasfințitului Arhiepiscop și Mitropolit a toată Ungrovlahia, Domnul Domn Nifon”, care semnează și *Înainte cuvântarea* lucrării. În prima parte a acestui Tipic este arătat felul în care trebuie să se desfășoare slujbele duminicilor și sărbătorilor de peste tot anul, în cea de a doua sunt detaliate slujbele celor douăsprezece luni ale anului bisericesc, în cea de a treia se stăruie asupra oficiilor Triodului, iar în cea de a patra parte a lucrării sunt consemnate amănunte referitoare la oficiile religioase din perioada Penticostarului. În paginile de la sfârșitul Tipicului (348–351), „Tălmăcire pe scurt”, Anton Pann introduce câteva explicații asupra unor forme muzicale bisericești, cum ar fi: despre Vecernie și Utrenie, despre Stihovăna, despre Tropar, despre Canon, despre Irmos, despre Odă sau Peasnă, despre Condac și Ipacoi, despre Svetilne, despre Hvalite etc. – un prim dicționar de forme muzicale bisericești.

de poetul imnograf. În alte cazuri se produc inversări de cuvinte, de fraze, chiar eliminări de cuvinte sau de fraze. Un exemplu de modificări ale textului original supus „anagramării” este cântarea *Împărate ceresc, mângâietorule* (Βασιλεῦ οὐράνιε, παράκλητε), stihira a 3-a la Stihovna, la Duminica Cincizecimii, în ehlul 2 plagal, facerea monahului Theodoulos, din manuscrisul 56/544/576 I (P/I), 149–151, devenită, după anagramare, Καὶ σῶσον ἀγαθὲ τὰς ψυχὰς ἡμῶν, suportând numeroase modificări și schimbări în structura textului poetic al cântării¹². Compozitorii români ai secolelor XV–XVI nu au compus cântări anagramate, în schimb ei au introdus în repertoriul lor astfel de creații, copiate din manuscrisele bizantine care circulau pe acea vreme, fie la Bizanț, fie la Muntele Athos. Un număr de 29 de cântări anagramate sunt scrise în manuscrisul 56/544/576 I (P/I), f. 89^v–149^v, în majoritatea lor creații ale lui Ioannes Koukouzeles (24), Kladas (1), Evghenikos (1), Theodoulos (1), anonim (2). Dacă le vom adăuga acestora și anagrama din *Ms. Dragomirna*, f. 91, constatăm că în codicele putnene au circulat 30 de cântări anagramate¹³. În *Antologhionul* din 1511, Evstatie nu a notat nici o anagramă. În schimb, în cel din 1515, a introdus în cuprins nu mai puțin de 23 de cântări anagramate, dintre care 20 de Koukouzeles, toate selecționate de muzicianul român din repertoriul mathimatarului ortodox. În cuprinsul celorlalte codice putnene figurează un număr variabil de astfel de cântări, toate preluate din repertoriul stabil al cântărilor anagramate prezent în codicele bizantine ale epocii. În repertoriul *Mathimatarului* ortodox al lui Hurmuz Hartofilax, de exemplu, figurează 90 de cântări anagramate transcrise în notația *noii sistime* hrisantice – cântări calofonice, papadice, de mare virtuozitate componistică și tehnică interpretativă, din perioadele Octoihului, Triodului și Penticostarului. Dintre acestea au fost păstrate, în codicele putnene, 30 de cântări anagramate, cele mai multe fiind creații ale lui Ioannes Koukouzeles Papadopoulos „maistoros”, creatorul de necontestat al genului (secolele XIV–XV). Un alt compozitor de cântări anagramate cu o producție remarcabilă este Manouel Chrysaphes Doukas (20), căruia îi urmează Konstantinos Magoulas (8), Gregorios Selybrios (2) etc.¹⁴ Structura lor tehnică superioară și măiestria cu care a fost creat melosul specific acestor cântări calofonice, melismatice, încărcate de o evidentă expresivitate, fac din acest gen de creație unul dintre cele mai elevate realizări ale monodiei bizantine. Spre exemplificare, prezentăm în cele ce urmează un tabel cu cele 30 de cântări anagramate din codicele putnene.

¹² Să se vadă *Izvoare ale muzicii românești*, III, *Documenta, Școala muzicală de la Putna*, ms. nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna, *Antologhion*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, 1980, p. 52–64.

¹³ Să se vadă Anexa C din ms. nr. 56/544/576 I/Putna, în *Izvoare ale muzicii românești*, III, p. 434–435.

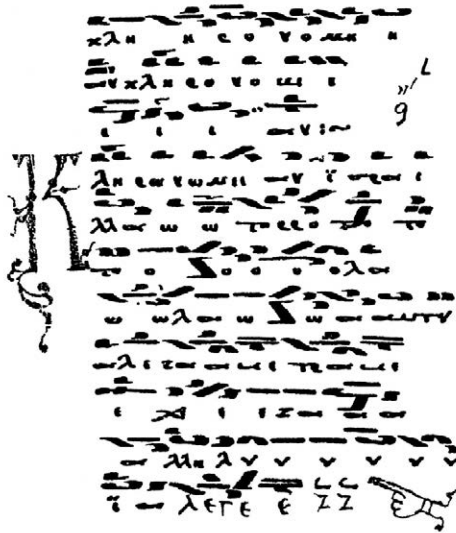
¹⁴ O lucrare interesantă referitoare la anagramatisme este aceea a lui Gr. Th. Stathis, *Οι ἀναγραμματισμοί και τὰ Μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας* (Les anagrammes et les «Mathémata» de la mélodie byzantine), Athènes, 1979.

Cântărilor anagramate din codicele putnene

Nr.	Folio	Incipitul textului anagramat	Ehul	Autorul	Incipitul real al textului cântării	Nr. din indexul analitic	Pag.
1	89 ^r	Ἐξ ἀκάροπου γὰρ ῥίξης	pl. 2	Kukuzeles	Σήμερον ὁ τοῖς νοεροῖς	86	251
2	92 ^r	Διὰ πιστῶν βασιλέων	pl. 2	Maistor	Σήμερον ξύλον ἐφανερώθη	88	258
3	93 ^r	Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος	pl. 2	Maistor	Ἐναπέσων ἐν τῷ στήθῃ	89	260
4	95 ^r	Ἐπόλαυε τῶν θαυμάτων	pl. 3	Kukuzeles	Εὐφραυνον ἐν Κυρίῳ	90	263
5	96 ^r	Φροῦρισον πανένδοξε	nenano	Kukuzeles	Ἔχει μὲν ἡ θειστάτη	91	265
6	97 ^r	Σκέπασον ἡμᾶς	nenano		Ἐγγάρητε ἡμῖν	92	267
7	98 ^r	Ἐσφιλε, ἀμόλυντε	pl. 1	Maistor	Μετὰ τὸ τεχθῆναι	93	269
8	99 ^v	Τῶν δαιμόνων ὄλεσας	pl. 2	Maistor	Ὅσοι πάτερ εἰς πάσαν τὴν γῆν	94	272
9	100 ^v	Τῶν θλιβομένων τὸ συμπαθὲς πάντας	pl. 2	Maistor	Τῶν ἀνδραγαθιμάτων σοῦ δισε πάτερ ὁ καρπός	95	274
10	101bis ^r	Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶ	pl. 3	Maistor	Neidentificat	96	277
11	102 ^r	Ἄδὰμ ἀνανεοῦται	pl. 4	Maistor	Βηθλέεμ τοιμάζου	97	279
12	103 ^v	Ἐὼ βάθος πλούτου	pl. 4	Maistor	Ἐκουε οὐρανὲ καὶ ἐνωτίζου ἡ γῆ	98	282
13	106 ^r	Διὰ τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν	pl. 4	Maistor	Ἐὼς ἀνθρωπος ἐν ποταμῷ	100	287
14	107 ^r	Ἄλλὰ πᾶσαν ἐπλήρωσας	pl. 4	Maistor	Ἐτρεμεν ἡ χεῖρ τοῦ βαπτιστοῦ	101	289
15	108 ^v –109 ^r	Λύτῃ γὰρ θρόνος	pl. 4	Maistor	Κατακόσμησον τὸν νυμφῶνα	102	293
16	116 ^v –117 ^r	Οὗτος γὰρ ἐκήριξε	2	Maistor	Πρέπει τῷ Ἰωάννῃ	107	308
17	118 ^v	Ὁ τὸν ἀμνὸν	4	Maistor	Πρέπει τῷ Ἰωάννῃ	108	312
18	121 ^v	Ὁθεν πρὸς αὐτὸν	4	Maistor	Τὸ τρίτῳ τῆς ἐρωτήσεως	110	318
19	123 ^v	Οὐρανοὶ φορίζαν	1	Maistor	Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν	111	322
20	125 ^r	Ἄλλ' ὅ παρθένε ἄχραντε	pl. 2	Maistor	Ὅτε ἡ μετάστασις τοῦ ἄχραντου	112	325
21	127 ^r	Χαῖρε κεχαριτωμένη	nenano	Maistor	Τῇ ἀθάνατῷ σου κοιμήσει	113	329
22	128 ^r	Ἄλλ' ἡμεῖς τὸν βαπτιστὴν	nenano	Maistor	Γενεθλίων Ἐτελουμένων	114	331
23	133 ^r –133 ^v	Ἄλλὰ μόνε φιλάνθρωπε	pl. 4	Maistor	Ὅταν τίθωνται θρόνοι	116	341
24	134 ^v	Λοιπῶν ὃ ψυχῇ ὁ Χρόνος	pl. 4	Maistor	Οἴμοι μέλαινα ψυχῇ	117	344
25	136 ^r	Ἄλλ' ὅ παραδείσει	pl. 2	Maistor	Ἐκάθισεν Ἀδάμ	118	347
26	137 ^v	Ὁ διδάσκαλος λέγει	pl. 2	Kladas	Πρὸ ἑξήμερων τοῦ Πάσχα	119	350
27	139 ^v	Ἐδοκεν ἡμῖν τῶν αἰώνων	4		Ἐναστάς ὁ Ἰησοῦς	120	354
28	147 ^v	Ἐπέστειλας ἡμῖν Χριστὲ	4	Evghenikos	Ἐναλαμβανομένου σοῦ Χριστὲ	126	370
29	149 ^v	Καὶ σῶσον ἀγαθὲ	pl. 2	Theodulos	Βασιλεῦ οὐράνιε	127	374
30	D/91 ^r	Καὶ σὺν αὐτῇ	2		Ἢ τῶν οὐρανῶν ὑψηλοτέρᾳ	—	—

4. Un singur manuscris putnean conține în paginile sale acele semne grafice caracteristice numite **ideograme** – o pasăre, o mână deschisă cu un deget arătător îndreptat spre o anumită direcție, săgeți încrucișate, un cap în miniatură etc. – semne grafice care își au rostul lor: de a despărți anumite fraze muzicale, de a indica o anumită cadență sau o formulă melodică, de a face trimitere spre un punct fix de repetare a unui pasaj muzical, de a indica locul unde trebuie inclusă o frază muzicală „uitată” sau „scăpată” de copist din fuga condeiului, de a indica începutul sau sfârșitul unui grup de cântări etc. Acest codice putnean este *Antologhiomul de la Sofia*

(ms. 816/S), din secolul al XVI-lea¹⁵, în paginile căruia observăm o cruce florală (ff. 1^v, 2, 4, 6, 8, 13, 14^v, 18, 21, 32), sau o mână închisă, cu unul sau două degete arătătoare întinse (ff. 2^v, 3^v, 5^v, 7, 12, 14, 17, 19, 20, 22^v, 24, 26, 28^v, 32^v), o pasăre în zbor (ff. 16, 25^v, 29^v, 30^v), două săgeți încrucișate (ff. 120 și 218) etc. Aceste ideograme sunt desenate de copist cu cerneală de culoare roșie, cu dimensiuni diferite, grupându-le în cuprinsul primelor șapte fascicule ale codicelui, acolo unde sunt scrise cântările Anixandarelor, Makarios anir și ale Polieleului, înainte de refrenele *Doxa* sau *Aleluia*. Săgețile încrucișate de la ff. 120 și 218 sunt de asemenea desenate de copist, ele nefăcând parte din structura hârtiei, deci nu pot fi considerate ca filigrane.



225

5. Alte elemente grafice deosebite, specifice codicelor putnene – mai precis spus copistului Evstatie Protopsaltul Putnei – sunt **semnele de repetiție**, inventate ca atare de muzicianul român și utilizate de acesta în manuscrisul 350 (Antologhionul din 1511). De o mare frecvență s-a bucurat semnul grafic de forma unui e chirilic întors astfel : Э . Unii cercetători îl consideră a fi o săgeată orientată spre dreapta¹⁶, de o lungime variabilă \rightarrow , alții, ca și noi, îl înregistrează ca un semn grafic de sine stătător, în forma dată de Evstatie a unui e chirilic întors spre stânga, formă grafică

¹⁵ Titus Moisesescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1985, p. 176–207.

¹⁶ Ciobanu Gheorghe insistă asupra acestei idei, deși, după a noastră părere, cel mai corect ar fi să-l asemuiem unui e chirilic întors.

asupra căreia nu încapă nici un fel de îndoială. Îl observăm în mod clar – și cu funcție de repetare – în grupul de cântări destinate chinonicelor – filele 71^v (p. 159), 77^v–104^v (p. 170–231). În general, chinonicele lui Evstatie se desfășoară într-o schemă de formă am putea spune fixă, însă nu lipsită de variabilitate, astfel: după ce este expus stihul de început al chinonicului, urmează un scurt tererem, apoi este prezentat invariabil refrenul *Aliluia*, până la „palin”, după care se repetă refrenul și se sare la „leghe”, continuându-se cu refrenul până la sfârșit. De multe ori formulele „leghe” și „palin” intră în structura intonațională a cântării, dar câteodată sunt pur și simplu enunțate printr-o concisă formulă melodică. După cum am precizat, semnele de repetiție sunt folosite de Evstatie numai la chinonice, ele fiind deci semnele distinctive ale acestui tip de cântare. În puține situații Evstatie nu utilizează semnele de repetiție, cum este cazul chinonicului de miercuri, *Paharul mântuirii*, f. L–12^v (p. 232). Acest semn э este folosit aici de Evstatie ca **reper** pentru introducerea în textul muzical al cântărilor a unui scurt fragment melodic uitat sau adăugat de compozitor ulterior, cum bine observăm la f. 66 (p. 147), în primul rând melodic, sau la f. 144^v (p. 252), în rândul al 7-lea melodic, sau la f. 50^v (p. 112), respectivul corespondent din textul muzical fiind în rândul al cincilea. Aceste semne de repetiție le vom observa la peste 25 de cântări, toate chinonice, scrise de Evstatie cu texte literare în limba greacă.

6. În *Antologhionul* din 1511, Evstatie a introdus și **11 chinonice cu texte literare în limba slavonă**, de compozitori bizantini cunoscuți, cântări ale căror texte el le-a tradus din grecește și le-a „potrivit” în slavonește pe muzica creată de compozitorii respectivi: Ioannes, Moschianos, Phokas, Ioannes Diakonos Sgouropoulos, Xenos Korones, Manuel Chrysaphes, Lampadarios și Dokeianos. De altfel, aceasta a fost o inițiativă a lui Evstatie unică în literatura muzicală bizantină, fiind determinată, probabil, de buna intenție a muzicianului român de a lărgi repertoriul muzical al putnenilor, într-un centru în care bilingvismul greco-slavon era în deplinătatea manifestării lui. În cadrul acestor chinonice traduse în limba slavonă, Evstatie folosește semnele de repetiție numai la un singur chinonic, al lui Phokas Politou, f. 93^v–94 (p. 206–207), la celelalte 11 chinonice neintroducând alte semne distinctive. Doar la câteva din ele folosește formulele melodice „leghe” și „palin”, într-o manieră simplificată, fără dezvoltări tematice, așa cum observăm la chinonicele cu texte grecești.

7. Este cunoscută preferința lui Evstatie pentru **cadența finală dublă** – una reală, pe sunetul final al ehului în care a fost scrisă cântarea, fiind marcată totdeauna printr-o *apoderma*, și alta opțională, obținută prin prelungirea acesteia la o cvartă descendentă, printr-o alunecare glisată, aceasta fiind marcată de fiecare dată printr-un *elafron cu apostrof* (f. 40 – p. 85, f. 55^v – p. 124, f. 25 – p. 127, f. 58 – p. 131, f. 62^v – p. 140, f. 79^v – p. 174, f. 104^v – p. 230, f. 132^v – p. 288) sau printr-un *apostrof* urmat de un *elafron cu apostrof*, din care rezultă o alunecare descendentă de o cvintă (f. 28 – p. 57, f. 30 – p. 61, f. 31^v – p. 64, f. 37^v – p. 78, f. 41^v – p. 88, f. 42 – p. 89, f. 70^v – p. 156, f. 75^v – p. 166, f. 85 – p. 185, f. 86^v – p. 188, f. 90 – p. 196, f. 101 –

p. 223, f. 102 – p. 225, f. 103 – p. 228, f. 104 – p. 229, L12 – p. 231, f. 117^v – p. 258, f. 126^v – p. 276, f. 136^v – p. 296). Și într-un caz și în celălalt, glisarea descendentă se face pe aceeași silabă a textului literar scris sub neume, iar sunetul glisat este scurt, de valoarea unei optimi. Din evidența de mai sus, se desprinde în mod clar faptul că glisarea spre cvintă a fost mai des folosită de Evstatie, acest salt descendent fiind cel mai adecvat transpoziției unor pasaje monodice în alte ehuri, deci pentru modulații în general. De altfel, chiar în interiorul unor cântări observăm predispoziția compozitorilor pentru acest salt transpozitoriu de cvintă spre alți centri modali, marcați prin mărturiile corespunzătoare.

Cvartă descendentă



Cvintă descendentă



8. O situație asemănătoare o vom observa la **cele 8 stihiri ale glasurilor de la serviciul funebru**, creații ale lui Ioannes Damaskenos, șase din ele grupate în ms. 350, f. 115–122 (p. 253–267), una (Stihira glasului întâi) în ms. 1102, f. 293^v–297 și în lm. 258, f. 328^v–331, iar una, aceea a glasului al 7-lea, răătăcită sau uitată pe drum dintr-o eroare de scriere a muzicianului român. Fiecare stihiră începe cu sunetul ehului consemnat de mărturie și se încheie cu sunetul de început al celei următoare, creându-se astfel un lanț continuu de relații modale: stihira 1 începe în ehul 1, cu sunetul de început al acestuia (*la*), și se termină cu sunetul de început al ehului 2 (*mi*); stihira 2 începe cu sunetul ehului 2 (*mi*), și se termină cu sunetul de început al ehului 3 (*fa*); stihira 3 începe cu sunetul ehului 3 (*fa*) și se termină cu sunetul de început al ehului 4 (*sol*); stihira 4 începe cu sunetul ehului 4 (*sol*) și se termină cu sunetul de început al ehului 1 plagal etc., până la sfârșitul celor 8 stihiri, când ultima stihiră se va încheia pe sunetul de sfârșit al ehului 4 plagal. Cât privește stihira a șaptea, aceasta trebuia să fie scrisă la f. 120^v, după stihira a șasea, Evstatie notând din greșeală, cu trei pagini mai înainte, la f. 119^v, că acolo trebuie inclusă cea de a șaptea stihiră. Corect ar fi fost ca la f. 119^v, jos, să noteze stihira a șasea, iar la f. 120^v să noteze stihira a șaptea, care nu a mai fost notată, spre regretul nostru, ea lipsind astfel din repertoriul serviciului funebru în creația lui Evstatie.

9. Printre semnele deosebite pe care le întâlnim în grafia lui Evstatie se află unul prin care psaltul român notează **o formulă de cadență coborâtoare** specifică, formulă mai puțin întâlnită în alte codice muzicale bizantine. Semnul grafic respectiv precum și neumele care îl însoțesc poate fi identificat în 50 de rânduri melodice din codicele ms. 350, în acest *Antologhion* al lui Evstatie din 1511, purtător al multor aspecte de grafie și de conținut specifice creației protopsaltului român¹⁷. Formula de

¹⁷ Paginile manuscrisului tipărit în care apare această formulă melodică sunt următoarele –

cadență coborâtoare se prezintă în două combinații de neume: una, tip A, formată din *petasti* (sau *petasti cu chendimă*), *apostrof cu clasmă*, *iporoii cu gorgon*, *apostrof* și *oligon cu dipli*, coborând o cvintă – f. 26^v/8 (54), și alta, tip B, formată dintr-un *petasti* (sau *petasti cu chendimă*), *apostrof cu clasmă*, *iporoii cu gorgon* și *oxia cu două kendime*, coborând o cvartă – f. 30/5 (61). Formule de cadență tip A (cvinta descendentă) sunt 40, iar formule de cadență tip B (cvarta descendentă) sunt în număr de 10. Cele mai multe dintre ele (28) sunt marcate sub neume de un semn cu o formă asemănătoare unui *grupetto* în poziție orizontală, iar celelalte, fără semn (22), au doar conturul șirului de neume al formulei. Această formulă de cadență finală a cântărilor se încheie, în câteva cazuri, cu cea de a doua finală coborâtoare preferată de Evstatie (f. 30/5 – p. 61, f. 45/14–p. 95, f. 47/14–p. 99, f. 85/6–p. 185, f. 90^v/14 – p. 196) etc. și prezentată de noi mai sus. În 15 cântări o întâlnim și ca formulă de cadență interioară. Există și câteva excepții de ordin semiografic – în loc de *petasti* sau *petasti cu chendimă* să stea scris un *oligon* (f. 119/11 – p. 262) sau în loc de *apostrof* să fie notat un *dublu apostrof* (f. 29^v/3 – p. 60) – însă structura intonațională a formulei rămâne aceeași.

Tip A — Cvartă descendentă (f. 30/5 (61))



Tip B — Cvintă descendentă (f. 26^v/8 (54))



formula tip A: 54, 56, 62, 72, 74, 79, 80, 82, 88, 95, 99, 113, 115, 119, 121, 145, 154, 165, 166, 169, 170, 182, 185, 190, 193, 194, 205, 209, 227, 241, 267, 278, 279, 281, 320, 342; – formula tip B: 60, 61, 77, 81, 196, 199, 262, 269, 313.

YEVGENIYA IGNATENKO

**PROTOPSALTES EVSTATIE OF PUTNA'S *CHERUBIC SONG*
OF THE PLAGAL OF THE FIRST MODE IN UKRAINIAN
AND BELARUSIAN MUSICAL MANUSCRIPTS**

Our study is dedicated to the Moldavian and Ukrainian-Belarusian church musical connections in the 16th and 17th centuries. Such a perspective will allow us to present the Moldavian 16th-century church chant tradition in a broad context that unites the Byzantine and Slavic Orthodox musical world.

Evstatie, the protopsaltes of Putna

Evstatie, the protopsaltes of Putna was the most famous composer, singer and scribe of the 16th century Moldavian or Putna music school. The Putna music school is represented by bilingual Greek-Slavonic musical manuscripts, written in Middle Byzantine notation¹. The proportion of Greek and, respectively, Church Slavonic of the mid-Bulgarian redaction in each manuscript is different, but Greek prevails. Today, these manuscripts are kept in the archives of different countries: Romania, Russia, Greece, Bulgaria, Ukraine, the Czech Republic and Germany:

– **M 350**: *Anthology* of 1511, State Historical Museum, Moscow, Collection of Schukin, ms. 350. Other 14 folia of the same manuscript are kept in the Library of the Academy of Sciences, St Petersburg, Collection of Jatsymirskij, **Ms. 13.3.16**.

Autograph of Evstatie, the protopsaltes of Putna;

– **M 1102**: *Anthology* of 1515, State Historical Museum, Moscow, Collection of the Synode, ms. 1102. **Autograph of Evstatie, the protopsaltes of Putna;**

– **P 56–I**: *Anthology* of around 1520, Putna monastery, ms. 56/544/576 I, fol. 1^r–84^v;

– **Lm 258**: *Anthology* of 1527, Library of the Leimonos monastery, Lesbos, ms. 258. Autograph of the Deacon Macarie from the Dobrovăț Monastery;

* This article was presented at the Putna Colloquia XXVII, and will be published in **AP**, XIX, 2023, 1.

¹ Anne Pennington, *Music in Medieval Moldavia (16th century). With an essay by D. Conomos*, ed. by Titus Moisescu, Romanian version by Constantin Stîhi-Boos, Bucharest, 1985; Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, București, 1985; Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996; Școala de la Putna. Acta Musicae Byzantinae, VIII, ed. Gabriela Ocneanu, Iași, 2005; Svetlana Kujumdzieva, *The Significance of the Putna Music School in the History of Orthodox Church Music*, in **AP**, XVII, 2021, 1, p. 287–302, etc.

- **M 1345:** *Anthology* of the first half to mid-16th century, State Historical Museum, Moscow, Collection of Barsov, ms. 1345;
- **Iași I–26:** *Anthology* of 1545, Central University Library “Mihai Eminescu”, Iași, ms. I–26. Autograph of Antonie Hieromonk the precentor;
- **M 1109:** *Anthology* of the mid-16th century, State Historical Museum, Moscow, Synodal Chant Collection;
- **Dg 1886:** *Anthology* of 1550–1575, Dragomirna Monastery, ms. 1886;
- **B 283:** *Anthology* of 1550–1575, Romanian Academy Library, Bucharest, ms slav 283;
- **B 284:** *Anthology* of 1550–1575, Romanian Academy Library, Bucharest, ms slav 284;
- **Sophia 816:** *Anthology* of 1550–1575, Church Historical and Archival Institute, Sophia, ms. 816, written by Antonie. The last 8 folia of the same manuscript are kept in the Prague National Museum, **PNM 1 Da 9**;
- **Lz 12:** *Anthology* before 1570, University Library “Karl Marx”, Leipzig, ms. 12;
- **Lv 1060:** *Anthology* of the 16th century, Historical Museum, Lviv, ms. 1060;
- **P 56-II:** Fragment of the first half of the 15th century from the ms. 56/544/576 I, fol. 85^v–160^v, Putna monastery.

Two of these manuscripts, dated 1511 and 1515, are autographed by Evstatie, the protopsaltes of Putna. There is also information about a third autograph of the composer, which has not been found yet².

The most studied Moldavian manuscript is Evstatie’s *Anthology* of 1511. Its facsimile edition was published in Romania in 1983³. Evstatie’s autograph of 1511 attracted the attention of scholars more than 100 years ago. At first, the scientific interest was not caused by the musical content of the manuscript, but by its cryptograms⁴. The manuscript contains 87 cryptograms written in six types of ciphers: two Cyrillic (taraberic and “Greek key”), three Glagolitic (Glagolitic proper and two pseudo-Glagolitic) and one numerical⁵. Evstatie’s cryptograms do not contain any secret information, but they clearly testify to his erudition, extravagance

² Anne Pennington, *Evstatie’s Song Book of 1511*, in vol. *Music in Medieval Moldavia (16th century)*..., p. 140, 142.

³ *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei. Izvoare ale Muzicii Românești*, V. Documenta, eds. Ciobanu G., Ionescu M., București, 1983.

⁴ Emil Kałużniacki, *Beiträge zur älteren Geheimnisschrift der Slaven*, in vol. *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 102, Vienna, 1883, p. 287–308; Александр Яцимирский, *Кирилловскія нотныя рукописи съ глаголическими тайнописными записями*, in *Древности. Труды славянской комиссии Императорского Московского Археологического общества*, 3, под редакцией М. И. Соколова, Москва, 1902, p. 149–163;

⁵ *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*..., 5, p. 498–503.

and ingenuity. Evstatie's *Anthology* of 1511 was probably used as an example by the anonymous scribe of the manuscript P 56–I⁶. In the autograph of 1511, Evstatie calls himself a demesnik (*демесникъ*, M 350, fol. 45^v) and a protopsaltes (*протоψалт*, M 350, fol. 158^r, Ms. 13.3.16, fols. 5^r, 14^r). In other Moldavian manuscripts, the most typical annotation near his works is “of Evstatie the monk”.

Starting from the second half of the 20th century, Evstatie's autographs and other manuscripts of the Putna music school have been actively studied by linguists and musicologists from Romania, Bulgaria, Serbia, England and Canada, such as Radu Pava, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Grigore Panțiru, Titus Moisescu, Gabriela Ocneanu, Nicolae Gheorghiiță, Maria Alexandru, archdeacon Avraam Bugu, Răina Palikarova-Verdeil, Stoian Petrov, Hristo Kodov, Elena Tončeva, Svetlana Kujumdzieva, Dimitrie Stefanovich, Anne Pennington, Dimitri Conomos, Gregory Myers and others.

In our opinion, there are features that distinguish Evstatie from other musicians of the 16th-century Putna music school. The most important distinguishing features are the following:

– Evstatie was the most prolific Moldavian composer of the 16th century: today he is credited with 186 works⁷. This creativity is unique in medieval Moldavia. The oeuvre of other Moldavian composers of that time is represented by only a few works. Analysing the works of Evstatie, Dimitri Conomos identified the individual features of his composing style: “The delightful and expressive individual touches that we have encountered allow us to acknowledge his highly imaginative and sophisticated musical mind”⁸.

– Evstatie was proficient in the Church Slavonic language of the mid-Bulgarian redaction. The main body of the Slavic-language repertoire of the Putna music school has been preserved in his autographs, as well as in the *Anthology* P 56–I. Other Moldavian manuscripts contain only a few Slavic-language chants. Elena Tončeva underlined Evstatie's main role in the creation of the Balkan Slavic-language repertoire: “...in the brilliant epoch of the Moldavian Prince Stephan the Great (1437–1504), the Bulgarian language (as it was laid down in Euthymius' redaction) was used as the liturgical language together with Greek. The melodies translated from the Greek and the new ones created in the Putna school were written in Bulgarian. Credit is due to the famous Putna composer – the protopsaltes Evstatie – for compiling the Slavonic repertory”⁹. The number of Greek-language

⁶ Dimitri Conomos, *The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century*, in vol. *Music in Medieval Moldavia (16th century)*..., p. 230.

⁷ Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural*..., p. 35–51.

⁸ Dimitri Conomos, *The Monastery of Putna and the Musical Tradition*..., p. 244.

⁹ Elena Tončeva, *The Bulgarian Liturgical Chant (9th–19th centuries)*, in vol. *Rhythm in Byzantine Chant*, Hernen, 1991, p. 158.

and Slavic-language works is well balanced in Evstatie's oeuvre: there are slightly more Greek-language works.

– Evstatie knew well the Slavonic church chant tradition. In the encrypted annotations of his autograph of 1511, he duplicates the Greek indications of modes with Cyrillic ones according to the Slavic system¹⁰.

Evstatie's *Cherubic Song* of the plagal of the first mode in Ukrainian and Belarusian musical manuscripts

We have recently found out that protopsaltes Evstatie of Putna's Greek-language *Cherubic Song* of the plagal of the first mode *И ма херувим / Οι τὰ Χερουβείμ* was reproduced in the Ukrainian and Belarusian musical manuscripts as an anonymous work. It was included in the cycle of the 'Greek' *Cherubic Songs*.

Chants with the annotations 'Greek' (*грецкїй, грецкое*) or 'in Greek' (по грецкы) appeared in the Ukrainian and Belarusian church musical manuscripts called *Heirmologia*¹¹ in the 16th and 17th centuries and remained in the liturgical repertoire until the end of the 18th century. Not only the annotations, but also the Greek verbal text, transcribed in Cyrillic, indicate the oriental origin of these chants. Some chants have a Church Slavonic text and only the annotation 'Greek' indicates their foreign origin. In Ukrainian and Belarusian manuscripts, Greek chants were written not in the Byzantine notation, but in the Kyiv square one.

About 100 Ukrainian and Belarusian *Heirmologia* contain additional Greek chants. Most of these manuscripts have only one, two, or sometimes three Greek compositions. *Trisagion*, *Cherubic Hymn* and *Axion Estin* are the most common. However, there are few *Heirmologia* with a dozen or more Greek chants. These are the manuscripts from monasteries: Supraśl, Kuteino, Kyiv-Mezhyhiria, Univ, Lavriv and Manyava:

– **Supraśl 5391:** Supraśl *Heirmologion* of 1596–1601, Institute of Manuscript of V.I. Vernadskyi National Library of Ukraine, Kyiv, fond I, unit 5391;

– **Kuteino 1381:** Kuteino *Heirmologion* of the 1620–1630s, State Historical Museum, Moscow, Synodal chant collection, unit 1381;

– **Kyiv-Mezhyhiria 112/645:** Kyiv-Mezhyhirskyi *Heirmologion* of the 1640s, Institute of Manuscript of V.I. Vernadskyi National Library of Ukraine, Collection of the Saint Sophia Cathedral of Kyiv, fond 312, unit 112/645;

– **Univ 490503:** Univ *Heirmologion* of around 1650, Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, unit 58, *Heirmologion* 490503;

¹⁰ According to the Slavic system, the modes (*гласу*) are designated sequentially from the first to the eighth. In the Greek-Byzantine tradition, four main (authentic) modes (ἤχοι) are numbered, and the plagal ones are correlated with their main ones: the plagal of the first, second, third and fourth modes.

¹¹ The Ukrainian and Belarusian *Heirmologion* is a chant collection similar to the Byzantine *Anthology*.

- **Lavriv 1902:** Lavriv *Heirmologion* of 1677, National Library of Russia, Saint-Petersburg, A. Titov's collection, fond 775, unit 1902;
- **Manyava 10846:** Manyava *Heirmologion* of 1675–1676, National Library of Romania, Bucharest, Ms. slav. 10846;
- **Manyava 10845:** Manyava *Heirmologion* of 1684, National Library of Romania, Bucharest, Ms. slav. 10845;
- **Manyava 525:** Manyava *Heirmologion* of 1731–1733, Romanian Academy Library, Bucharest, BAR 525.

As a result of our comparative study of Ukrainian-Belarusian and Greek-Byzantine manuscripts, we have attributed a significant number of Greek chants, in particular, the kalophonic works of Byzantine composers of the 13th–5th centuries, such as Ioannes Glykys, monk Longinus, Ioannes Kladas, Manuel Chrysaphes, Joakeim Harsianites, Manuel Gazis and Anthimos Lavriotes¹².

The attribution of Greek chants from Ukrainian and Belarusian staff-notated manuscripts proved their Eastern origin and the fact of borrowing. The question that arises is how Ukrainian and Belarusian singers managed to master Greek-Byzantine chant. It is logical to assume that the Greek repertoire appeared thanks to Ukrainian-Moldavian contacts, since the Moldavian chant tradition is based on the Byzantine one. The works of Greek-Byzantine composers make up most of the repertoire of the 16th-century Moldavian manuscripts. Indeed, our comparative study of Moldavian and Ukrainian-Belarusian manuscripts showed that the 16th-century Moldavian Anthologies contain all attributed Greek chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia¹³.

In the process of working with the Greek repertoire, we found out that protopsaltes Evstatie of Putna's Greek-language *Cherubic Song* of the plagal of the first mode was included in the cycle of the 'Greek' kalophonic *Cherubic Songs* along with the works of Byzantine composers Ioannes Glykys, Manuel Chrysaphes and Anthimos Lavriotes. Musical idioms of the Byzantine kalophonic chant were Evstatie's native composing language. This is confirmed by Maria Alexandrou's analysis of the kalophonic formulas used by Evstatie in his works, including in the *Cherubic Song*, to which the present paper is devoted¹⁴.

¹² Yevgeniya Ignatenko / Евгения Игнатенко, *Die byzantinischen Gesänge in den Ukrainischen und Weißrussischen Handschriften des 16.–18. Jahrhunderts: Identifizierung der Quellen* / Творения византийских мелургов в украинских и белорусских Ирмоляях конца XVI–XVIII веков, in *Theorie und Geschichte der Monodie* / Теория и история монодии, Bd. 10. Bericht der Internationalen Tagung Wien 2018, Brno, 2020, p. 189–210 (in German), p. 211–228 (in Russian).

¹³ Yevgeniya Ignatenko, *Moldavian and Ukrainian-Belarusian Church Chant Traditions: common repertoire as a fact of interaction*, in “Рукописна та книжкова спадщина України”, 30, 2023, p. 27–40.

¹⁴ Maria Alexandru, *Calofonia de tradiție bizantină în Școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie Protopsaltul*, in *AP*, XI, 2015, 1, p. 485–532; Eadem, *Romania and Byzance après Byzance: the case of musical culture* (under publishing).

To date, Evstatie's *Cherubic Song* of the plagal of the first mode *И ма херувим / Ої τὰ Χερουβείμ* has been attributed in Supraśl, Kuteino, Lavriv and three Manyava *Heirmologia* (See **Table 1**).

Selected Moldavian manuscripts	Ukrainian and Belarusian manuscripts
<p>M 350, fol. 54^v–55^v (Fig. 1); inscription in Glagolitic cipher: <i>Съи херувик естъ гласъ петіи</i> (fol. 54^r)</p> <p>M 1102, fol. 82^r–85^r;</p> <p>P 56–I, fol. 52^r–53^r;</p> <p>Lm 258, fol. 214^v–216^v;</p> <p>Iași I–26, fol. 84^v–87^r, <i>without the composer's name</i>;</p> <p>Sophia 816, fol. 56^r–58^v;</p> <p>B 283, fol. 60^r–63^v;</p> <p>B 284, fol. 27^v–29^v;</p> <p>Lz 12, fol. 49^v–52^v.</p>	<p>Supraśl 5391, fol. 517^v–519^r, <i>of the 2nd mode</i> (Fig. 2);</p> <p>Kuteino 1381, fol. 413^v–415^v, <i>of the 3rd mode</i>;</p> <p>Manyava 10846, fol. 152^r–155^r, <i>of the 2nd mode</i>;</p> <p>fol. 155^r–158^r, <i>of the 3rd mode</i>;</p> <p>Lavriv 1902, fol. 20^r–23^v, <i>of the 2nd mode</i>;</p> <p>Manyava 10845, fol. 170^v–175^r, <i>of the 2nd mode</i>;</p> <p>fol. 175^r–179^r, <i>of the 3rd mode</i>;</p> <p>Manyava 525, fol. 97^v–, <i>of the 2nd mode</i>;</p> <p>fol. 100^r–, <i>of the 3rd mode</i>.</p>

Table 1

The **Supraśl *Heirmologion*** of 1596–1601, one of the oldest staff-notated manuscripts, contains the ‘Greek’ *koinonika* and *Cherubic Songs*. This manuscript belongs to the common Ukrainian-Belarusian school of book writing¹⁵. Anatolii Konotop noted that Greek chants were inscribed in this manuscript later by different handwritings¹⁶. A codicological study of Liubov Dubrovina confirmed these observations. In her opinion, Greek-language chants were written in the first half of the 17th century by five different handwritings¹⁷. Shortly after its creation, the **Supraśl *Heirmologion*** was transported to the Kyiv-Pechersk Lavra, as evidenced by a note dated to the first half of the 17th century: “Near caves of Saint Anthony” (ближнея пещери преподобнаго Антонія, fol. 575^v)¹⁸. Therefore, it isn’t known who wrote the Greek chants including Evstatie’s *Cherubic Song* in the **Supraśl *Heirmologion***

¹⁵ Любов Дубровіна, *Супрасльський Ирмолой 1601 року: деякі аспекти кодикологічного дослідження*, in “Рукописна та книжкова спадщина України”, 1, 1993, p. 15.

¹⁶ Анатолий Конотоп, *Древнейший памятник украинского нотоплинейного письма – Супрасльський Ирмологион 1598–1601 гг.*, in Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1974, Москва, 1975, p. 290.

¹⁷ Любов Дубровіна, *Супрасльський Ирмолой 1601 року...*, p. 19.

¹⁸ Ольга Иванова та ін., *Слов’янська кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукописів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: науковий каталог, палеографічний альбом*, Київ, 2010, p. 232–234.

and where: in Supraśl, in Kyiv or elsewhere. It should be noted that the later Supraśl *Heirmologion* of 1638–1639 does not include any Greek-language chants¹⁹.

The Belarusian **Kuteino *Heirmologion*** of the 1620–1630s contains about thirty Greek chants: *Cherubic Songs*, *koinonika*, *trisagia*, *Christmas Kontakion*, *antiphons* of the liturgy, etc. The Kuteino Monastery was built in 1623–1635 at the expense of the Orthodox nobleman Bohdan Stetkevych. The foundation of this monastery as a stavropegial one was blessed by Patriarch of Jerusalem Theophanes III in 1620 at the request of the Mogilev Orthodox Brotherhood.

Patriarch of Jerusalem Theophanes III, returning from Moscow in 1620, lived in Kyiv for almost a year (March 1620–January 1621). Having credentials from three Eastern patriarchs – Timothy II Marmarinos of Constantinople, Cyril Lucaris of Alexandria and Athanasius II Dabbas of Antioch –, he restored the Orthodox hierarchy in the Ukrainian and Belarusian lands of Rzeczpospolita (Polish-Lithuanian Commonwealth), which had been abolished after the Union of Brest in 1596. It is important for our study to know that the patriarch was accompanied on his journey by Jerusalem singers and that his protosyncellus Gabriel was the “senior of the singers”²⁰.

The **Lavriv *Heirmologion*** of 1677 was written by hierodeacon Joseph Kreinytsky of the Lavriv Monastery²¹. This manuscript contains more than a dozen Greek chants: *cherubic songs*, *koinonika*, *trisagia*, *Axion Estin*, small and large, etc. On the title page of the manuscript, Joseph Kreinytsky noted that this is the *Heirmologion* of Bulgarian chant, which contains various melodies in Greek and Russian²². The 1684 manuscript of the Manyava Great Skete is also mentioned on the title page as the *Heirmologion* of Bulgarian chant (ірмолой напѣлу болгарского). The comment from Joseph Kreinytsky’s 1673 *Heirmologion* confirms his connection with the Great Skete. Near the Greek *Axion Estin* there is the inscription “chant of the Skete”: “Axion small, everyday, very beautiful... and tender. Chant of the Skete in Greek” (*Аѣѣѣнь Малое повседневно[ое] Сѣло прекрасное... ѣ умиленное Напѣлу скутского по Грецку*)²³.

Three ***Heirmologia* of Manyava** contain the richest collection of Greek chants²⁴. The manuscript of 1675–1676 contains about thirty chants and the *Heirmologia* of 1684 and 1731–1733 about twenty each.

¹⁹ Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Vilnius, fond 19, unit 116.

²⁰ Юрій Мицик, *Джерела до вивчення історії антифеодальної та визвольної боротьби українського народу наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. у фондах архівів ПНР*, in “Архіви України”, 5, 1986, p. 58.

²¹ Юрій Ясиновський, *Соціальна функція українських нотних Ірмолоїв*, in “Рукописна та книжкова спадщина України”, 2, 1994, p. 63–72.

²² Юрій Ясиновський, *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів, 1996, p. 211.

²³ Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, Ukraine, *Heirmologion* 500406, fol. 248r.

²⁴ Елена Тончева, *Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский распев»*. Скитски

Elena Tončeva, who studied the Bulgarian music school of the Ukrainian Manyava Great Skete (1612–1785), found out the following:

- the Greek-language *Cherubic Song* of the plagal of the second mode annotated with “Old” (παλαι¹¹) in the Moldavian 16th-century manuscripts was annotated in the Manyava manuscripts with the “everyday” (повседневный) *Cherubic Song* of the seventh mode²⁵;
- the Manyava manuscripts contain protopsaltes Evstatie of Putna’s *Anastasima* troparia of the first mode, under the title “of the Bulgarian chant”²⁶.

The Manyava musical manuscripts known today were created at least 100 years later than the manuscripts of the Putna music school. But the connections between Manyava and Putna monasteries can be traced back to the foundation of the Great Skete in the early 17th century. The co-founder of the Manyava Skete, Saint Theodosius, began his spiritual life in the Putna Monastery. We learn about it from the *Vita* of the Skete’s founder, Saint Job Kniahynytskyi, written by monk Ignatius from Liubartov: “...hierodeacon Theodosius, who became a monk in the Moldavian land, in the Holy Theotokos monastery named Putna, had come” (...прїиде Їєродїаконъ Θεοδοσιѳ, иже пострыжеса и рукоположися въ Молдавской земли въ обители пречистыя Богородици глаголемыя Поутныя)²⁷. Elena Tončeva suggested that Manyava’s Theodosius may have been the Moldavian church composer Teodosie Zotica. This hypothesis is based on the fact that they were both composers of Slavic origin who lived at about the same time²⁸.

Our study has shown that the common Greek kalophonic repertoire and Evstatie’s *Cherubic Song* studied here were already reproduced in Ukrainian and Belarusian manuscripts at the beginning of the 17th century. This fact testifies to the direct connection between Moldavian and Ukrainian-Belarusian church chant traditions and proves that the Putna music school, which flourished in the 16th century, became an intermediary, involving Ukrainian singers in the Greek-Byzantine chant tradition, and had a powerful influence on the development and renewal of Ukrainian and Belarusian church chant in the late 16th and 17th centuries.

Evstatie’s *Cherubic Song* of the plagal of the first mode *И та херувим / Ої τὰ Χερουβείμ* was rendered in Middle Byzantine notation in Moldavian *Anthologies* and in five-line Kyiv notation in Ukrainian and Belarusian *Heirmologia*. A comparative

«болгарски» Ирмозози от XVII–XVIII в., София, 1981; Юрій Ясиновський, *Манявський скит як найбільший центр болгарського напіву в Україні*, in “Каллофонія”, 7, 2014, p. 244–260.

²⁵ Elena Tončeva, *Die Skitische Musikhandschriftenfamilie des Bolgarskij Rospev von 17.–18. Jh. Und die spätpostbyzantinische Musikpraxis*, in “Acta Musicae Byzantinae”, VIII, 2005, p. 55–62.

²⁶ Elena Tončeva, *The Bulgarian Liturgical Chant (9th – 19th centuries)*..., p. 141–193.

²⁷ Ігнатій з Любартова, Житіє и жизнь преподобнаго Отца нашего Іова, и о скончаніи его, и о составленіи Святыя Обители Скитския, вкратцѣ списано, in Зоря Галицкая яко альбум на год 1860, Львів, 1860, p. 237.

²⁸ Елена Тончева, Манастирът Голям Скит..., 1, p. 120–121.

study showed that the Middle Byzantine notation was decoded by the five-line Kyiv one. The exegesis (ἐξήγησις), the performance realization of this work of Evstatie was written in Ukrainian and Belarusian manuscripts. Therefore, we have valuable historical evidence of how this work sounded (**Fig. 3a–b**).

In all Ukrainian and Belarusian manuscripts, the mode of Evstatie's *Cherubic Song* was changed: we see the second and third instead of the plagal of the first mode. In three Manyava manuscripts, Evstatie's *Cherubic Song* was written twice: in the second and third modes. Elena Tončeva offered a comparative analysis of the Kyiv exegesis of Evstatie's *Cherubic Song* in the second and third modes as anonymous works that arose from the same source²⁹. The fact of changing the mode of Evstatie's *Cherubic Song* was not a surprise to us, because most of the Greek chants were recorded in Ukrainian and Belarusian manuscripts in different modes than the original ones. Therefore, the Byzantine modes were reinterpreted by Ukrainian and Belarusian singers. This is a special feature of the Ukrainian-Belarusian reception and adaptation of Byzantine chant.

In the 1970s, Anne Pennington wrote: "Evstatie, monk of Putna at the end of the fifteenth and beginning of the sixteenth century, must have been one of the most remarkable figures in the cultural life of Moldavia of this time. A very competent scribe, with a taste for decorative effects; the inventor of two ciphers and an ingenious user of others; a choirmaster and solo singer and the composer of a large number of settings for chant in both Greek and Slavonic, which were evidently sung in Putna at least to the mid sixteenth century"³⁰. As our research has shown, Evstatie's works were sung for a much longer time. In particular, in the Ukrainian and Belarusian monasteries, they were performed until the mid-18th century. Moreover, thanks to the Ukrainian and Belarusian manuscripts, we know quite precisely how the works of Evstatie were sung, as well as the kalophonic settings of the Byzantine composers.

Protopsaltes Evstatie of Putna's *Cherubic Song* of the Plagal of the First Mode in Ukrainian and Belarusian Musical Manuscripts

(Abstract)

Our comparative study of Moldavian and Ukrainian-Belarusian manuscripts showed that the 16th-century Moldavian *Anthologies* contain all attributed Greek chants from Ukrainian and Belarusian *Heirmologia*. In the process of working with

²⁹ Elena Tončeva, *Die Skitische Musikhandschriftenfamilie des Bolgarskij Rospev...*, p. 55–62.

³⁰ Anne Pennington, *The Composition of Evstatie's Song Book*, in *Music in Medieval Moldavia (16th century)...*, p. 100.

the Greek repertoire, we found out that Protopsaltes Evstatie of Putna's Greek-language *Cherubic Song* of the plagal of the first mode *Oi τὰ Χερουβειμ* was included in the cycle of the 'Greek' kalophonic *cherubic* songs along with the works of Byzantine composers Ioannes Glykys, Manuel Chrysaphes and Anthimos Lavriotes. To date, Evstatie's *Cherubic Song* has been attributed in Supraśl, Kuteino, Lavriv and three Manyava *Heirmologia*.

Keywords: Putna music school, Protopsaltes Evstatie of Putna's *Cherubic Song*, Moldavian Anthologies, Ukrainian and Belarusian *Heirmologia*, Kyiv exegesis.

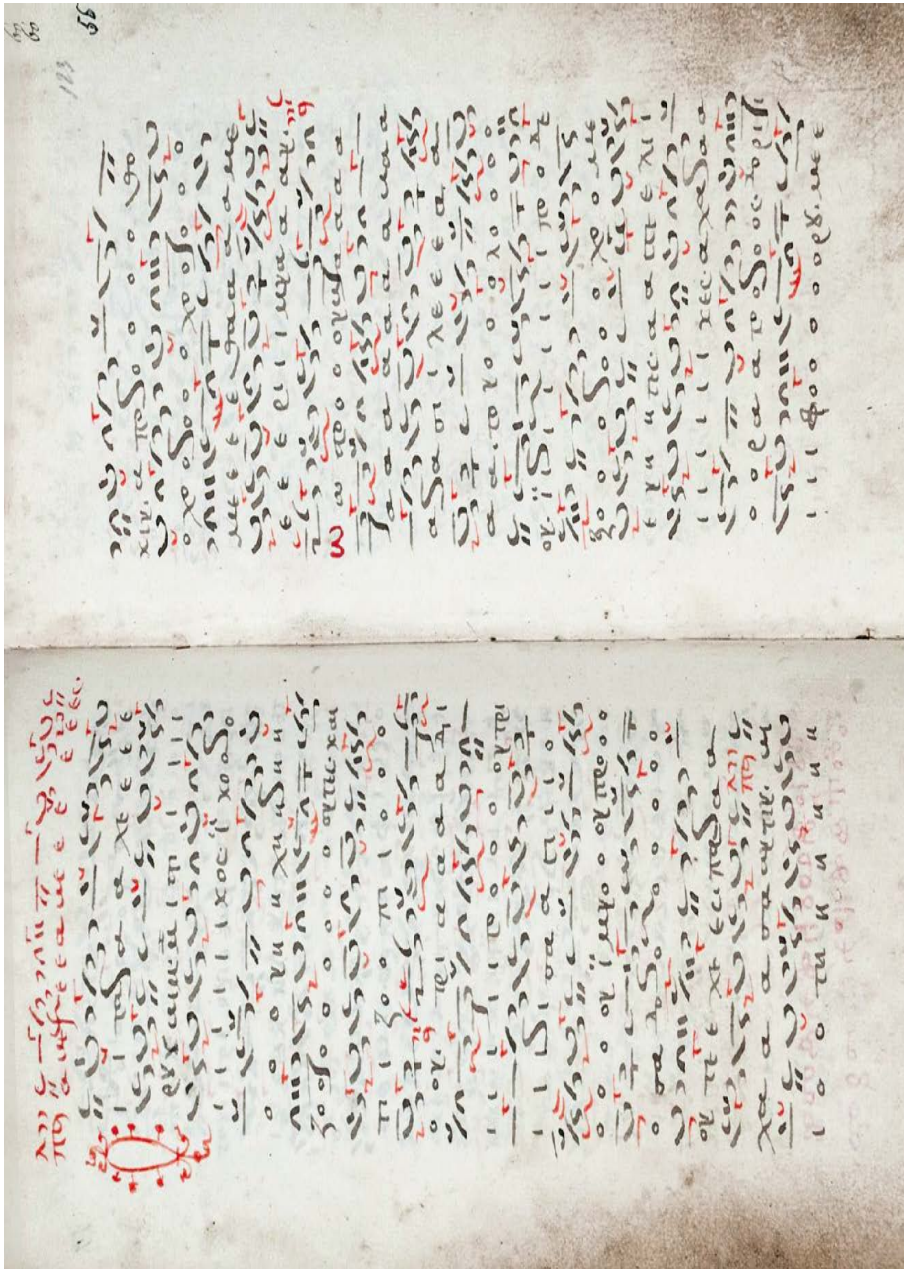


Fig. 1. Evstatie's *Cherubic Song* of the plagal of the first mode. Anthology of 1511, Autograph of Evstatie, the protopsaltes of Putna, fol. 54^v-55^v. © State Historical Museum, Moscow, Collection of Schukin, ms. 350.

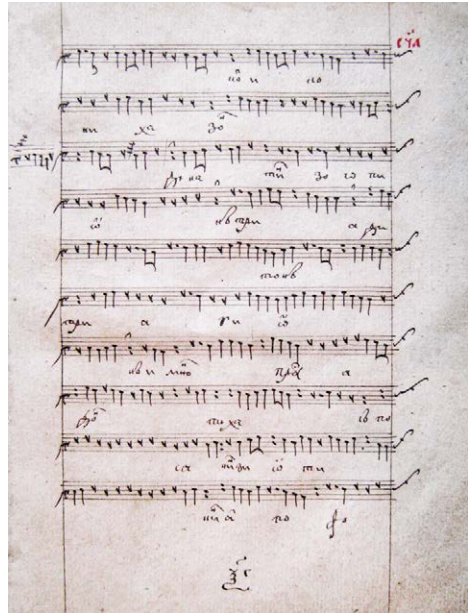


Fig. 2. Evstatie's *Cherubic Song*. *Supraśl Heirmologion* of 1596–1601, fol. 517^r–519^r.
 © Institute of Manuscript of V.I. Vernadskyi National Library of Ukraine, Kyiv, fond I,
 unit 5391.

α υε ε ε α υε ε ε ε ες ου ι τα α

Evstatie 1511

Kut. 1620-30
Глас Г

Supr. 1596-1601
Глас В

Man. 1675-76
Глас В

Man. 1675-76
Глас Г

Lav. 1677
Глас В

И тай И

Е а нес И та

Ис а нес И та

Ис а нес И та

Ис а нес И та

Fig. 3a. Evstatie's *Cherubic Song* of the plagal of the first mode
(collation of the sources).

TITUS MOISESCU

ANTOLOGHIONUL DIN 1515 AL LUI
EVSTATIE PROTOPSALTUL PUTNEI (*M 1102*)

1. Precizări bibliografice

Unul dintre importantele codice muzicale românești care a stârnit interesul muzicologilor din țara noastră și din străinătate este *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, scris de acest strălucit muzician român la Mănăstirea Putna, în anul 1511. Manuscrisul a fost tipărit în ediție de facsimile¹, fiind astăzi la îndemâna tuturor celor care vor să-l cerceteze. Amănunte privind structura și conținutul acestui important codice al Evului Mediu românesc pot fi găsite în studiul introductiv, în aparatul critic și în adnotările bizantinologilor români Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, care s-au ocupat de îngrijirea ediției de facsimile.

Dintre cercetătorii străini care s-au aplecat îndelung asupra acestui manuscris cităm pe Anne E. Pennington (1934–1981) – ale cărei studii au fost tipărite recent la noi în țară într-o ediție bilingvă² –, pe Dimitri Conomos, cu un eseu publicat în volumul profesoarei de la Oxford, Anne E. Pennington³ și pe slavistul Emil Kaluzniacki, care a tipărit la Viena, în anul 1883, un studiu important privind descifrarea scrierii secrete, criptografice, a lui Evstatie Protopsaltul⁴.

Așa după cum știm, *Antologhionul lui Evstatie din 1511* se păstrează în Muzeul Istoric de Stat din Moscova, fondul Șciukin (*M 350*), iar 14 file, smulse din acest codice în împrejurări vitrege, sunt catalogate în Biblioteca Academiei de Științe din Leningrad, fondul Iațimirskii (*L 13/3/16*).

* Titus Moiescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 127–150.

¹ *Izvoare ale muzicii românești*, V, *Documenta*, *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, prefață și studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, 1983.

² Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală*. Secolul al XVI-lea, cu un eseu de D. Conomos/*Music in Medieval Moldavia*. 16th Century, With an essay by D. Conomos, București, 1985, ediție bilingvă îngrijită de Titus Moiescu, traducere din limba engleză de Constantin Stîhi-Boos.

³ Dimitri E. Conomos, *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea/The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century*, in Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 221–267.

⁴ Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift de Slaven* („Contribuții privind scrierea mai veche a slavilor”), Wien, 1883; în traducerea lui Philomena Oșanu, studiul a apărut în *Izvoare ale muzicii românești*, X, *Documenta et transcripta*: Corneliu Buescu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, București, 1985, p. 42–65.

În septembrie 1985, participând la Congresul „Musica Antiqua Europae Orientalis” de la Bydgoszcz, Polonia, am fost informat de muzicologii bulgari Bojidar Karastoianov și Elena Tonceva că în Muzeul Istoric de Stat din Moscova se află încă un manuscris muzical scris de Evstatie Protopsaltul Putnei și datat în anul 1515. De altfel, muzicologul bulgar Bojidar Karastoianov publicase deja o sumară prezentare a acestui codex, împreună cu facsimilele celor patru cântări cu text slavon (26 de pagini) scrise de Evstatie în acest al doilea manuscris al său⁵.

Peste o lună de zile, în octombrie același an, am făcut o vizită documentară la Moscova. Profitând de această ocazie și primind asistența colegilor de la Muzeul Istoric de Stat din Moscova – și în mod special a profesorului Ivan Vasilievici Lovocikin –, în zilele de 17 și 18 octombrie 1985 am putut cerceta acest codex muzical atât de important pentru cultura românească medievală.

2. Adnotări codicologice

Manuscrisul face parte din colecția Sinodală a Muzeului Istoric de Stat din Moscova, fiind înregistrat la Nr. 1102. Pe cotor este imprimată cota: **1102 ПЕВЧАА ГИИ. ПЕБ. 1102**, înscrisă de două ori. Într-un Catalog al manuscriselor muzicale întocmit de V. Smolenski, la nr. 1102 stă scris: „Carte de cântece grecești, notație kriuki (sic!). Donația lui N. S. Samarin. Sec. XVI – 6^o”. După cum vom vedea, este într-adevăr un manuscris muzical, dar nu grecesc și nu în notație kriuki. Conținutul, însemnările existente, ne îndreptălesc să-l considerăm ca fiind în mod evident un manuscris românesc, cuprinzând muzică de cult de tip bizantin, în notație neumatică bizantină, scris în nordul Moldovei, la Putna. În cuprins figurează cântări pentru Vecernie, Utrenie și Liturghie (pentru cele trei forme de Liturghie), precum și o colecție importantă de Stihiri ce se cântă la unele sărbători mari de peste an. Este un *Antologhion* în adevăratul înțeles al cuvântului. Potrivit însemnării în limba slavonă de pe f. 297^v: „Această carte a fost scrisă de monahul Evstatie, Protopsalt la Putna, la anul 7023 (- 5508 = 1515), luna august 30” – nu avem îndoieli în privința apartenenței, a localizării, a datei când a fost scris codicele. Este *Al doilea Antologhion al lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, scris în anul 1515.

Pentru identificare i-am acordat sigla *M 1102*, adică Moscova nr. 1102 (după orașul în care se păstrează codicele), spre a-l deosebi de *Antologhionul* din 1511, *M 350*, adică Moscova nr. 350, scris tot de Evstatie și păstrat în același oraș, în același Muzeu Istoric de Stat, însă în alt fond (în fondul Șciukin).

Emil Kaluzniacki a întreprins o călătorie în Bucovina, în anul 1881, spre a cerceta manuscrisele slave păstrate în biblioteca Mănăstirii Putna. După cum afirmă în studiul său publicat în anul 1883 la Viena, Emil Kaluzniacki „a găsit sub nr. 576 un *Irmologhion* greco-slav scris de către călugărul Evstatie între anii 1510–1515, constând din șase volume inegale, care, la prima vedere, păreau să nu prezinte nimic

⁵ Bojidar Karastoianov, *Two Newly-Founded Music Sources in Slavonic for the Singing Practice during the 16th Century*, in „Bulgarian Musicology” („Bălgarsko Muzikoznanie”), 9, 1985, 2, p. 3–13.

deosebit, în afara notelor de cânt grecești folosite și azi încă în mănăstirile românești”. Perioada 1510–1515 este acoperită de Kaluzniacki în nota de subsol nr. 1, de la p. 3: „Aceasta reiese în primul rând din inscripția care urmează mai jos, sub literele *E.e.*, precum și din cea de la sfârșitul ultimului volum al acestui Irmologhion, având următorul text: «Această carte a fost scrisă de monahul Evstatie, Protopsalt la Putna, în anul 7023 (- 5508 = 1515), luna august»⁶. Inscripția de la literele *E.e.* din studiul lui Kaluzniacki este propriu-zis colofonul lui Evstatie din *M 350*, f. 158 (p. 343), prin care protopsaltul român precizează că el „a scris această carte de cântări, ce conține și propriile sale lucrări ... la anul 7019 (- 5508 = 1511), la 11 iunie”; deci *M 350* este primul volum din cele șase ale Irmologhionului nr. 576. Inscripția de la sfârșitul ultimului volum, care indică anul 1515, este cea scrisă pe f. 297^v din *M 1102* și care, potrivit notei lui Kaluzniacki, ar fi ultimul volum al Irmologhionului nr. 576. În felul acesta am identificat două din cele șase volume ale Irmologhionului mai sus amintit. Care vor fi fost celelalte volume? Pe f. 1 din *Antologhionul de la Mănăstirea Putna*⁷ stă scris următorul număr de înregistrare: „Nro. 544/576 I”. Și tot în acest manuscris, pe f. 20, stă iarăși scris: „N 576 – ex 1863”. Să fie oare o legătură între aceste două indicații de cotă, în care figurează cifra 576, cu numărul Irmologhionului menționat de Kaluzniacki? Dacă s-ar stabili o astfel de relație, înseamnă că *Ms. P/I* ar putea fi considerat ca făcând parte din grupul celor șase, fiind scris între anii 1510 și 1515. Nu ne rămâne altceva decât să nutrim speranța că o eventuală apariție, într-un fel sau altul, a celorlalte codexuri ne va oferi noi date bibliografice ajutătoare în cercetările noastre. Deocamdată, suntem siguri că *M 350* este primul volum din serie, iar *M 1102* este ultimul. Doar pentru aceste două codexuri avem date precise, pe care trebuie să le luăm în considerare. Oricare alte presupuneri, fără concretețea documentelor, rămân cu totul prezumtive.

Cel de-al doilea Antologhion al lui Evstatie – *M 1102* – s-a păstrat într-o stare bună, în afară de incipit (cea mai expusă parte a unui manuscris), din care lipsește o fasciculă; câte două file lipsesc de asemenea și din fasciculele al II-lea și al III-lea. Legătura este trainică, bună, fapt ce a contribuit la asigurarea integrității

⁶ V. și „Introducerea” lui Gheorghe Ciobanu la *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, p. 36–37 și 79–80.

⁷ *Izvoare ale muzicii românești, III, Documenta: Școala muzicală de la Putna* – *Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna: „Antologhion”*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, 1980. În acest codex putnean sunt legate laolaltă două manuscrise diferite, scrise de copiiști diferiți: f. 1–84 = *P/I – Antologhion* (cca. 1520) și f. 85–160 = *P/II – Stihirar* (secolul al XV-lea). Datorită acestei situații, ne vom referi de fiecare dată ca la două manuscrise, aparținând unor epoci diferite, considerându-le, deci, două codexuri cu totul deosebite. O situație asemănătoare am semnalat-o în legătură cu *Ms. Leimonos 258* din insula Lesbos, Grecia, care adună într-un singur corp tot două manuscrise: f. 1–144 = un *Antologhion* din secolul al XVII-lea, și f. 145–418 = *Manuscrisul de la Dobrovăț*, scris de diaconul Macarie în anul 1527. Și aici ne vom referi tot la două manuscrise diferite, scrise de copiiști diferiți, în epoci diferite. Legarea laolaltă a acestor codexuri s-a petrecut ulterior de către proprietari întâmplători, ce au intervenit fără discernământ asupra aspectului fizic al acestor codexuri.

codexului. De asemenea, interiorul, corpul propriu-zis al Antologhionului, este în întregime utilizabil, filele, deși îngălbenite de vreme, fiind bine conservate, cerneala nealterată.

Manuscrisul are 297 de file, numerotate manual de la 1 la 297, în colțul din dreapta-sus, cu cerneală violetă; numerotarea este corectă, fără greșeli. Cea de-a doua numerotare, originală și mult mai importantă, este aceea a fasciculelor, făcută de Evstatie cu slove-cifre chirilice, în colțul din dreapta-jos, pe filele de recto, atunci când acestea indică începutul de fasciculă, și repetate, în colțul din stânga-jos, pe filele de verso, când arată sfârșitul fasciculei. Manuscrisul are 41 de fascicule, conform numerotării acestora, în 6° și în 8°. Prima fasciculă lipsește complet; din cea de-a doua lipsesc două file (prima și ultima din coală), cele care purtau pe ele slovele-cifre de numerotare; din fascicula a treia lipsesc iarăși două file de la mijloc. În continuare, urmează fascicule întregi din 6 și din 8 file⁸. Iată schema structurii *Antologhionului M 1102*:

Numerotarea fasciculelor

I	—	—	—	—	X	55	56	57	58
	—	—	—	—		59	60	61	62
II	—	1	2	3	XI	63	64	65	66
	4	5	6			67	68	69	70
III	7	8	9	—	XII	71	72	73	
	—	10	11	12		74	75	76	
IV	13	14	15	16	XIII	77	78	79	
	17	18	19	20		80	81	82	
V	21	22	23		XIV	83	84	85	
	24	25	26			86	87	88	
VI	27	28	29	30	XV	89	90	91	
	31	32	33	34		92	93	94	
VII	35	36	37	38	XVI	95	96	97	98
	39	40	41	42		99	100	101	102
VIII	43	44	45		XVII	103	104	105	106
	46	47	48			107	108	109	110
IX	49	50	51		XVIII	111	112	113	114
	52	53	54			115	116	117	118

⁸ Fascicule din 6 file nu am mai întâlnit în manuscrisele putnene decât în cazul în care ulterior au fost smulse două file din interiorul acestora. Or, în *M 1102* aceste fascicule în 6° nu prezintă degradări de acest gen, având slovele-cifre de numerotare scrise în mod corect, în interior existând o deplină continuitate a textului muzical.

XIX	119	120	121	122	XXXI	215	216	217	218
	123	124	125	126		219	220	221	222
XX	127	128	129	130	XXXII	223	224	225	226
	131	132	133	134		227	228	229	230
XXI	135	136	137	138	XXXIII	231	232	233	234
	139	140	141	142		235	236	237	238
XXII	143	144	145	146	XXXIV	239	240	241	
	147	148	149	150		242	243	244	
XXIII	151	152	153	154	XXXV	245	246	247	248
	155	156	157	158		249	250	251	252
XXIV	159	160	161	162	XXXVI	253	254	255	256
	163	164	165	166		257	258	259	260
XXV	167	168	169	170	XXXVII	261	262	263	264
	171	172	173	174		265	266	267	268
XXVI	175	176	177	178	XXXVIII	269	270	271	272
	179	180	181	182		273	274	275	276
XXVII	183	184	185	186	XXXIX	277	278	279	280
	187	188	189	190		281	282	283	284
XXVIII	191	192	193	194	XL	285	286	287	288
	195	196	197	198		289	290	291	292
XXIX	199	200	201	202	XLI	293	294	295	296
	203	204	205	206		297	–	–	–
XXX	207	208	209	210					
	211	212	213	214					

După cum observăm din acest tabel, în manuscris există 8 fascicule formate din 6 file (V, VIII, IX, XII–XV, XXXIV), 31 de fascicule din 8 file (II–IV, VI, VII, X, XI, XVI–XXXIII, XXXV–XL) și o fasciculă din 5 file (XLI), ultima, din care au fost smulse ultimele trei file (sau poate n-au existat dintru început). O oarecare rezervă avem pentru primele două fascicule – prima lipsește complet, deci nu știm ce componență avea, fapt pentru care n-am inclus-o în calcul, iar celei de-a doua îi lipsesc slovele-cifre de coală, care ar putea să ne orienteze asupra numărului de file. În mod evident, câteva file au fost reparate ulterior, urmele acestei operații observându-se după benzile de hârtie lipite la cotor, în scopul de a se întări legătura⁹. Grafia slovelor-cifre cu care au fost numerotate fasciculele sunt întru totul asemănătoare celor din primul Antologhion al lui Evstatie (*M 350*), scris de Protopsaltul Putnei cu patru ani mai înainte.

Întregul corp al manuscrisului este legat în scoarțe de lemn, îmbrăcate în piele neagră, încrustată pe ambele fețe cu chenare geometrice și florale – dreptunghiuri mari, romburi – delimitate de linii drepte paralele și de chenare florale,

⁹ Filele reparate la cotor sunt următoarele: 34, 41, 47, 65, 77, 84, 122, 230, 238.

unele din șiruri de cercuri înlănțuite. Sunt evidente urmele cuielor cu care erau prinse închizătorile metalice, acum dispărute. Cotorul este rotund, având imprimare linii paralele, dungate pe măsura sforilor cu care sunt cusute fasciculele.

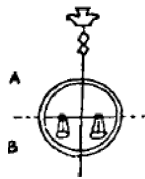
Dimensiunile scoarțelor sunt următoarele: 165 × 105 mm. Aceleași dimensiuni le are și hârtia din corpul manuscrisului. Cotorul este rotund de cca 70 mm.

Pe coperta a 2-a stă scris din nou cota manuscrisului (*N. 1102*), sub ea o majusculă (Б) și mai jos o însemnare de proprietar scrisă în limba rusă: „Cântărețul Bisericii Sf. Treime din Moscova, Vișneki, Nikolai Semionovici Samarin”. Titlul de proprietar al lui Samarin și actul său de donație către colecția Sinodală sunt menționate și în lunga însemnare scrisă pe filele de recto 21–44 (și numai pe recto), pe marginea albă din partea de jos a codexului, cu cerneală neagră; pe f. 43 apare semnătura lui Samarin, iar pe f. 44, data: 19 iulie 1899. Este singurul scris exterior pe care-l întâlnim în interiorul manuscrisului; alte câteva însemnări se mai pot descifra (cu mare greutate) pe f. 297^v, ultima pagină a codexului, și pe coperta a 3-a, mai puțin semnificative.

Hârtia, de fabricație italiană, este groasă și poroasă, ușor gălbuie, pe unele pagini purtând amprente ale mâinilor celor care au foiletat manuscrisul, mai cu osebire în fasciculele pe care sunt scrise cântările de la Vecernie și Liturghie. În componența hârtiei se disting liniile „pontuseaux” – câte trei, pe verticală, la distanță de 35 mm – și liniile „vergeures”, așezate pe orizontală. De asemenea, se distinge cu claritate un singur filigran¹⁰ – Balanța – filigran pe care nu l-am putut identifica în nici un catalog de specialitate. În catalogul lui C. M. Briquet, doar două Balanțe sunt încadrate într-un cerc dublu: nr. 2484 (1508–1510) și nr. 2498 (1500) însă au deasupra o terminație în formă de stea, și nicidecum o terminație florală, cum o distingem cu claritate în filigranul din *M 1102*. De asemenea, în catalogul lui N. P. Lihacev există două Balanțe într-un cerc dublu: nr. 3414 și nr. 3415, însă celelalte elemente din desen sunt cu mult deosebite față de filigranul existent în *M 1102*.

Cerneala cu care au fost scrise neumele – semnele diastematic – și textul literar este de culoare neagră; s-a păstrat în bune condiții. Semnele cheironomice,

¹⁰ Reproducem aici, după un desen liber, filigranul, unicul filigran impregnat în hârtia pe care a fost scris *M 1102*.



– Partea de sus a Balanței este perfect vizibilă pe filele: 19, 22, 23, 25, 32, 33, 41, 42, 59, 62, 76, 80, 87, 166, 171, 184, 186, 193, 202, 212, 236, 237, 242, 244, 251, 268, 275, 283, 289.

– Partea de jos a Balanței o putem distinge pe filele: 20, 21, 24, 36, 43, 46, 60, 61, 69, 70, 82, 88, 92, 93, 105, 108, 115, 116, 119, 121, 125, 126, 137, 140, 145, 146, 165, 172, 183, 185, 194, 201, 211, 219, 232, 234, 235, 239, 240, 252, 261, 262, 267, 269, 270, 276, 278, 284, 287, 288, 290.

– Pe unele file (237, 244, 268, 275, 283, 289), cele două părți ale filigranului apar împreună, ceea ce înseamnă că hârtia a fost împăturită și tăiată într-o manieră mai puțin uzitată.

mărturiile, inițialele, numele autorilor, titlurile rubricilor, chenarele au fost scrise cu cerneală roșie, păstrându-și și astăzi strălucirea. Și în acest codice există semne cheironomice scrise cu ambele culori (roșu și negru), intensitatea interpretării acestora fiind determinată de culoare: aceleași semne scrise cu negru au un plus de intensitate, de forță chiar. Inițialele Anixandarelor, ale Polieleului și ale lui Makarios anēr sunt scrise cu roșu, însă de dimensiuni mai reduse și neornamentate. Inițialele cântărilor de la Liturghie și ale Stihirilor sunt mult mai mari și ornamentate cu elemente vegetale.

În manuscris apar, la început de rubrici, trei chenare, desenate simplu cu cerneală roșie și cu puncte negre la interferența filetelor împletite. La cele patru colțuri există câte un element floral, iar sus, pe centru, o cruce desenată tot cu roșu, având brațele sub forma unei panglici. Probabil că a mai existat un chenar la începutul Anixandarelor, care a dispărut odată cu înstrăinarea primei fascicule. Iar dacă Evstatie a scris și o scurtă Propedie în partea introductivă a Antologhionului său, așa cum era obiceiul pe atunci, înseamnă că exista și acolo un al cincilea chenar. Cele trei chenare care au rămas în acest codice se găsesc la f. 21, acolo unde Evstatie începe să scrie Polieleul, la f. 52, la începutul Liturghiei, și la f. 144, în incipitul Stihirarului. Toate aceste trei chenare au o lungime variabilă în jur de 70 mm și o înălțime de cca 30 mm. Chenarele sunt simple atât în desen, cât și în colorit, așa cum apar ele și în *M 350*; probabil că Evstatie nu era un strălucit desenator, pe cât era de mare muzician, spre deosebire de diaconul Macarie, cel care ne-a lăsat în *Ms. Lm. 258* („Manuscrisul de la Dobrovăț”) desene de chenare mari, complexe și frumos ornamentate.

3. Textul literar al Antologhionului

Pe fiecare pagină a codicelui sunt scrise câte 10 rânduri de text și muzică, așezate într-o oglindă a paginii cu dimensiuni variabile de cca 111 × 65 mm. Textul literar de sub neumele muzicale este scris cu caractere cursive, în limba greacă, doar patru cântări (26 de pagini) fiind notate de Evstatie cu text în limba slavonă. Două la sfârșitul cântărilor pentru Liturghie:

a. f. 140–143^v („Să tacă tot trupul” – „Da umâlcit vășeaka pălt”), un Heruvic în Sâmbăta Mare;

b. f. 143^v („Paharul mântuirii” – „Ceașa spasenia”), un Chinonic săptămânal (miercurea).

Alte două cântări cu textul în limba slavonă se găsesc la sfârșitul Stihirarului:

c. f. 288^v–293^v („Că pe tine te avem nădejde” – „Tebe bo imam nadejdi”), un Irmos calofonic pentru Născătoarea de Dumnezeu;

d. f. 293^v–297 („Care desfătare lumească” – „Ka jiteiska pișta”), o Stihiră la serviciul funebru atribuită de noi lui Evstatie.

Restul cântărilor din întreg manuscrisul sunt scrise cu textul literar în limba greacă medievală.

Autorii sunt menționați cu caractere cursive în limba greacă – cu prescurtări, cu semne diacritice și literare suprascrise, chiar cu ignorarea regulilor clasice ale

acordului gramatical genitival grecesc. În cuprinsul Stihirarului nu sunt menționate numele sărbătorilor și nici indicațiile tipiconale obișnuite.

Titlurile rubricilor sunt scrise cu caractere semiunciale, cu prescurtări, cu litere suprascrise. Două titluri de rubrică sunt notate în limba greacă: la f. 21 („Polieleul numit Koukoumas”) și la f. 89^v („Începutul Chinonicelor. Persikon. Cântările lui Derestinos”). Alte două titluri de rubrică sunt notate în limba slavonă: la f. 52 („Începutul Liturghiei” – „Nacealo Leturghii”) și la f. 144 („Meseși Septembrie 8” – „Luna Septembrie 8”), în continuare fiind scrise numele autorului și ehul, în limba greacă: „Koukouzeles, ehul 2 pl.”.

Pe f. 51^v, la sfârșitul cântării stă scris în limba slavonă: „Această Pasapnoarie este facerea lui Evstatie cântărețul”. Iar pe f. 297^v, ultima pagină a manuscrisului, rămasă albă, sunt notate mai multe însemnări (majoritatea indescifrabile), dintre care cea mai importantă și mai semnificativă pentru noi este aceea scrisă de Evstatie în limba slavonă, însemnare reprodușă de altfel, așa cum am arătat mai înainte (v. *supra*, nota 4), și de Emil Kaluzniacki în studiul său publicat la Viena în anul 1883: „Această carte a fost scrisă de monahul Evstatie, Protopsalt la Putna, la anul 7023 (- 5508 = 1515), luna august 30”.

Ceea ce caracterizează scrierea textelor literare din acest codice este amestecul de alfabet grecesc și chirilic, fără nici o preocupare din partea copistului pentru respectarea regulilor gramaticale ale celor două scrieri. O evidentă inadvertență o vom putea constata în înlocuirea diftongilor din limba greacă cu vocale simple chirilice; sau în înlocuirea unor vocale simple grecești cu diftongi notați în alfabetul chirilic. Oscilația copistului în scrierea unor vocale grecești, ca ita, iota sau ipsilon, prin diverse vocale chirilice cu aceeași valoare fonetică, sau în înlocuirea lui omicron prin omega (și invers) este prezentă la tot pasul. Consoana sibilantă *s* este redată prin două semne grafice: prin sigma și prin semnul *c* (litera chirilică *s*, care a fost preluată tot din alfabetul grecesc), preferat la începutul și sfârșitul cuvintelor, cu excepția grupului consonantic *ct* (*st*), scris de fiecare dată împreună; însă oscilația copistului este cât se poate de evidentă și în aceste cazuri, deoarece observăm adesea abateri și de la această poziție care, la un moment dat, ar fi putut deveni regulă. În textele literare scrise sub muzică, fie ele în limba greacă, fie în limba slavonă, nu întâlnim cuvinte prescurtate și nici litere suprascrise, așa cum le vom găsi notate în scrierea textelor marginale. Și totuși vom observa pe alocuri câteva excepții; una dintre acestea ar putea fi considerată scrierea conjuncției *și* (grecescul *kai*), redată în interiorul frazelor printr-un semn grafic asemănător majusculei *S*.

Trebuie să ne referim aici și la apariția, în textele literare scrise sub neumele muzicale, a unor semne grafice mai puțin cunoscute astăzi, folosite de copist în cuprinsul unor vocalizări cu *a*, *e* sau *i*, prin care ar intenționa să sugereze o execuție guturală, un punct de sprijin, o accentuare printr-o lovitură de glotă, poate chiar o semicadențare etc.

Textele literare scrise sub neume sunt notate destul de corect, cu puține greșeli, însă, așa cum am văzut, cu destul de multe inadvertențe și oscilații în adoptarea unui alfabet stabil. În cuprinsul acestor texte nu apar accente și nici spirite, specifice

limbii grecești; observăm doar câteva semne de punctuație: punctul și virgula (destul de rare însă), linia de prelungire a unor silabe sub mai multe neume, linia ondulată care indică sfârșitul cântării etc.

În *M 1102*, al doilea Antologhion al lui Evstatie din 1515, nu apar texte criptografice și nici scheme criptice cu aspect și conținut de colofon, așa cum le-am descifrat în *M 350*.

Toate aceste particularități, specifice manuscriselor muzicale putnene, scrise de români pentru români, le singularizează, făcând din ele documente interesante și utile chiar și pentru cercetările lingvistice.

4. Conținutul liturgic al manuscrisului

Acest al doilea Antologhion a lui Evstatie conține 99 de cântări. O primă secțiune a codicelui o formează cele 61 de cântări pentru Vecernie (Anixandare, Makarios anēr, Prochimen), pentru Utrenie (Polieleu, Pasapnoarie) și pentru Liturghie (Aleluiare, Heruvic, Răspunsuri mari, Axion, Chinonice). Toate aceste cântări au texte în limba greacă (139 de file = 278 de pagini de manuscris). La sfârșitul Liturghiei, Evstatie introduce două cântări cu text slavon: un Heruvic și un Chinonic¹¹. Dacă Heruvicul cu text slavon îl găsim în trei manuscrise putnene (*M 350* – f. 75^v (166), *M 1102* – f. 140 și *P/I* – f. 58), Chinonicul săptămânal figurează numai în cele două Antologhioane ale lui Evstatie (*L* – f. 12^v (232) și *M 1102* – f. 143^v), într-o „versiune condensată”, cum remarcă D. Conomos.

Dacă în *M 350*, Evstatie nu a inclus nici o cântare din *P/II* și nici o cântare anagramată, în schimb în cea de-a doua secțiune a *M 1102* a preluat 36 de Stihiriri – ce se cântă în perioada Octoiului, a Triodului și a Penticostarului – Irmoase calofonice și Megalinarii etc. Dintre acestea, 23 de Stihiri sunt cântări anagramate preluate din *P/II*, cele mai multe aparținând lui Koukouzeles (21). Ceea ce ni se pare curios este faptul că la nici o cântare nu este indicat numele sărbătorii și nici caracterul anagramat al unora dintre ele. De altfel în tot acest codice nu apare nici un fel de indicație tipiconală, ca și când ele s-ar cuveni să fie cunoscute de psalții care foloseau manuscrisul.

Ca și în prima secțiune, după Stihirile cu text grecesc, Evstatie adaugă încă două cântări cu text slavon: un irmos calofonic și o Stihiră la serviciul funebru, aceasta din urmă fiind prezentă numai în două manuscrise (*M 1102* – f. 293^v și *Lm. 258* – f. 328^v)¹².

În acest Antologhion există și 15 cântări noi, „inedite”, pe care nu le-am identificat în celelalte 10 manuscrise putnene cunoscute anterior:

- f. 54^v–60^v: 13 cântări Aleluia, în ehuri diferite, fără indicație de autor;
- f. 122^v: un Heruvic în ehul 2 pl. Autor – „tou palaion”;
- f. 130: un tropar în ehul 2 pl. ce se cântă la sfârșitul Liturghiei, fără indicație de autor.

¹¹ V. *supra*, p. 241.

¹² V. *supra*, p. 241–242.

Ne este cunoscută preferința lui Evstatie pentru grupul de cântări denumite „Aleluiare”, pe care le-am întâlnit și în *M 350*, Protopsaltul de la Putna continuând „străvechea practică a scriiturii aleluiarelor” în vechiul stil calofonic, după cum precizează D. Conomos. „Aleluiarele” din *M 1102* sunt creații ale lui Evstatie – cum de pildă i le-am atribuit și pe cele din *M 350*; urmează să cercetăm în continuare acest gen de creație, urmărindu-l în manuscrise românești și străine¹³.

5. Autorii cântărilor

Din cele 99 de cântări cuprinse în *M 1102*, la 83 din ele am putut identifica autorii, atribuindu-le unui număr de 22 de compozitori, după cum urmează¹⁴:

- Agallianos (1) – f. 71
- Agathon (1) – f. 67^v
- Ampelokepiotes (1) – f. 104^v
- Argiropoulos (2) – ff. 101, 115^v
- Chrysaphes (1) – f. 281^v
- Evgenikos (1) – f. 235
- Evstatie (19) – ff. 49^v, 54^v, 55, 55^v, 56, 56^v, 57, 57^v, 57^v, 55^v, 59, 59, 59^v, 60, 82, 107^v, 140, 143^v, 293^v
- Gerasimos (2) – ff. 94^v, 96^v
- Glykys (1) – f. 75
- Ioannes (1) – f. 93
- Kladas (3) – ff. 217, 275, 275^v
- Korones (4) – ff. 61, 86, 106, 231
- Koukoumas (1) – f. 21
- Koukouzeles (22) – ff. 16^v, 144, 147, 150^v, 154, 157, 163, 167, 171, 174, 178, 183, 186^v, 189, 198, 202^v, 244, 252^v, 258, 262^v, 267^v, 271.
- Lampadarios (8) – ff. 99^v, 103, 109^v, 114, 128^v, 207, 211^v, 222^v
- Logginos (1) – f. 124^v
- Moschianos (20) – ff. 85^v, 127
- Nikephoros Ethikos (2) – ff. 130^v, 133
- Raidestinos (Derestinos) – (3) – ff. 89^v, 91, 117^v
- Stefan (1) – f. 135^v
- Theodoulos (3) – ff. 226, 227, 240
- Vlatêros (1) – f. 112^v
- Tou palaion (2) – ff. 77^v, 122^v

¹³ Pentru identificarea autorilor și a cântărilor din *M 1102*, precum și pentru urmărirea circulației acestora în celelalte codexuri putnene, să se cerceteze *Catalogul manuscriselor muzicale putnene* de Marin Ionescu și Titus Moiescu, București, 1986.

¹⁴ În Tabelul alfabetic al autorilor am indicat în paranteze numărul de cântări ce aparțin respectivului compozitor, după care am precizat și filele din *M 1102* la care se găsesc. Cifrele de folio culese cu caractere cursive indică acele cântări ai căror autori au fost identificați în alte manuscrise putnene.

După cum observăm din tabel, Evstatie selecționează în manuscrisul său creația celor mai importanți autori bizantini ai secolelor XIV–XV, care continuă să circule în centrul muzical al Putnei cu intensitate în tot secolul al XVI-lea. Sunt nelipsite heruvicile lui Agallianos, Agathon și Korones, ca și Chinonicele lui Raidestinos, Gerasimos, Lampadarios, Argiropoulos și Vlatēros, autori considerați în acea vreme de primă mărime, am zice noi astăzi „clasici”. În același spirit al respectului față de valorile artistice ale trecutului bizantin, Evstatie readuce, în cea de-a doua parte a Antologhionului său, creația lui Koukouzeles, cu cel mai mare număr de compoziții, cântări anagramate, apoi cea a lui Lampadarios (care ar putea fi una și aceeași persoană cu Ioannes Kladas Lampadarios), a lui Theodoulos și Chrysaphes. Găsim în *M 1102* un nume nou în codexurile putnenilor, Nikephoros Ethikos, din a cărui creație este reprodus aici un Heruvic în ebul 2 pl. (f. 130^v), cântare atribuită de copistul *Ms. 12/Leipzig* lui Logginos (?!); și tot lui Nikephoros Ethikos, prin formula „tou autou”, îi este atribuit un alt Heruvic, în ebul 1 pl. (f. 133).

Numele a trei autori ce nu figurează în *M 1102* le-am identificat în alte manuscrise putnene: Ampelokepiotes (din creația căruia Evstatie și-a ales un Chinonic săptămânal, în ebul 4, al cărui nume l-am întâlnit și în *Manuscrisul de la Dobrovăț – Ms Lm. 258*, scris de diaconul Macarie în anul 1527), Chrysaphes Manouēl (autor al unui Irmos calofonic, cântare pe care am identificat-o în același *Manuscris de la Dobrovăț*, la f. 404^v) și Ștefan (autor al unui Chinonic în ebul 1 pl.).

Cântările din acest Antologhion reprezintă creația „clasică” a muzicii bizantine, lucrări de largă circulație în toate marile centre ale ortodoxiei, care nu au cunoscut granițele epocii istorice bizantine, fiind prezente până către începutul secolului al XIX-lea în mai toate manuscrisele existente. Iată deci încă o dovadă în ce privește valoarea artistică a muzicii prezente în codicele lui Evstatie, dar și în favoarea unei orientări juste a muzicianului român în a oferi ucenicilor săi cele mai interesante și expresive creații muzicale ale genului.

În ce-l privește pe Evstatie compozitorul, autor el însuși al unui număr de peste 180 de cântări, diseminate în toate manuscrisele putnene, aici, în *M 1102*, își alege, din propria-i creație, doar patru piese, pe care le semnează ca aparținându-i și le introduce în Antologhion: la f. 49^v (o Psapnoarie în ebul 3), la f. 82 (un Heruvic în ebul 1 pl.), la f. 107^v (un Chinonic săptămânal în ebul 1 pl.) și la f. 140 (un Heruvic în nenano, cu textul în limba slavonă)¹⁵. Aceștia însă trebuie să le adăugăm și Aleluiaarele (13 cântări), pe care i le-am atribuit Protopsaltului Putnean, precum și cele două cântări cu textul în limba slavonă (f. 143^v și 293^v).

Nume ale altor compozitori români nu mai întâlnim în acest codex al lui Evstatie; Dometian Vlahu, Theodosie Zotica au venit probabil ceva mai târziu, creația lor fiind preluată în manuscrisele putnene alcătuite către mijlocul secolului

¹⁵ Rămâne să cercetăm „Aleluiaarele” de la f. 54^v, precum și „Chinonicul” de la f. 143^v („Ceașa spasenia”), pe care D. Conomos i-l atribuie compozitorului român.

al XVI-lea¹⁶. Un mare semn de întrebare îl ridică identitatea lui Ștefan, autor al unui Chinonic, prezent în trei manuscrise putnene: *M 1102* (f. 135^v), *P/II* (f. 86) și *Lm. 258* (f. 255^v) – deci în codexurile putnene cele mai importante, scrise în perioadele vechi ale Școlii muzicale de la Putna. Nu-l găsim în *M 350*, însă acum Evstatie, corectându-se, îl așează în rândul celorlalți mari compozitori bizantini. Anne E. Pennington înclină să-l identifice cu Ștefan Sârbu¹⁷, pe care-l găsim prezent în șapte manuscrise ulterioare cu un Chinonic duminical, însă de fiecare dată menționat cu numele complet: Ștefan Srpina (sau Serpina), parcă sugerându-ne precizarea ca nu cumva să-l confundăm cu Ștefan.

Dacă în *M 350*, Evstatie a vehiculat creația unui număr redus de compozitori (cca 12), în *M 1102* numărul autorilor menționați ca atare a crescut simțitor – la 22 (plus 2 cântări din creația „celor vechi”) –, apropiindu-se astfel de componența celorlalte manuscrise. (Cele 16 cântări neidentificate vor continua să ne preocupe atenția în vederea stabilirii apartenenței lor.)

6. Scrierea muzicală. Semiografia

Din punct de vedere grafic, scrierea muzicală din cel de-al doilea Antologhion al lui Evstatie este într-un totu asemănătoare celei din *M 350*. Se poate observa această similitudine în felul în care sunt desenate anumite neume – de exemplu semnul aporrhōe a cărui formă grafică este identică în ambele Antologhioane, spre deosebire de același semn care, în celelalte manuscrise putnene, are un alt contur plastic. Exemplele s-ar putea extinde și la alte semne, fapt ce ar duce la aceeași concluzie; ambele Antologhioane au fost scrise de același copist. În *M 1102* există un singur scris, o singură mână. Din acest punct de vedere nu încapă îndoială: este scrisul lui Evstatie Protopsaltul Putnei.

Semiografia vehiculată de muzicianul român este cea koukouzeliană, în uz în acea vreme. Numărul semnelor este destul de mare: cca 15 semne diastematice (fonetice sau vocalice), 8 semne ritmice, marile arghii, peste 30 de semne cheironomice, 7 ftorale, mărturiile celor 8 ehuri (autentice și plagale), precum și alte semne cu valoare de ideogramă, având semnificații diferite. Aceste cifre exprimă sinteza semiografiei din Propediile epocii, una dintre cele mai extinse fiind, în manuscrisele putnene, cea din *Ms. I-26/Iași*¹⁸. Desigur că nu toate semnele prezente în această Propedie și-au găsit utilizarea în cele 11 codice putnene. Unele nu au fost folosite de loc, altele mai rar, în schimb cele mai multe le întâlnim frecvent, cum sunt cele fonetice, cele ritmice și un număr destul de mare din cele cheironomice. În general, semiografia din *M 1102*

¹⁶ În ce privește periodizarea activității lui Dometian Vlahu, va trebui să cităm aici și părerea lui D. Conomos, exprimată în studiul său citat mai înainte: „De aceea, până ce noi mărturiile vor fi scoase la lumină, este satisfăcător să-l considerăm pe Dometian Vlahu ca pe un compozitor din secolul al XV-lea de origine valahă...” (D. Conomos, *op. cit.*, p. 246–247).

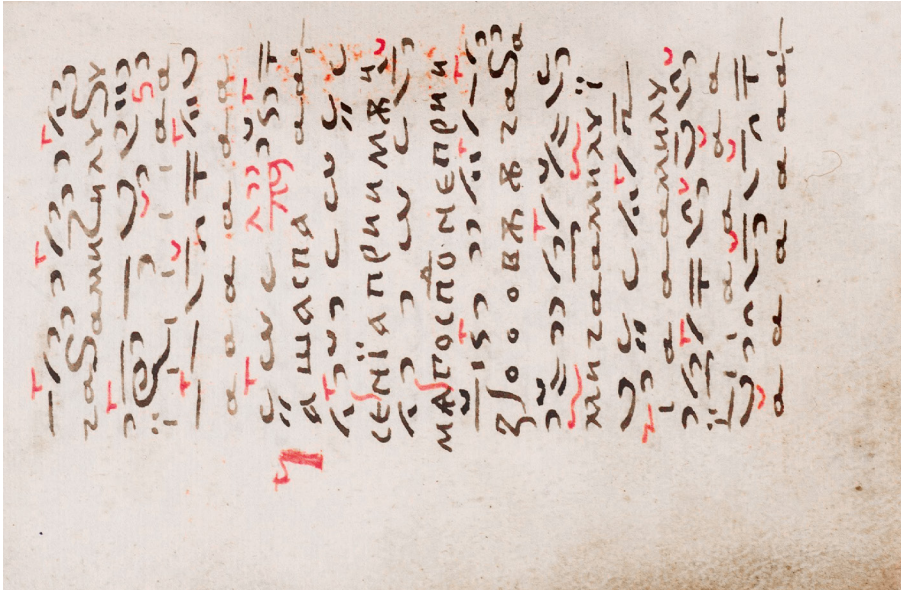
¹⁷ Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 96–97.

¹⁸ Poate chiar și Propedia din *Ms. Lz. 12* (ff. 4–7).

nu se deosebește cu nimic de aceea din celelalte manuscrise putnene, fiind unitară, atât în ce privește aspectul grafic, cât și semnificația. Aceeași unitate se poate observa și în ce privește combinațiile de semne diastematice. Sunt preferate semnele simple, care exprimă intervale de secundă, terță, cvartă și cvintă. Salturile mai mari, care se obțin prin multiple combinații de semne diastematice, sunt destul de rare. În *Aleluia*rele din *M 1102* de pildă (f. 54^v–60^v), în 13 pagini de manuscris, nu găsim decât două intervale de septimă ascendentă (f. 56^v, rândurile 6 și 7) și trei de cvintă ascendentă (f. 57^v, rândul 1, f. 58, rândul 8, și f. 59, rândul 10); în rest, numai intervale de secundă, terță și cvartă urcătoare sau coborătoare. Dintre semnele fonetice, am putea arăta că doar pelastonul și petasti-kufisma sunt utilizate mai rar, în timp ce toate celelalte semne – oligonul, oxeia, petasti, două chendime, chendima, ipsili, apostroful, elafronul, aporrhoe, hamili – constituie baza semiografiei prin care se concretizează întregul eșafodaj melodic al muzicii din manuscrisele putnene. Dintre semnele ritmice, care agrementează melodia, doar argonul este mai rar întâlnit, pe când celelalte – gorgonul, tzakisma, dipli, apoderma, cratima, doi apostrofi-syndesmi – apar cu regularitate, fie că sunt scrise cu roșu, fie cu negru. Sunt câteva semne cheironomice pe care le observăm în mod frecvent în manuscrise: vareia, tromikonul, ekstreptonul, omalonul, epegherma, antichenoma simplă, piasma, psifistonul, lighisma și chiar argosinthonul și gorgosinthonul. Dintre florale, cea care apare cel mai des este flora nenano, adesea fiind prezentă și atunci când ne găsim în ehul formulei nenano, cum se vede, spre exemplu, în *M 1102*, la f. 109^v. Mărturiile ehurilor sunt cele cunoscute: desenate cu roșu, în diferite variante grafice potrivit cheilor proprii notației bizantine, ele apar la începutul cântărilor, lateral sau deasupra. Mărturiile reper, care se scriu de obicei pe parcursul melodiilor, sunt destul de rare în manuscrisele lui Evstatie; adesea nu apar deloc, creând mari greutăți în descifrarea și transcrierea corectă a muzicii.

În *M 1102* nu întâlnim decât o singură formulă de intonare (pe care am denumit-o „apechemă”) – un „neanes” la Heruvicul de Agallianos, spre deosebire de *M 350*, unde Evstatie le utilizează destul de des. În schimb observăm preferința lui Evstatie în *M 1102* pentru ehurile plagale: din 99 de cântări, 66 sunt scrise în ehuri plagale. Bineînțeles că acest fapt nu reprezintă o caracteristică estetică, însă ar putea fi considerată ca una didactică, instructivă, în Școala muzicală de la Putna.

În ce privește notația, ea este, așa cum am arătat mai sus, cea utilizată în manuscrisele bizantine ale epocii, în formele și stilurile ce caracterizează muzica practică în întreg răsăritul ortodox. Preferința psalților putneni pentru vechiul stil calofonic al muzicii pe care o vehiculau în manuscrisele lor, ca și în cântarea la strună, își are orientarea în creația lui Evstatie, care a cultivat cu precădere acest stil. Observăm aceasta în tendința Protopsaltului Putnei de a-și structura repertoriul pe astfel de cântări, mai dezvoltate, melismatice, în cadrul cărora așa-numitele tereremuri sunt mereu prezente. Practica acestui stil calofonic în creația putnenilor a durat mai bine de un secol, repertoriul constituit și cultivat cu insistență de Evstatie la Putna reprezentând fondul de bază al muzicii bizantine practicate în toate centrele muzicale românești.



Eustatie Protopsaltul – Chinonicul zilei de miercuri, în ehlul 1 pl.: „Paharul mântuirii”
 (Ceaşa spasenîa), notat în L, f.12^v/M 350, p. 232, și în M 1102, f. 143^v

Scierea muzicală a lui Evstatie din *M 1102* este extrem de clară, aerisită, omogenă, frumos așezată în pagină. Desenul neumelor este corect și limpede la citit. Nu există dubii în ce privește lecturarea întregii sale semiografii. Am putea spune că manuscrisele pe care le-a realizat sunt un model și din acest punct de vedere. Și într-adevăr, toate celelalte codexuri putnene păstrează aceeași ținută frumoasă și corectă, care le detașează în întreg patrimoniul muzical bizantin¹⁹.

Interpretarea semiografiei lui Evstatie, a muzicii selecționate de el în manuscrisele pe care le-a dat spre folosință ucenicilor săi din Școala muzicală de la Putna este aceea care se da, în mod firesc, creației și semiografiei marilor psalți bizantini.

7. Cuprinsul Antologhionului în ordinea apariției cântărilor în *M 1102*

Ca toate celelalte codice muzicale de la Putna și acest manuscris al lui Evstatie este o antologie, un Antologhion în adevăratul înțeles al cuvântului. Cuprinsul manuscrisului, pe care-l vom prezenta în continuare, este lămuritor în acest sens. Din desfășurarea cântărilor, pe care o vom face în ordinea apariției lor în *M 1102*, ne vom da seama cu ușurință de particularitățile conținutului și structurii codicelui, de autorii preferați. Câteva adnotări marginale vor avea darul de a completa informația noastră privind caracteristicile manuscrisului lui Evstatie. Nu am prelininat aici o rubrică specială privind circulația cântărilor, pe ere am prevăzut-o în schimb în *Catalogul manuscriselor muzicale putnene*²⁰.

Nr.	Folio	Incipitul cântării	Ehul	Autorul	Adnotări
1	1	Ἀνοιξαντάρια <u>Ἀνοιξαντος σου τὴν χεῖρα</u> Deschizînd tu mîna ta	4 pl.		Anixandarele de la Vecernie Ps. 103/29–36): 22 stihuri. În <i>M 1102</i> lipsesc primele 11 stihuri și incipitul celui de-al 12-lea.
2	8	<u>Μακάριος ἀνὴρ</u> Fericit bărbatul	4 pl.		„Fericit bărbatul” de la Vecernie (Ps. 1). 20 de stihuri.
3	16 ^v	<u>Ἐνεδύσατο ὁ Κύριος</u> Îmbrăcatu-s-a Domnul	4 pl.	Koukouzeles	Vecernie: Prochimenul zilei de sâmbătă seara. Ps. 92/1, 2, 6.
4	21	<u>Δοῦλοι Κυρίου</u> Robii Domnului	1	Koukoumas	Polieleul de la Utrenie (Ps. 134). 51 de stihuri.
5	49 ^v	<u>Πᾶσα πνοὴ</u> Toată suflarea	3	Evstatie	Pe f. 51 ^v , jos, stă scris cu roșu, în slavonă: „Această pasapnoarie este facerea lui Evstatie cântărețul”.

¹⁹ Când vom avea un microfilm după *M 1102* care să ne permită o confruntare directă a acestui codice cu celelalte manuscrise putnene, vom putea prezenta și alte date complementare cu privire la caracteristicile scrierii muzicale, la formele și stilurile muzicale, la corectitudinea scrierii neumelor bizantine etc.

²⁰ V. *supra*, nota 13.

6	52	<u>Νεάγιε. Δόξα...καὶ νῦν...</u> Neaghie. Slavă...și acum...	4 pl.		„Începutul Liturghiei”.
7	53	<u>Δύναμις, ἄγιος ὁ Θεός</u> Puternic, sfinte Dumnezeu	4 pl.		
8	54 ^v	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	1	Evstatie	Începutul Aleluiaelor.
9	55	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	2	Evstatie	
10	55 ^v	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	3	Evstatie	
11	56	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	3	Evstatie	
12	56 ^v	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	[4]	Evstatie	În <i>M 1102</i> nu apare mărturia.
13	57	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	4	Evstatie	
14	57 ^v	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	4 pl.	Evstatie	
15	57 ^v	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	[4 pl.]	Evstatie	În <i>M 1102</i> nu apare mărturia ehului.
16	58 ^v	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	1 pl.	Evstatie	
17	59	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	nenano	Evstatie	
18	59	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	3 pl.	Evstatie	
19	59 ^v	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	4 pl.	Evstatie	
20	60	<u>Ἀλληλοῦτα</u> Alilulia	4 pl.	Evstatie	
21	61	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	1 pl.	Korones	Începutul Heruvicelor.
22	67 ^v	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2 pl.	Agathon	
23	71	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2	Agallianos	
24	75	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2pl.	Glykys	
25	77 ^v	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2 pl.	Palaion	
26	82	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	1 pl.	Evstatie	
27	85 ^v	<u>Πατέρα μὶδν</u> Pre Tatăl, pre Fiul	4 pl.	Moschianos	
28	86	<u>Ἐπὶ σοὶ χαίρει γεχαριτομένη</u> De tine se bucură		Korones	

29	89 ^v	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1	Raidestinos	„Începutul Chinonicelor. Persikon. Cântările lui Derestinos”.
30	91	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	1	Raidestinos	
31	93	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	2	Ioannes	În <i>B 283</i> figurează ca autor Moschianos.
32	94 ^v	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	2	Gerasimos	
33	96 ^v	<u>Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον</u> Întru pomenire veșnică	3	Gerasimos	
34	98	<u>Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον</u> Întru pomenire veșnică	3		
35	99 ^v	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	3	Lampadarios	
36	101	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	3	Argiropoulos	
37	103	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	4	Lampadarios	
38	104 ^v	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	4	Ampelokepiotes	
39	106	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1 pl.	Korones	
40	107 ^v	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	1 pl.	Evstatie	
41	109 ^v	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	nenano	Lampadarios	
42	111	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	nenano		
43	112 ^v	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	3 pl.	Vlateros	
44	114	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	[3 pl.]	Lampadarios	
45	115 ^v	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	[4 pl.]	Argiropoulos	
46	117 ^v	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	4 pl.	Raidestinos	
47	119	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	4 pl.		
48	121	<u>Ἦ [Εἶη] τὸ ὄνομα Κυρίου</u> Fie numele Domnului	nenano		
49	122 ^v	<u>Νῦν αἰ δυνάμεις</u> Acum puterile	2 pl.	Palaion	
50	124 ^v	<u>Νῦν αἰ δυνάμεις</u> Acum puterile	2 pl.	Logginos	
51	127	<u>Γεῦσασθε καὶ ἴδετε</u> Gustați și vedeți	2 pl.	Moschianos	

52	128 ^v	<u>Γεῦσασθε καὶ ἴδετε</u> Gustați și vedeți	nenano	Lampadarios	
53	129 ^v	<u>Εὐλογῆσω τὸν Κύριον</u> Voi binecuvînta pe Domnul	1 pl.		
54	130	<u>Εὐλογῆσω τὸν Κύριον</u> Voi binecuvînta pe Domnul	2 pl.		
55	130 ^v	<u>Τοῦ δείπνου σου</u> Cinei Tale celei de taină	2 pl.	Nikephoros	În Ms. Lz. 12 figurează ca autor Logginos.
56	133	<u>Σιγησάτω πάσα σὰρξ</u> Să tacă tot trupul	1 pl.	Tou autou (Nikephoros)	
57	135 ^v	<u>Σῶμα Χριστοῦ</u> Trupul lui Hristos	1 pl.	Stefan	
58	136 ^v	<u>Σῶμα Χριστοῦ</u> Trupul lui Hristos	nenano		
59	138 ^v	<u>Σῶμα Χριστοῦ</u> Trupul lui Hristos	4 pl.		
60	140	<u>ΔΑ ΨΜΙΑΧΗΤ Β΄Σ΄ΕΚΑ ΠΛ΄Τ</u> Să tacă tot trupul	nenano	Evstatie	
61	143 ^v	<u>Чаши спасенія примах</u> Paharul mântuirii	1 pl.	Evstatie	D. Conomos atribuie această cântare lui Evstatie (<i>op. cit.</i> , p. 236)
62	144	<u>Ἐξ ἀκάρπου γὰρ ρίζης</u> Că din rădăcină neroditoare <i>Anagrama cântării:</i> <u>Σήμερον ὁ τοῖς νοεροῖς</u> Astăzi Dumnezeu, Cel ce odihnește	2 pl.	Koukouzeles	„Luna Septembrie 9 [cântările lui] Koukouzeles”. Anagramă.
63	147	<u>Διὰ πιστῶν Βασιλέων</u> Pentru împărații credincioși <i>Anagrama cântării:</i> <u>Σήμερον ξύλον ἐφανερώθη</u> Astăzi Crucea s-a înălțat	2 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
64	150 ^v	<u>Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος</u> Întru început era cuvântul <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἀναπέσω ἐν τῷ στήθῃ</u> Rezemându-te pre pieptul	2 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
65	154	<u>Ἀπόλαυε τῶν θαυμάτων τὰς</u> <u>ἰάσεις παθόρωσα</u> Desfătează-te văzând tămăduirile minunilor <i>Anagrama cântării:</i> <u>Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ</u> Veselește-te întru Domnul	În Ms. P/ II apare mărturia chului 3 pl.	Koukouzeles	Anagramă.

66	157	<u>Φρούρισον πανένδοξε</u> Păzește, prea lăudate <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἐξει μὲν ἡ βειοτάτη</u> Are pre dumnezeiesc și fără prihană sufletul	2 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
67	159 ^v	<u>Ἐκέπασον ἡμᾶς</u> Acopere-ne pre noi <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἐγγάρητε ἡμῖν</u> Bucurați-vă împreună cu noi	nenano		Anagramă.
68	163	<u>Ἄσπιλε, ἀμόλυντε</u> Nespurcată, neîntinată <i>Anagrama cântării:</i> <u>Μετά τὸ τεχθῆναι</u> După ce te-ai născut	1 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
69	167	<u>Τῶν θλιβομένων τὸ</u> <u>συμπαθὲς νάντας</u> De milostivirea spre cei necăjiți <i>Anagrama cântării:</i> <u>Τῶν ἀνδραγαθιμάτων σου</u> Rodul bărbățiilor tale	2 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
70	171	<u>Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶ</u> Mărire întru cei de sus lui Dumnezeu <i>Anagrama cântării:</i> (Neidentificată în cărțile de ritual.)	3 pl.	Koukouzeles	Anagramă
71	174	<u>Ἀδὰμ ἀνανεοῦται</u> Adam se înnoiește <i>Anagrama cântării:</i> <u>Βηθλεέμε τυάξου</u> Bethleeme, gătește-te	4 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
72	178	<u>Ὡ βάθος πλούτου καὶ σοφίας</u> O adâncul bogăției și al înțelepciunii <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἄκουε οὐρανὲ καὶ</u> <u>ἐνοτίξου ἡ γῆ</u> Auzi, cerule, și ascultă, pământule	4 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
73	183	<u>Μεγάλυνον ψυχὴ μου</u> Mărește suflete al meu	1	Koukouzeles	
74	186 ^v	<u>Διὰ τὰς ἁμαρτίας ἡμῶν</u> Pentru păcatele noastre <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ὡς ἄνθρωπος ἐν ποταμῷ</u> Ca un om la râu ai venit	4 pl.	Koukouzeles	Anagramă.

75	189	<u>Ἀλλὰ πᾶσαν ἐπλήρωσας οἰκονομίαν</u> Dar toată rânduiala o ai plinit <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἐτρεμεν ἡ γεῖρ τοῦ βαπτιστοῦ</u> Cutremuratu-s-a mâna botezătorului	4 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
76	194	<u>Τοὺς κήρικας τοὺς ἱεροὺς</u> Pe propovăduitorii cei sfinți	4 pl.		
77	198	<u>Αὐτὴ γὰρ θρόνος γερουβικός</u> Că aceasta scaun de heruvimi <i>Anagrama cântării:</i> Κατακόσμησον τὸν νομφῶνα, Σιών <u>Ἰμprodobește-ți cămara ta,</u> Sioane	4 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
78	202 ^v	<u>Ἄλλ' ὃ παράδεισε</u> Ci o, Raiule <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἐκάθισεν Ἀδάμ</u> Șezut-a Adam în preajma Raiului	2 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
79	207	<u>Εὐαγγελίζεται ὁ Γαβριήλ</u> Binevestește, Gavriil	2 pl.	Lampadarios	
80	211 ^v	<u>Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῶ</u> Apărătoare Doamnă	4 pl.	Lampadarios	
81	217	<u>Ὁ διδάσκαλος λέγει πρὸς σε</u> Învățătorul zice: la tine voi să fac Paștele <i>Anagrama cântării:</i> <u>Πρὸ ἕξ ἡμέρων τοῦ Πάσχα</u> Mai înainte de Paști cu șase zile	2 pl.	Klades	Anagramă.
82	222 ^v	<u>Αὕτη ἡ κλητὴ καὶ ἁγία ἡμέρα</u> Această numită și sfântă zi una	1	Lampadarios	
83	226	<u>Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν</u> Hristos a înviat din morți	1 pl.	Theodoulos	
84	227	<u>Ἀναστάσεως ἡμέρα</u> Ziua Învierii	1	Theodoulos	Cântarea este scrisă în continuarea precedentei.
85	231	<u>Τοῦ μεγάλου βασιλεως</u> Al marelui împărat	1	Korones	
86	235	<u>Ἀπέστειλας ἡμῖν, Χριστέ</u> Ai trimis nouă, Hristoase	4	Evgenikos	Cântarea începe cu o vocaliză.
87	240	<u>Καὶ σώσον ἀγαθὲ τὰς ψυχὰς ἡμῶν</u> Și mântuiеște, Bunule, sufletele noastre <i>Anagrama cântării:</i> <u>Βασιλεῦ οὐράνος</u> Împărate ceresc	2	Koukouzeles	Anagramă.

88	244	<u>Οὗτος γὰρ ἐκήρριξε</u> Că acesta a predicat <i>Anagrama cântării:</i> <u>Πρέπει τῷ Ἰωάννη</u> Cuvine-se lui Ioan buna mireasmă	2	Koukouzeles	Anagramă.
89	248 ^v	<u>Παῦλε, Παῦλε, στόμα Κυρίου</u> Paule, Paule, gura Domnului	2		
90	252 ^v	<u>Ὅθεν πρὸς αὐτὸν ὁ σωτὴρ</u> Pentru aceasta către dânsul <i>Anagrama cântării:</i> <u>Τῷ τρίτῳ τῆς ἐρωτήσεως</u> Cu întrebarea cea de trei ori aceasta	4	Koukouzeles	Anagramă.
91	258	<u>Ὀὐρανοὶ ἐφρίξαν γῆ ἑτρόμαξε</u> Cerurile s-au spăimântat, pământul s-a cutremurat <i>Anagrama cântării:</i> <u>Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν</u> Mai înainte închipuind învierea ta	1	Koukouzeles	Anagramă.
92	262 ^v	<u>Ἄλλ' ὃ Παρθένε ἄγραντε</u> Ci o, preacurată Fecioară <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ὅτε ἡ μετάστασις τοῦ</u> <u>ἄγραντου</u> Când mutarea preacuratului tău trup	2 pl.	Koukouzeles	Anagramă.
93	267 ^v	<u>Χαῖρε κεχαριτωμένη, Παρθένε</u> Bucură-te cea plină de dar, Fecioară <i>Anagrama cântării:</i> <u>Τη ἀθάνστώ σου κοιμήσει</u> La adormirea ta cea fără de moarte	1	Koukouzeles	Anagramă.
94	271	<u>Ἄλλ' ἡμεῖς τὸν βαπτιστὴν</u> Iar noi pre Botezătorul <i>Anagrama cântării:</i> <u>Γενεθλίων τελουμένων</u> Săvârșindu-se ziua nașterii lui Irod	1	Koukouzeles	Anagramă. În Ms. P/II apare „nenano”
95	275 ^v	<u>Ἄνωθεν οἱ προφηταὶ</u> De demult profeții	1	Kladas	
96	275 ^v	<u>Ἄνωθεν οἱ προφηταὶ</u> De demult profeții	2	Kladas	Cântarea este scrisă în continuarea precedentei. Numele autorului este scris în josul paginii, referindu-se la ambele.

97	281 ^v	<u>Ψαλμοὶς καὶ ὕμνοις</u> În psalmi și cântări	4 pl.	Chrysaphes	
98	288 ^v	<u>ТЕБЕ БО ИМАМ НАДЕЖДЖ</u> Că pe tine te avem nădejde	4 pl.		
99	293 ^v	<u>Ка житненска пица прѣвыдает</u> Care desfătare luminează		Evstatie	La f. 295 stă scrisă o errata pentru rândul 7.

Recapitulând, putem stabili următoarea sinteză:

- Titluri: 99;
- Autori: 22 + 2 din „cei vechi”;
- Autori al căror nume figurează în *M 1102*:19 + 2;
- Autori identificați în alte mss. putnene: 3;
- Cântări pentru Vecernie: 3;
- Cântări pentru Utrenie: 2;
- Cântări pentru Liturghie: 56;
- Stihiri: 38;
- Cântări anagramate: 23;
- Cântări cu texte literare în limba greacă: 95 (271 pagini);
- Cântări cu texte literare în limba slavonă: 4 (26 pagini);
- Cântări ce nu se găsesc în celelalte manuscrise putnene: 15;
- Cântări care au circulat în toate manuscrisele putnene: 84.

8. Câteva concluzii privind Antologhionul *M 1102*

Am avut prilejul de a cerceta unul dintre importante manuscrise ale muzicii vechi românești, scris de acel neasemuit muzician, fondator de școală, Evstatie Protopsaltul Putnei. Prezența acestui codice în cercetarea muzicologică va contribui în mod necesar la cunoașterea unei importante etape din evoluția culturii muzicale românești.

Cercetarea multilaterală a acestui manuscris – muzicologică, istoriografică, filologică, paleografică, codicologică etc. – va demonstra în mod concret că pe teritoriul patriei noastre existau importante centre de artă și cultură care și-au manifestat prezența în epoci îndepărtate și în ipostaze diferite.

Acest al doilea Antologhion al lui Evstatie – datorită conținutului său artistic, autorilor preferați și a naturii textului literar scris sub neumele muzicale – va putea contribui la elucidarea unor aspecte privind limba de cult și de cancelarie în evul mediu românesc, demonstrând că în biserică, în secolele XV–XVI, nu slavona era limba preferată, ci greaca. Exista deci un bilingvism clar exprimat în numeroasele manuscrise muzicale, cu preponderența covârșitoare a limbii grecești. Așadar, într-o epocă declarată de unii istoriografi ca perioadă de plin slavonism cultural, în biserică se cânta – într-o proporție de 99% – în limba greacă. Cele peste 250 de manuscrise muzicale vechi românești, existente în țară sau ajunse în biblioteci și arhive străine pe diverse căi de circulație, sprijină în mod cert această ipoteză.

Conservând creația muzicală de cult profesionalizată, de tradiție bizantină, ce s-a practicat în Țările Române timp de secole, precum și creația compozitorilor români, a lui Evstatie, unul dintre cei mai importanți muzicieni ai evului mediu românesc, codicele *M 1102* devine un document prețios în cercetare, îmbogățind patrimoniul nostru artistic și dând strălucire vechii culturi muzicale din Țările Române.

Acest codice, atât de important pentru istoriografia românească – scris la Putna de un român pentru români, ucenici ai săi –, va prezenta interes și pentru cultura muzicală a țărilor vecine, care vor putea găsi în cuprinsul lui elemente de cercetare comparată, necesare cunoașterii artei bizantine din perimetrul lor cultural.

În cadrul acțiunii de valorificare a moștenirii muzicale românești, Antologhionul lui Evstatie trebuie să-și găsească loc, atât în ediție de facsimile (monumenta), cât și în ediții de transcrieri (transcripta), revigorând astfel colecția de „Izvoare ale muzicii românești”. Numai așa vom recupera sau, metaforic vorbind, vom putea „aduce în țară” un manuscris înstrăinat din interese mercantile, așa cum am constatat și în cazul altor codice de la Putna.

Antologhionul lui Evstatie din 1515, *M 1102*, se va atașa celorlalte manuscrise muzicale putnene, contribuind, prin conținut și grafie, la o utilă cercetare comparată a muzicii medievale românești și devenind unul din cele 11 nivele ale diacronismului și sincronismului muzical al secolelor XV–XVI în Țările Române.

ARHIDIACON AVRAAM BUGU

MONAHUL PAFNUTIE,
PROTOPSALT ȘI CALIGRAF AL MĂNĂSTIRII PUTNA

Până de curând, singurul nume de protopsalt cunoscut din întregul Ev Mediu moldovenesc a fost cel al monahului putnean Eustatie, despre care se știe că este autorul a două Antologhioane psaltice, primul, de strană, scris la 1511 și al doilea, personal, de dimensiuni mai mici, încheiat în 1515. Acestuia s-a adăugat de curând un alt nume, descoperit de prof. Olimpia Mitric, cel al protopsaltului caligraf de la mănăstirea Râșca, monahul Isachie, despre a cărui existență aflăm din colofonul unui Octoih, copiat de acesta la 1548¹.

Etimologic, *protopsalt* (gr. Πρωτοψάλτης) înseamnă *primul cântăreț*. Titulatura de *protopsalt* apare în sec. XII și desemna pe mai marele cântăreților unei catedrale sau mănăstiri mari, care avea atribuții de solist și compozitor. Această titulatură se dobânda după un timp îndelungat de studiu și practică, ucenicind pe lângă un alt protopsalt, într-un lăcaș de cult de primă importanță. Nu se putea autointitula cineva în acest fel, sărind peste etape și fără a fi recunoscut în breaslă ca atare.

Într-un Triod (**Fig. 1**) din anul 1525, aflat în prezent la Biblioteca Academiei Române, se poate citi următoarea însemnare (**Fig. 2**):

„În anul 7033 <1525>, în zilele binecinstitorului domn Io Ștefan voievod, cel Tînăr, smeritul ieromonah și egumen Siluan s-a trudit și a dat să se scrie Triodul acesta, ca să-i fie spre pomenire, și l-a așezat în mănăstirea de la Dobrovăț, cu hramul Pogorării Sf. Duh. Și a scris monahul Pafnutie protopsalt, într-o chilie oarecare, mai sus de mănăstire. Luna lui iunie, 14”².

În catalogul manuscriselor slave de la Biblioteca Academiei, se precizează, cu privire la acest manuscris: „Scris în Moldova, la Mănăstirea Dobrovăț, de monahul Pafnutie”³.

* AP, XV, 2019, 1, p. 207–214.

¹ Olimpia Mitric, *Un manuscris din perioada lui Iliș Rareș, în biblioteca sileziană din Katowice (Polonia)*, în AP, X, 2014, 1, p. 61.

² Traducerea lui P. P. Panaitescu, *Catalogul manuscriselor slavo-române și slave din Biblioteca Academiei Române*, II, ediție îngrijită de Dalila-Lucia Aramă și revizuită de G. Mihăilă, cu o prefață de Gabriel Ștrempel, București, 2003, p. 383.

³ *Ibidem*.

Din rândurile de mai sus aflăm, deci, de existența unui monah protopsalt și caligraf, la sfârșitul primului pătrar al veacului al XVI-lea, viețuitor – cel puțin temporar – într-o chilie situată în preajma unei mănăstiri, necunoscut cercetătorilor muzicologi până acum. Acesta copiază un Triod pentru mănăstirea Dobrovăț, al cărui comanditar este un anume egumen Siluan.

În cele ce urmează vom căuta să dovedim că, în fapt, monahul Pafnutie a scris acest Triod la Putna, unde era viețuitor.

Mănăstirea Dobrovăț este ultima ctitorie a Sfântului Ștefan cel Mare, încă nefinalizată la 1525, pictura având a fi terminată la 1530 de Petru Rareș, iar zidurile de incintă urmând a fi ridicate ulterior.

În 1504 monahul Paisie, cântăreț al mănăstirii, scrie la Putna un Minei pentru Dobrovăț:

„Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și săvârșirea Sfântului Duh, s-a început și s-a sfârșit această carte în Mănăstirea Putna, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului domn, Ioan Ștefan voievod, domnul Țării Moldovei, fiul marelui Bogdan voievod, și în timpul arhimandritului kir Spiridon, în anul 7012 <1504>. Și iarăși domnul Ion Ștefan voievod a dat această carte în mănăstirea zidită de el, anume unde este hramul Sfintei și Nedespărțitei Treimi, ca să-i fie pomenire lui și copiilor lui. Și era pe atunci în acea mănăstire egumen și ieromonah Pahomie. Și s-a scris cu mâna multpăcătoșului Paisie, monahul și cântărețul, luna februarie 25⁷⁴.

Aflăm, deci, chiar de la începutul existenței mănăstirii Dobrovăț, că un monah cântăreț de la Putna scrie o carte de slujbă, pentru această mănăstire, comanditar fiind însuși slăvitul voievod Ștefan, aflat în ultimul an al vieții sale.

Se cunosc numele unor egumeni care au păstorit la Dobrovăț, în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Se știe, deci, că în 1503 era egumen Pahomie, în 1514 este menționat Gherasim și următoare știre este tocmai din anul 1533, despre un ieromonah Grigorie. Prin urmare nu apare vreun egumen Siluan la Dobrovăț, în prima jumătate a veacului al XVI-lea.

Pe de altă parte, egumenia arhimandritului Siluan la Putna este bine atestată. Astfel, o însemnare din 1523 pe un Tipic bisericesc spune așa:

„Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh, s-a scris acest *Tipic* cu darea și cu porunca mitropolitului chir Teoctist, cu mâna arhimandritului chir

⁴ *Ibidem*, p. 395.

Silvan de la Putna, și l-a dat într-o cinstită hram al Înălțării lui Hristos de la Neamț, ca să fie într-o pomenire și rugă celui ce l-a dat și celui ce l-a scris și părinților lor, sub egumenul Macarie, în anul 7031 <1523>, iară pe cel vechi al mănăstirii l-am dus la Mitropolie”⁵.

Rezultă de aici calitatea de egumen precum și cea de copist de cărți bisericești. Tot acest egumen Siluan comandă scrierea unui Minei pentru mănăstirea Putna, în 1530:

„Această carte, numită Minei [pe luna] februarie, s-a scris în zilele binecredinciosului Io Petru voievod, în vremea arhimandritului chir egumen Siluan din Mănăstirea Putnei. Și a scris această carte mult-păcătoșul așa-zis ieromonah Ștefan, din ascultare, și a dat-o Sfintei Mănăstiri Putna”⁶.

Tot în anul 1530, Siluan dăruiește mănăstirii Putna un clopot:

„În zilele binecredinciosului domn, Io Petru voievod, arhimandritul Siluan a făcut acest clopot pentru sufletul său și al părinților săi, în anul 7038 <1530>, luna iulie 16”⁷.

El însuși copist, în vremea egumeniei sale scrierea de manuscrise bisericești cunoaște o perioadă de mare înflorire. Prin urmare, avem la Putna, între 1523 și 1530, un egumen despre care se știe că obișnuia să comande și să dăruiască, într-o pomenire luiși și celor adormiți din neamul său, cărți bisericești. Însemnarea de pe Triodul de la 1525 pare să își găsească locul în șirul acestor danii făcute de arhimandritul iubitor de cărți sfinte, Siluan.

Trebuie precizat că nu se cunosc până în prezent mărturii despre vreun sihastru sau chilie sihăstrească aflată împrejurul Dobrovățului în această perioadă. Existența sihaștrilor din jurul Mănăstirii Putna este însă o realitate atestată cel puțin de tradițiile locului, ca de pildă Chilia în piatră atribuită Sfântului Daniil Sihastru. Cu relevanță pentru secolul al XVI-lea, avem până în prezent două însemnări: una pe fila unui Ceaslov, care cuprinde o Pascalie începând din anul 1493: „Această carte a făcut-o

⁵ Ioan Caproșu, Elena Chiaburu, *Însemnări de pe manuscrise și cărți vechi din Țara Moldovei. Un corpus editat de ~*, I (1429–1750), Iași, 2008, p. 42; P. P. Panaitescu, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, I, 1959, p. 129, nr. 101.

⁶ Alexandru Pascal, *Din istoria scrierii de carte la Mănăstirea Putna*, în *AP*, VIII, 2012, 2, p. 98, fig. 21; Ștefan S. Gorovei, *Egumenii Putnei (secolele XV–XVII). Capcane false, controverse inutile*, în *AP*, VIII, 2012, 1, p. 117.

⁷ Dimitrie Dan, *Mănăstirea și comuna Putna*, București, 1905, p. 32.

monahul Paladie, sihastrul de la Putna⁸, posibil același cu Paladie caligraful care a scris Tetraevanghelul din anul 1489. A doua, la 1568, în care egumenul de atunci al mănăstirii, Eustatie, se auto-intitulează „așa zis sihastru”⁹.

Însăși denumirea Schitului Sihăstria Putnei este relevantă în sine, legenda întemeierii lui vorbind de un sihastru de neam tătar care a început a se nevoi în acel loc, pe la sfârșitul veacului al XV-lea. Prin urmare, deși puține, există mărturii despre viețuitori sihaștri, care sălășluiau probabil în chilii, situate în preajma mănăstirii Putna, monahul Pafnutie putând fi unul dintre aceștia.

În ianuarie 1527 este încheiată scrierea unui Antologhion psaltic personal al unui diacon Macarie, pentru trebuința sa, în mănăstirea Dobrovăț, având următorul colofon:

„Cu vrerea Tatălui, cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh, mult păcătosul diacon Macarie, tahigraf¹⁰ și cântăreț, a scris această carte de cântări pentru trebuința sa în Mănăstirea Dubroveț (Dobrovăț), cu hramul Pogorârea Sfântului Duh, în anul 7035 <1527>, luna ianuarie 10”¹¹.

Acest Antologhion personal cuprinde 117 cântări, mai multe decât în oricare alt Antologhion personal de tip putnean și este întrecut doar de cel de strană, al lui Eustatie, de la 1511, care conținea 170. Este recunoscut a fi cel mai frumos caligrafiat dintre toate antologhioanele descoperite până acum, singurul la care s-a întrebuițat pentru decorare foia de aur.

Simpla apariție a unui asemenea psalt caligraf, precum Macarie, la Dobrovăț, în 1526–1527, este în sine extraordinară. Nu avem însemnări, afară de Putna, despre nicio altă mănăstire în tot secolul al XVI-lea care să dețină un antologhion psaltic, deși putem presupune că au fost. Însă apariția unui protopsalt aproape în același timp cu Macarie, la Dobrovăț, ar fi de-a dreptul incredibilă. Există mănăstiri cu o istorie mult mai impunătoare, precum Neamțul, de la care nu avem până în prezent nici măcar un nume de cântăreț.

Concluzionând, se poate afirma, cu suficientă probabilitate, că monahul Pafnutie a fost protopsalt și caligraf al mănăstirii Putna, succesor al lui Eustatie Protopsaltul la conducerea corului. El l-a avut ca egumen pe arhimandritul Siluan, care l-a însărcinat cu scrierea unui Triod pentru mănăstirea Dobrovăț în anul 1525 și a viețuit, cel puțin pe perioada scrierii acestui Triod, într-o chilie mai sus de mănăstire, asemănător altor sihaștri putneni.

⁸ AMP, fond „Manuscrise”, nr. 53, f. 181^r.

⁹ AMP, fond „Manuscrise”, inv. 577 III; D. Dan, *Mănăstirea și comuna Putna*, p. 78; Paulin Popescu, *Manuscrise slavone din Mănăstirea Putna (I)*, în **BOR**, LXXX, 1962, 1–2, p. 133, nr. 5; I. Caproșu, E. Chiaburu, *Însemnări...*, I, p. 80.

¹⁰ Traducerea corectă este „așa-zis cântăreț”.

¹¹ Titus Moisesescu, *Manuscrisul de la Dobrovăț*, București, 1994, p. 14.

Considerăm, deci, că monahul Pafnutie, protopsaltul și caligraful, își poate redobândi locul binemeritat atât în pomelnicul mănăstirii Putna, cât și în istoria culturii românești.

Monk Paphnutius, Precentor and Calligrapher of Putna Monastery

(Abstract)

From a scribe's note on a Triodion from 1525, commissioned for Dobrovăț Monastery (the last foundation of Saint Stephen the Great), we learn of a precentor unknown to musicologists, monk Paphnutius. The present paper argues that this precentor belonged to Putna brotherhood and copied the said Triodion upon the request of hegumen Silouan, the abbot of the monastery at that time. Most probably, monk Paphnutius is the successor of the celebrated precentor Eustathius (the last mention of the latter is from 1515) and contributed to the furthering of Putna Music School in the second quarter of the 16th century.

Keywords: Putna Music School, precentor, Paphnutius, Eustathius, Anthology, psaltic chants.



Fig. 1

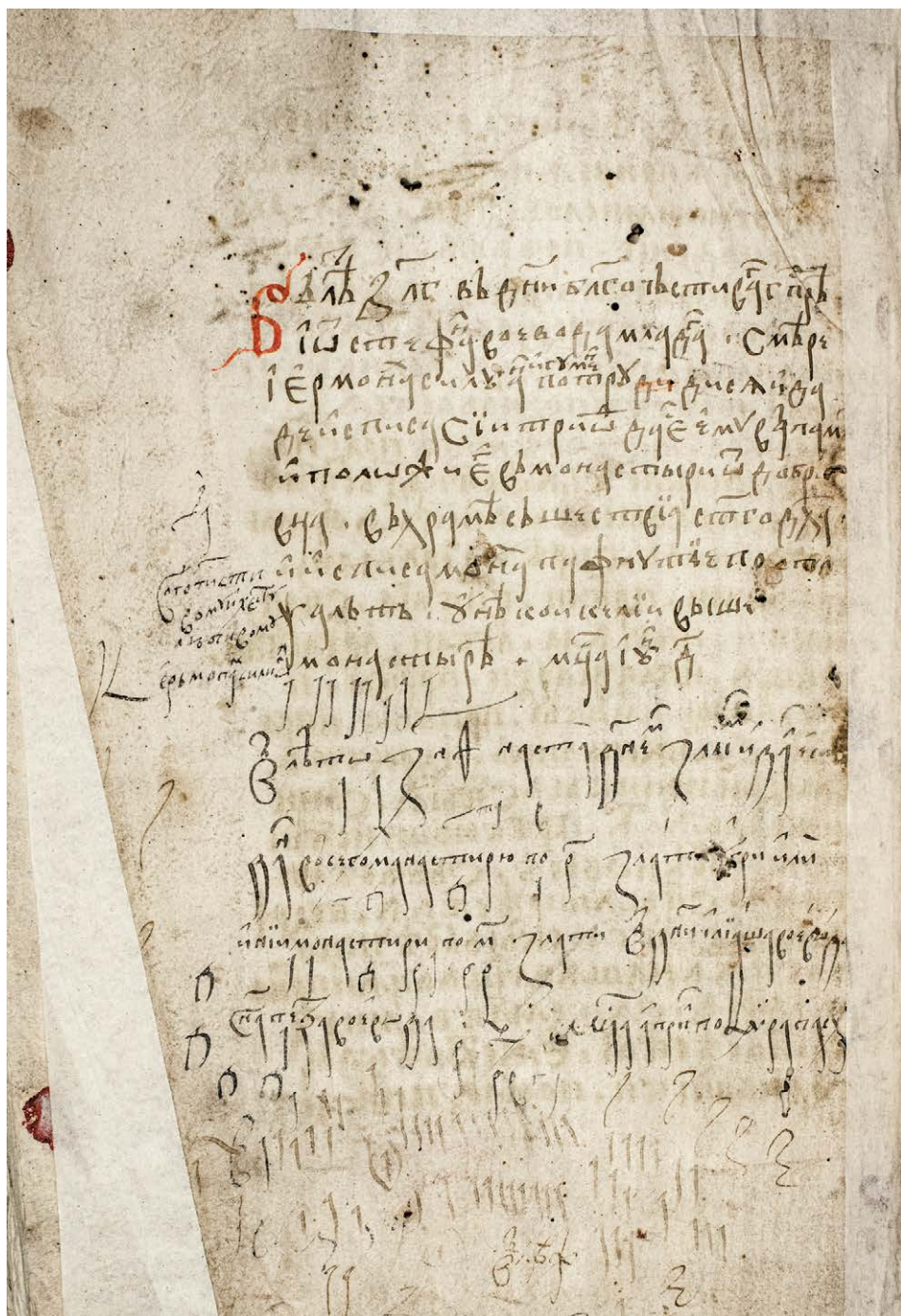


Fig. 2

OLIMPIA MITRIC

UN MANUSCRIS DIN PERIOADA LUI ILIAȘ RAREȘ, ÎN BIBLIOTECA SILEZIANĂ (ŚLĄSKA) DIN KATOWICE (POLONIA)

În anul 2004, la Cracovia s-a tipărit a doua ediție, revizuită, a Catalogului ce cuprinde manuscrisele slave bisericești, păstrate în colecțiile de astăzi ale Poloniei; sunt descrise pe scurt (urmându-se strict un plan), tematic, 1063 de manuscrise¹. Parcurgând indiciile catalogului, am observat că sunt și manuscrise de origine românească, cum este și acest *Octoih* (descriș la nr. 656)², care provine de la Mănăstirea Râșca; datează din perioada domniei lui Iliăș Rareș și este necunoscut bibliografiei noastre de specialitate. Recent, am avut posibilitatea să-l studiem la Biblioteca Sileziană (Śląska) din Katowice, în cadrul Departamentului de Colecții Speciale. A fost achiziționat cu aproape patru decenii în urmă de la o persoană fizică al cărei nume nu a fost menționat în Registrul Inventar³. În viitorul apropiat, urma să i se facă documentația necesară pentru a fi dat la restaurare.

Avem a face cu un *Octoih* mare, partea a II-a, glasurile V–VIII, scris în limba slavonă de redacție românească, cu elemente ruso-ucrainene; cuprinde cântările utreniei și vecerniei pentru fiecare zi a săptămânii, pe glasurile V–VIII, iar la sfârșit: troparele Treimii, Svetilnele de fiecare zi, Evangheliile Învierii și Arătare pe glasuri a Evangheliilor Învierii, a Apostolului și a Liturghiilor⁴. Este de format

* AP, X, 2014, 1, p. 61–72.

¹ *Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce. Katalog*. Wydanie drugie zmienione. Opracowali Aleksander Naumow oraz Andrzej Kaszlej, Wydawnictwo „Scriptum”, <Kraków>, 2004.

² Redăm scurta descriere din Catalog, în traducerea noastră: **Tipul cărții:** *Octoih*. **Genul cărții:** glasurile V–VIII. **Orașul:** Katowice. **Biblioteca:** Biblioteca Śląska (Sileziană). **Cota actuală:** fără cotă [în prezent, are cota: R 1711 III MF – n. n.]. **Datarea:** secolul XVI, al doilea sfert de veac (1548). **Nr. de file:** 230 f. [numerotarea corectă indică 234 f. – n. n.]. **Legătura:** din piele imprimată, consolidarea legăturii cu fragmente de manuscris cu caractere chirilice. **Starea de conservare:** sunt distruse colțurile inferioare ale primelor file. **Ornamentica:** câteva frontispicii, împletituri. **Conținutul:** cuprinde slujbele pentru fiecare zi a săptămânii, pe glasurile V–VIII; la sfârșit: imnele Treimii, svetilne, evangheliile de duminică. **Însemnări:** domnul Alexandru, Macarie II, episcopul Romanului; încercări de condei și însemnări mai târzii, inclusiv în românește [însemnările în românește nu s-au confirmat – n. n.]. **Istoria manuscrisului:** Râșca, Mănăstirea Sf. Nicolae, Moldova (1542). [Rubrica **Bibliografie** lipsește în descrierea acestui manuscris – n. n.].

³ Potrivit informației primite de la d-na Weronika Pawłowicz, din cadrul Departamentului, căreia îi mulțumim călduros și pe această cale pentru tot sprijinul acordat.

⁴ Din cuprins:

f. 1: В сж(в) вє(ч), на малѣи вє(ч)рни, на Гїи вѣзва(х) [...] гла(с) ѿ (Sâmbătă seara la vecernia mică, la Doamne, strigat-am [...] glas 5).

in-folio, blocul cărții având dimensiunile 30,3 × 21,3 cm. S-au folosit mai multe sorturi de hârtie (mai groasă, mai subțire, mată, lucioasă), iar ca o particularitate, hârtia este fără filigran (și vărgăturile se observă foarte greu), cu excepția câtorva file, la care se poate cu greu observa (și imposibil de copiat) pe mijlocul foii, probabil ancora înscrisă în cerc (cu o stea deasupra), din secolul al XVI-lea, de proveniență italiană⁵. Manuscrisul este incomplet; în prezent, are 234 de file (cu două numerotări noi, în creion chimic și negru; am ținut cont de cea corectă, cu creion negru), distribuite în caietele 2–30; cele complete conțin opt file. Cu excepția caietului 1 (care lipsește), a caietului 21 (care are șapte file – lipsind ultima filă) și a ultimului caiet, 30 (constituit din două file), toate celelalte sunt complete. Succesiunea caietelor este indicată prin signaturile de coală, chirilice, notate pe prima filă, jos, în dreapta, și pe verso-ul ultimei file, jos, în stânga. Scrierea este semiuncială, elegantă (a se observa inspiratele ligaturi din titluri), cu 30 de rânduri pe pagină, de un singur scriptor. Cerneală neagră și rădăcinie, chinovar (pentru titluri, indicații și unele inițiale) și, pe alocuri, cerneală galbenă. La unele

f. 2: **На велицѣи ве(ч)рни, на Гї възва(х), ст(х)ры(х) Ъскрѣсны, гла(с) ѿ** (La vecernia mare, la Doamne, strigat-am, stihirile Învierii, glas 5).

f. 38: **Вче(к) ве(ч), на Гї възва(х), ст(х)ры(х). Гла(с) ѿ, по(д) ра(д)иса по(с)никъмь** (Joi seara, la Doamne, strigat-am, stihiri. Glas 5, podobia: Bucurați-vă postnicilor).

f. 55: **Бсж(в) ве(ч), на малѣи ве(ч)рни, на Гї възва(х). Постави(м) стн(х) д̄ и поє(м) ст(х)ры(х) Ъскр(с)ны, д̄ гла(с)** (Sâmbătă seara, la vecernia mică, la Doamne, strigat-am. Lăsăm stihira 4 și cântăm stihirile Învierii, glas 4).

f. 109^v: **Бсж(в) ве(ч), на малѣи ве(ч)рни, по(с) с(х) д̄ и поємь ст(х)ры(х) Ъскр(с)ни, гла(с) ѿ** (Sâmbătă seara, la vecernia mică, lăsăm stihira 4 și cântăm stihirile Învierii, glas 7).

f. 111: **На велицѣи ве(ч)рни, на Гї възва(х), ст(х)ры(х) Ъскрѣсны, гла(с) ѿ** (La vecernia mare, la Doamne, strigat-am, stihirile Învierii, glas 7).

f. 155: **Впа(к) ве(ч), ст(х)ры(х) къ Гѡу нашемоу Гѡу, гла(с) ѿ** (Vineri seara, stihiri către Domnul nostru Iisus Hristos, glas 7).

f. 165: **Бсж(в) ве(ч), на малѣи ве(ч)рни, на Гї възва(х), ст(х)ры(х) Ъскр(с)ны. Постави(м) с(х) д̄, гла(с) ѿ** (Sâmbătă seara, la vecernia mică, la Doamne, strigat-am, stihirile Învierii. Lăsăm stihira 4, glas 8).

f. 166: **На велицѣи ве(ч)рни, на Гї възва(х), ст(х)ры(х) Ъскр(с)ны. По(с) с(х)т̄, гла(с) ѿ** (La vecernia mare, la Doamne, strigat-am, stihirile Învierii. Lăsăm stihira 10, glas 8).

f. 190^v: **Ввто(к) ве(ч) с(х) сты(х) къ Гѡу нашем(у) Гѡу, гла(с) ѿ** (Marți seara, stihiri către Domnul nostru Iisus Hristos, glas 8).

f. 228: **Свѣтилны съ еѡ(г)лаки самогла(с)ными ѿ, твореніе кѡ(р) лѣва прѣмж(д) ра(р). Свѣ(т)ли(а) ѿ** (Svetilnele cu cele 11 samoglasnice evanghelice, creația lui chir Leon cel Preaînțelept. Svetilna 1).

f. 231: **Трѣмно ѡсмогласника тро(н)чены, гла(с) ѿ** (Troparele Treimii pe opt glasuri, glas 1).

f. 232^v: **Свѣтилны въсѣднѣ** (Svetilnele de fiecare zi).

f. 234: **Сѡ(г)лѡ Ъскрѣсна** (Evangheliile Învierii).

f. 234^v, pe două coloane, într-un cadru elegant, conținând și motivul brăului: **Ска(з) гласов(м) Сѡ(г)лѡ(м) Ъскрѣ(с)ны(м) и ѡ(с)лѡ(м) и ѡ(т)рѡ(м)** (Arătare pe glasuri a Evangheliilor Învierii, a Apostolului și a Liturghiilor).

⁵ V. Alexandru Mareș, *Filigranele hârtiei întrebuințate în Țările Române în secolul al XVI-lea*, București, 1987, p. XXX.

inițiale ornate s-a intervenit și cu albastru. Se pot remarca și intervenții mai târzii pe text, prin intermediul semnelor de intercalare, cu alt tip de cerneală.

Manuscrisul este împodobit cu frontispicii constituite din elemente geometrice și vegetale. În continuare, câteva exemplificări:

– la f. 55: frontispiciu format din patru cercuri de culoare roșie, decorate cu linii duble împletite, legate între ele. În colțurile de sus, flori deschise în formă de evantai, în cele de jos, câte o floare verticală cu frunze și flori, deasupra alt element floral. Alte culori folosite: verde și albastru (**Fig. 1**).

– la f. 111: frontispiciu asemănător – patru cercuri de culoare roșie, legate între ele, pe fond verde, decorate cu linii împletite în roșu, pe fondul alb al hârtiei. În colțurile de sus, flori deschise în formă de evantai, în cele de jos, câte o floare verticală, cu frunze. Alte culori folosite: galben și albastru (**Fig. 2**).

– la f. 228: frontispiciu compus din cinci cercuri legate de jur împrejur prin arcuri. Din ele se desfac linii curbe devenind spre centru drepte și se împletesc în zig-zag cu cele care pornesc din latura opusă, dând forme de romburi și triunghiuri. Din colțuri și mijlocul laturii superioare, liniile evoluează în exterior, dând forma unor flori în dezvoltare. Gama de culori aplicată pe albul hârtiei este alcătuită din roșu, galben, albastru, verde (**Fig. 3**).

Dintre frontispiciile mai modeste, alcătuite din motivul entrelacs, însoțit de elemente vegetale, îl menționăm pe cel de la f. 165 (**Fig. 4**), pe fond albastru și galben. La frontispiciile de la f. 231, 232^v, 234^v este prezent motivul brâului. La f. 109^v, frontispiciul este constituit dintr-un cadru dreptunghiular, cu colțurile întretăiate și, în partea de sus, continuate în elemente vegetale, în roșu – dublate cu verde; la fel, deasupra laturii, pe mijloc. Lujerul unei flori șerpuieste în interiorul cadrului, având în spațiile dintre sinuozițai floarea cu patru sau cinci petale albe, iar spațiile umplute cu albastru (**Fig. 5**).

La finalul unor capitole, ca de exemplu la f. 230^v, am remarcat un semn de final care poate fi considerat și marca scriitorului (**Fig. 6**).

În ceea ce privește cuprinsul, dacă începutul lipsește, partea de final este completă. Arătarea pe glasuri a Evangheliilor Învierii, a Apostolului și a Liturgiilor (în cadru elegant, pe două coloane, conținând și motivul brâului), pe verso-ul ultimei file (**Fig. 7**), constituie nota caracteristică a manuscrisului.

Din fericire, s-a păstrat și **colofonul**, pe ultima filă (234), scris cu cerneală neagră:

Сѣи W(x) <танк> исписа сѣ ржкож мона(ха)
Исакїа, пѣ(в)ца и протопса(л)т<а>, въ монастыри
Ррѣ(ч)кои, въ дни <милостиваго>⁶ г(д)на Іѡ <Иліаша>⁷
воево(ди), и при архіеп(с)кпѣ Макаріе Рома(н)скои. Влѣто
3115.

⁶ În text, șters.

⁷ În text, șters.

„Acest *Octoih* s-a copiat cu mâna monahului Isachie, cântărețul și protopsaltul, în Mănăstirea Râșca, în zilele <milostivului> domn Io <Iliș> voievod, și în timpul arhiepiscopului Romanului, Macarie. În anul 7056 <1548> (Fig. 8).

După cum se știe, nu este prima oară când numele lui Iliș Rareș a fost șters. Ne amintim de însemnarea rasă (dar nu de tot, încât a putut fi reconstituită de Ioan Bogdan) de pe ultima filă a *Tetraevanghelului* de la Voroneț; ea ne indică anul în care, probabil, s-a încheiat împodobirea manuscrisului, în 1551, și când Iliș vodă s-a turcit, devenind demnitar în Imperiul Otoman⁸. A fost o formă clară de imputare a faptelor voievodului și în numele posterității.

Celelalte însemnări sunt încercări de condei. Pe coperta anterioară, în interior, pe lemn, cu cerneală neagră este scris: **ОКТОИХЪ**, iar cu creionul: N. 88; de asemenea, pe fragmentul de hârtie lipit (parțial rupt, ca și eticheta, pe mijlocul copertei, care conținea, probabil, titlul cărții și proprietarul) pe aceeași copertă, în exterior, pe piele, se mai observă cifra 137; desigur, sunt cotele anterioare. La fel, este ruptă și eticheta de pe cotor, care, conform obiceiului, conținea cota și titlul cărții.

Legătura este din scoarțe de lemn scobite pe margine și îmbrăcate în piele de culoare închisă, având două cuie metalice pe coperta anterioară pentru încuietori. Decorația copertelor este obținută prin imprimarea (cu fierul încălzit) în piele a motivelor ornamentale: pe margine, un cadru format din două benzi subțiri imprimate trase la ruletă și marcate la colțuri și la orice intersecție prin două cerculețe înscrise unul în altul. Urmează un chenar marginal încadrat de cele două benzi spre margine și de alte două spre interior. În câmpul chenarului este imprimat motivul geometric 2 S îmbrățișați. Panoul central, încadrat de un motiv compact de rozete, între alte două benzi cu același motiv geometric (plasate sus și jos), este împărțit în patru spații printr-o cruce dreaptă (prin imprimarea celor două benzi, marcate prin aceleași cerculețe). În cele patru spații se află câte un romb, marcat la colțuri de ghiocelul stilizat, iar în colțurile fiecărui pătrat găsim câte un crin (Fig. 9). Pe coperta posterioară sunt reluate motivele de pe coperta anterioară, cu excepția a două benzi în care sunt imprimate, în cadru, elemente zoomorfe de inspirație heraldică (vulturul bicefal cu aripile deschise), iar panoul central este împărțit în triunghiuri prin întretăierea diagonalelor, însoțite de aceleași ornamente vegetale (Fig. 10). Prezența elementului zoomorf, mai rar în secolul al XVII-lea și frecvent în prima jumătate a secolului următor, folosit mai ales de legătorii moldoveni, dar și de cei din Țara Românească⁹, ne face să credem că manuscrisul a fost relegat în secolul al XVII-lea (posibil în prima jumătate) și consolidat prin lipirea unor benzi de hârtie

⁸ V. Ioan Bogdan, *Evangeliiile de la Homor și Voroneț din 1473 și 1550*, în **ARMSI**, s. II, tom. XXIX, 1907, p. 653–659 și în extras, p. 9–10.

⁹ V. Livia Bacîru, *Vechi legături de cărți românești*, în **SCB**, s. n., XIII, 1974, p. 58, *passim*.

la cotor (unele provin din alt manuscris), care acum se desprind și devin foi volante. Alte file sunt astfel completate la colțuri sau pe margini; și acestea au tendința să se desprindă. În ceea ce privește starea de conservare, pe lângă obișnuitele pete de ceară și cearcăne de umezeală, mai adăugăm că, din cauza unei proaste depozitări, primele zece file și ultimele file sunt fragilizate și rupte. Se păstrează foarte bine cusătura de protecție (capitalbandul), în roșu, galben și albastru, la cele două capete ale cotorului (**Fig. 11**).

Prezentarea acestui prețios *Octoih* contribuie la cunoașterea prezenței culturale românești în Polonia și, totodată, completează tezaurul de monumente culturale din vremea scurtei domnii a lui Iliăș Rareș. Așa cum s-a estimat și în cadrul discuțiilor de după prezentarea acestei comunicări, în cadrul „Colocviilor Putnei”, ediția a XIV-a, până în prezent, monahul Isachie, caligraful acestui *Octoih*, în același timp cântăreț și protopsalt, îi urmează lui Eustatie, cunoscutul protopsalt și caligraf de la Putna.

Despre circulația acestui manuscris, în acest moment, în lipsa unor însemnări marginale, nu ne putem pronunța. De-a lungul secolelor, ocaziile de a ajunge în Galiția și mai departe au fost numeroase. Nu este exclus, de asemenea, să fi făcut parte din tezaurul dus în Polonia de mitropolitul Dosoftei, în toamna anului 1686, la sfârșitul campaniei regelui Jan Sobieski.

A Manuscript from the Time of Iliăș Rareș, in the Silesian Library from Katowice (Poland)

(Abstract)

During a documentation scholarship in Poland the author identified a valuable Slavonian liturgical manuscript, an *Octoichos* of Romanian origin, unknown to the Romanian specialists. The manuscript was copied by monk Isachie, chanter of the Râșca Monastery, in Moldavia, in 1548, during the reign of Iliăș Rareș. Today the manuscript is kept at the Silesian (Śląska) Library in Katowice, in the Special Collections Department. In the present article, the author describes this manuscript, contributing to the popularization of the Romanian cultural presence in Poland.

Keywords: *Octoichos*, Slavonian manuscript, Râșca Monastery, Moldavia, Iliăș Rareș, Śląska Library in Katowice, Poland.



Fig. 1. Octoiuhul din 1548, f. 55



Fig. 2. Octoiuhul din 1548, f. 111



Fig. 3. Octoiul din 1548, f. 228



Fig. 4. Octoiul din 1548, f. 165

Fig. 5. Octoihul din 1548, f. 109^vFig. 6. Octoihul din 1548, f. 230^v

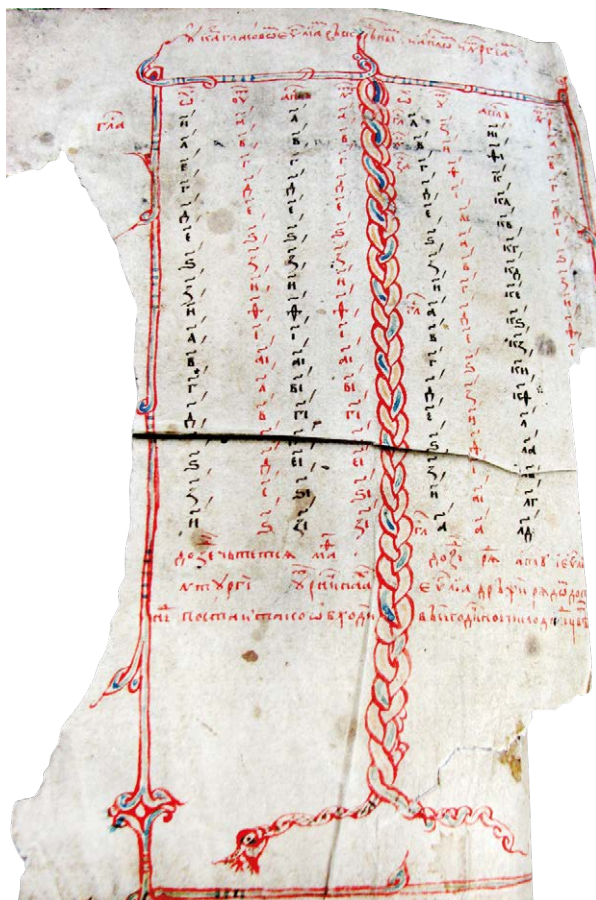


Fig. 7. Octoiherul din 1548, f. 234^v

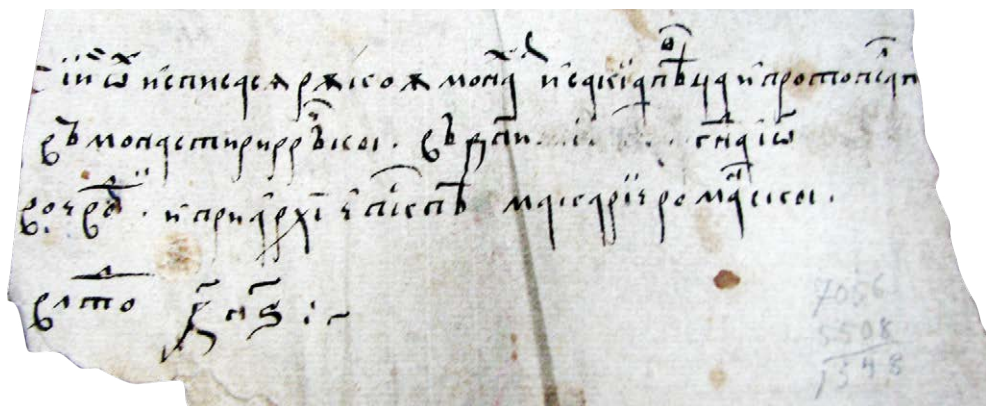


Fig. 8. Octoiherul din 1548, f. 234

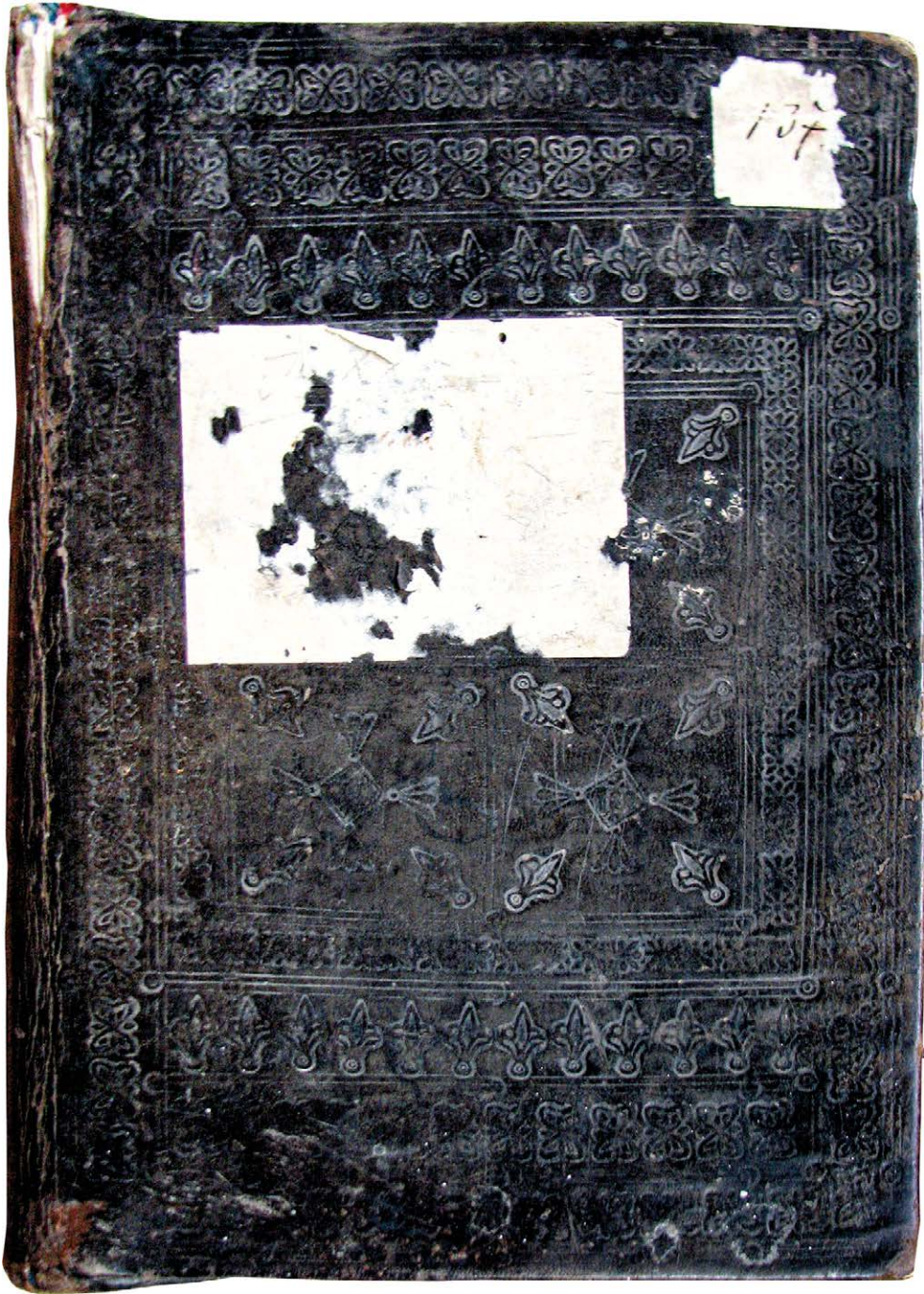


Fig. 9. *Octoiul* din 1548, coperta anterioară



Fig. 10. *Octoihul* din 1548, coperta posterioară



Fig. 11. *Octoiul* din 1548, capitalband

ARHIDIACON AVRAAM BUGU

DOI MUZICIENI NECUNOSCUȚI AI ȘCOLII MEDIEVALE PUTNENE: IEROMONAHUL VASILIE ȘI MONAHUL ISACHIE

Într-un Minei pe luna iulie, aflat la Biblioteca Științifică a Universității de Stat din Moscova (**Fig. 1**), găsim pe ultima filă (f. 199^v) următoarea însemnare de copist (**Fig. 2**):

„S-a scris acest *Minei* cu mâna multpăcătosului ieromonah Vasilie, protopsaltul Slatinei, în anul 7096 <1588>, luna august, 2 zile, [și s-a] terminat în zilele binecinstitorului domn Io Petru voievod și ale episcopului Gheorghe de Rădăuți, și l-a dat sfintei mănăstiri din Sucevița, unde este hramul învierea Domnului, în timpul egumenului... ieromonah Theodosie”¹.

Din cele de mai sus aflăm, deci, că un ieromonah protopsalt, pe nume Vasilie, viețuitor al mănăstirii Slatina², scrie un Minei în anul 1588 pentru nou înființata mănăstire Sucevița.

Apoi, din colofonul unui Octoih scris în 1548, aflat în biblioteca sileziană din Katowice (Polonia), aflăm de existența unui călugăr pe nume Isachie, protopsalt al mănăstirii Râșca:

„Acest *Octoih* s-a copiat cu mâna monahului Isachie, cântărețul și protopsaltul, în Mănăstirea Râșca, în zilele <milostivului> domn Io <Iliș> voievod, și în timpul arhiepiscopului Romanului, Macarie. În anul 7056 <1548>”³.

Descoperirea a încă doi muzicieni în Moldova secolului al XVI-lea este un fapt nu de mică importanță pentru istoria muzicii românești medievale. Dacă până

* AP, XV, 2019, 2, p. 77–84.

¹ I. Caproșu, E. Chiaburu, *Însemnări de pe manuscrise și cărți vechi*, Iași, 2008, p. 101.

² Mănăstirea Slatina este sfințită în 1558, definitivarea construcției a mai durat până în 1564.

³ Descoperirea protopsaltului Isachie îi aparține d-nei Olimpia Mitric; v. eadem, *Un manuscris din perioada lui Iliș Rareș, în biblioteca sileziană din Katowice (Polonia)*, în AP, X, 2014, 1 p. 61–72.

acum câțiva ani nu se știa decât un singur nume de protopsalt, anume monahul Eustatie de la Putna, în prezent avem cunoștința de încă trei: monahul Pafnutie de la Putna⁴, monahul Isachie de la Râșca și ieromonahul Vasilie de la Slatina. Acest fapt, coroborat cu numărul de manuscrise psaltice moldovenești descoperite până acum, 16 Antologhioane, și cu numărul de compoziții autohtone, aproximativ 200⁵, situează, cel puțin statistic, școala muzicală moldovenească pe o poziție onorabilă, a doua ca importanță după Imperiul Romeic, devansând despotatul sârb și țaratul bulgar.

Până acum, nu avem alte informații despre acești doi muzicieni, în afara însemnărilor de mai sus. În studiul de față vom cerceta legătura acestora cu școala muzicală putneană.

Sintagma „Școala muzicală de la Putna” a fost folosită pentru prima dată în 1966 de către Ștefan Bârsănescu și presupunea, în acel moment, existența unui cadru de învățământ de tip apusean, pe baza unor interpretări eronate ale unor cuvinte existente în Antologhionul monahului Eustatie, protopsaltul Putnei. Cu timpul, s-a stabilit că misterioasele cuvinte *gramatikia* sau *ritoria* denumeau de fapt niște coduri de cifrare, utilizate de psaltul putnean în cartea sa de cântări⁶. Deși lămurită situația, sintagma de „școală muzicală putneană” a rămas în uzul academic, având ca suport existența unui număr de Antologhioane muzicale, înrudite grafic și repertorial. Cu toate că numărul lor a tot crescut de-a lungul timpului, pe măsură ce se descopereau altele noi în diverse biblioteci din străinătate, numărul de reprezentanți ai acestei școli rămânea descurajant de mic, și anume patru: Eustatie Protopsaltul (1511, 1515), Macarie, cântărețul de la Dobrovăț (1527), Antonie, cântărețul, de la Putna (1545) și Teodosie Zotica (a doua jumătate a secolului al XVI-lea). Ținând cont și de aspectul deosebit de îngrijit al acestor Antologhioane, acest fapt a condus chiar la ipoteza că o bună parte din ele au ca autori simpli copiiști, care nu cunoșteau decât notația psaltică.

Evident, existența unei școli cu tradiție, a unui curent muzical pedagogic care să merite această titlatură, trebuie argumentată temeinic. Pentru că o școală veritabilă se afirmă prin reprezentanții ei de seamă, cu cât sunt mai mulți, cu atât devine mai respectabilă. Dacă în cazul lui Pafnutie este destul de clar că aparține acestei școli prin faptul că era viețuitor al Mănăstirii Putna, în privința ultimilor doi protopsalți, Isachie și Vasilie, nu avem dovezi ale unei legături directe, dar credem că aceasta poate fi, totuși, argumentată.

Titlul de protopsalt se acorda primului dintre cântăreți, conducătorul corului bisericesc din cadrul unei catedrale sau mănăstiri mari. Este știut faptul că un protopsalt constantinopolitan se forma într-o perioadă de timp destul de mare, de

⁴ Acesta scrie un Triod, în anul 1525, pentru mănăstirea Dobrovăț, v. Ierodiacon Avraam Bugu, *Monahul Pafnutie, protopsalt și caligraf al mănăstirii Putna*, în **AP**, XV, 2019, 1, p. 207–214.

⁵ Titus Moisesescu atribuie 186 de compoziții doar lui Eustatie Protopsaltul, v. idem, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 25.

⁶ Despre cifrurile (*filtele*) folosite de Eustatie Protopsaltul, v. Alexandru Mareș, *Scrierea tainică la români*, București, 2007, p. 8; Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală*, București, 1985, p. 149.

aproximativ 15–20 de ani, și trebuia să ucenicească pe lângă un maestru muzician cu autoritate, recunoscut în mediul muzicii bisericești. Însă despre perioada de formarea a protopsaltilor din alte locuri nu se știe prea multe, dar ea nu putea fi mai scurtă, pentru că era necesară însușirea temeinică a repertoriului liturgic, precum și a artei componistice. Nu se putea sări peste etape, pentru că lipsa măiestriei muzicale s-ar fi reflectat în calitatea compozițiilor și a interpretării. Deci, este greu de crezut că un muzician putea să-și aroge acest titlu fără să-l fi meritat.

Prin urmare, unde ar fi putut să ucenicească cei doi pentru a dobândi calitatea de protopsalt? Vom încerca să aflăm un răspuns, recurgând la metoda eliminării. Nu erau multe locurile unde se putea forma un protopsalt moldovean în secolul al XVI-lea, ținând cont, în primul rând, de slaba cunoaștere a limbii grecești pe aceste meleaguri. Aproape singurele texte grecești autohtone, care apar în acest secol, sunt cele ale cântărilor psaltice din Antologhioanele putnene, dar tocmai acestea dovedesc mai clar puținătatea cunoștințelor de greacă a călugărilor moldoveni⁷. Nu știm să se fi tradus vreun text patristic sau imnografic din greacă în slavonă în această perioadă, nu există nici măcar o însemnare autohtonă în limba greacă pe vreun manuscris din secolul al XVI-lea.

În acest secol, arta psaltică romeică este în regres față de strălucirea avută în secolele anterioare, din cauza ocupației otomane. Ortodoxia era persecutată, marile catedrale pe lângă care funcționau școlile de cântăreți erau închise sau transformate în moschei. Constantinopolul, centrul muzical al întregului spațiu ortodox până la 1453, nu putea fi o opțiune pentru un călugăr neștiutor de greacă, ținând cont și de nenumăratele primejdii pe care le-ar fi avut de înfruntat în timpul unei șederi îndelungate acolo. Situația era asemănătoare și în celelalte orașe stăpânite de turci din Imperiul Otoman.

În spațiul sârb, arta psaltică era, de asemenea, în regres după cucerirea otomană. Ultima știre despre existența unui psalt este de la Mănăstirea Mateice, din a doua jumătate a secolului al XV-lea, unde activa Isaia Sârbul⁸, având titlul de *domestikos*⁹. În fostul țarat bulgar, știrile de acest fel sunt și mai îndepărtate cronologic.

Deși există numeroase acte de donații din partea domnilor și boierilor moldoveni către multe mănăstiri căzute sub stăpânirea Imperiului Otoman, nu avem informații din secolul al XVI-lea despre monahi moldoveni care să fi petrecut perioade

⁷ Dovada cea mai evidentă o constituie scrierea defectuoasă a textelor grecești, întrebuițându-se uneori litere chirilice, pentru a sugera fonetic pronunția.

⁸ Despre însemnările referitoare la psalți existente în manuscrisele din spațiul sârb, v. Vesna Peno, *The status of chanting codices in the Serbian chant tradition*, în „Muzikologija”, 11, 2011, p. 40.

⁹ Titlul de *domestikos* și-l atribuie și Eustatie de la Putna, în forma *demesnik*. V. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală*, p. 15. Funcția de *domestikos* presupunea în mod normal atribuții în pregătirea și conducerea corului, în timp ce un protopsalt avea îndeosebi atribuții solistice. Delimitarea atribuțiilor avea loc atunci când corul era numeros, cum e cazul marilor catedrale romeice. În spațiul ortodox de limbă slavă, cele două funcții se suprapun. În Serbia nu apar protopsalți, ci doar *domestici*, la fel și în Tara Românească. În Moldova s-a impus, după Eustatie, denumirea de protopsalt.

îndelungate în aceste mănăstiri. Având în vedere conflictele militare care aveau loc din timp în timp, este evident că șederea lor prelungită, indiferent de motiv, ar fi putut crea suspiciuni puterii otomane.

Ar mai fi existat posibilitatea învățării psaltichiei în Sfântul Munte Athos. Mănăstirile de aici par a fi mediul ideal pentru instruirea muzicală a un monah, dar trebuie să avem în vedere mai multe considerente. În primul rând, în mănăstirile de limbă greacă, durata pregătirii muzicale s-ar fi prelungit, pentru că era nevoie de însușirea prealabilă a limbii grecești, ceea ce face destul de neverosimilă o astfel de opțiune. În al doilea rând, existau două mănăstiri, Zografu și Hilandar, unde se vorbea bulgărește și, respectiv, sârbește, limbi mai accesibile unui călugăr moldovean, datorită asemănării cu slavona bisericească sau de cancelarie. Dar nu există documente care să ateste practicarea cântărilor calfonice în aceste mănăstiri, în secolul al XVI-lea, la un nivel comparativ cu mănăstirile cu tradiție muzicală, precum Marea Lavră sau Vatoped. Cei trei psalți sârbi cunoscuți, menționați anterior, nu apar decât în două manuscrise bilingve din secolul al XV-lea¹⁰. Mai mult, dacă ar fi existat protopsalți aghiorți importanți, bulgari sau sârbi, compozițiile lor ar fi trebuit să circule în antologiile aghiorite¹¹. Ori acest lucru nu s-a întâmplat, din ceea ce cunoaștem până acum. Iar pentru formarea muzicală a unui viitor protopsalt al unei mănăstiri voievodale, precum Rașca sau Slatina, priceperea de a compune cântări bisericești trebuie să fi fost o cerință de bază, mai ales dacă avem în vedere prolificitatea lui Eustatie.

Mai există o ipoteză în privința provenienței celor doi protopsalți, aceea că ei ar fi venit din afara țării, fie invitați, fie refugiați.

Dacă ar fi venit din spațiul de limbă greacă, ar fi întâmpinat aici problema limbii. Un conducător de strană local trebuia să știe să cânte și să citească în slavonește. Mai mult, trebuia să poată comunica cu ceilalți membri ai corului în limba română, pentru că erau puțini cei capabili să înțeleagă slavonește. Deci, ar fi trebuit să își însușească rapid două limbi străine, ceea ce nu pare a fi ușor de crezut.

În sfârșit, să presupunem că cel puțin unul din cei doi protopsalți ar fi provenit din spațiul sârb. Există în această privință un antecedent. La mijlocul secolului al XV-lea apare în Moldova un anume Gheorghe Sârbul, care se numește pe sine cântăreț și care pare să fi fost într-o oarecare legătură cu mănăstirea Gura Humorului¹².

¹⁰ Primul manuscris este la Biblioteca Națională din Atena, EBE 928. Al doilea manuscris se găsește la mănăstirea Marea Lavră din Sf. Munte Athos, Lavra E 108. Ștefan Sârbul apare și în unele antologhioane moldovenești.

¹¹ Această situație este constatată chiar de unii muzicologi sârbi, precum Vesna Peno: „Unfortunately, the lack of a larger number of Slavonic or at least bilingual Greek-Slavonic manuscripts does not provide grounds for a hypothesis that Serbian chanters acquired musical literacy and that they embellished the splendour of services with the diverse kalophonic chants that became enormously popular during the 15th century. Moreover, musical literacy would remain a constant problem in the education of Serbian chanters”, cf. Vesna Peno, *The status of chanting codices...*, p. 46.

¹² DRH, A, II (1449–1486), volum întocmit de Leon Șimanschi în colaborare cu Georgeta Ignat și Dumitru Agache, București, 1976, p. 59–60.

Trebuie să avem în vedere faptul că cei trei psalți sârbi cunoscuți astăzi apar în manuscrise împreună cu etnonimul lor: Isaia Sârbul, Ștefan Sârbul, Nikola Sârbul. Probabil că alăturarea etnonimului avea rostul să îi distingă între alți psalți sau cântăreți cu același nume. Credem că așa ar fi stat lucrurile și în cazul în care un protopsalt din Moldova ar fi fost de origine sârbă. În plus, după cum am precizat deja, ultimele știri privind practicarea muzicii psaltice în spațiul sârb apar în a doua jumătate a secolului al XV-lea, ceea ce face puțin probabilă apariția unui protopsalt din această zonă un secol mai târziu.

La argumentele de mai sus se adaugă și altele de ordin intern.

Mănăstirile Râșca și Slatina erau mănăstiri voievodale, pe care ctitorii lor, domnii Petru Rareș și, respectiv, Alexandru Lăpușneanu le voiau a fi cât mai prestigioase. Este puțin probabil să nu fi fost înzestrate, încă de la început, cu tot ce era necesar, inclusiv cu personal monahal pregătit corespunzător, pentru a pune un bun început viețuirii chinoviale și, poate, de a fi pe măsura ctitoriiilor ilustrului lor înaintaș, slăvitul voievod Ștefan cel Mare¹³. Iar buna funcționare a stranei este de o importanță deosebită pentru orice mănăstire. În cazul Slatinei, de pildă, apariția unui protopsalt se integrează desăvârșit în atmosfera de rafinament artistic și intelectual de la începuturile acestui locaș de cult, știut fiind efortul extraordinar al ctitorului de a înzestra această mănăstire – sfințită, după cât se pare, în prezența patriarhului Ierusalimului – cu tot ce se putea mai bun: cu odoare de mare preț, dintre care la loc de cinste se află capul Sfântului Grigorie Teologul, cu frumoase broderii inspirate din cele putnene, cu cărți de slujbă măiestrit caligrafiate, printre care și un Liturghier scris pe pergament, copiat la Putna de ieromonahul Evloghie (1557)¹⁴.

Așa cum s-a întâmplat la întemeierea Putnei, când primii viețuitori au venit de la Neamț, cea mai importantă mănăstire din acel timp, și în cazul mănăstirilor Râșca și Slatina, primii călugări trebuie să fi provenit de la o mănăstire importantă, cu o obște suficient de mare care să permită o astfel de dislocare de personal, și în același timp cu prestigiu. Prima opțiune nu putea fi decât Putna, cel puțin în privința provenienței unora dintre viețuitorii acestor noi ctitorii și, în mod deosebit, conducătorului de cor. În secolul al XVI-lea, mănăstirea Putna cunoaște o perioadă de maximă înflorire și deținea deja o școală muzicală de prestigiu, unde activau protopsalți îndreptățiți să formeze și să califice alți protopsalți. Nu există nici un document, până în momentul de față, care să ateste în Moldova veacului al XVI-lea o altă școală de cântăreți bisericești.

Ar mai fi de luat în calcul posibilitatea ca Ieromonahul Vasilie să fi fost ucenic al monahului Isachie de la Râșca și să fi provenit de acolo. Nu se poate exclude această

¹³ Trebuie avut în vedere și că părinții lor, Sfântul voievod Ștefan cel Mare și, respectiv, Bogdan al III-lea, sunt îngropați la Putna.

¹⁴ Putem înțelege că nu s-a preocupat nimic pentru înzestrarea extraordinară a Slatinei și din versurile pe care le-a scris Alecu Beldiman, în urma distrugerilor făcute de turci, la începutul sec. al XIX-lea: „Păcat de pardoseală, că în Moldova alta nu-i/ Toată din marmură roșie, te sfiai picior să pui”, v. Corina Niculescu, *Mănăstirea Slatina*, București, 1966, p. 12.

posibilitate, însă Vasilie nu poate fi separat de școala putneană, pentru că nu există dovezi până în prezent că Râșca ar fi avut forța întemeierii unei școli muzicale aparte.

Deși constituie subiectul unei cercetări separate, trebuie să amintim faptul că există un număr de 13 Antologhioane putnene anonime, la majoritatea fiind ușor de observat ductul exersat, de caligraf, al literelor și al neumelor. Destul de probabil, unele ar putea fi atribuite celor doi protopsalți. De asemenea, există cântări anonime în aceste Antologhioane care posibil să fi fost compuse de cei doi. Din păcate, comparațiile grafologice între cărțile de slujbă scrise de ei și aceste psaltichii nu au oferit rezultate concludente până în prezent. Nădăjduim ca, pe viitor, specialiștii în domeniu să poată lămuri această problemă importantă.

În concluzie, din informațiile de care dispunem, credem că se poate afirma cu suficientă certitudine că ambii protopsalți, atât monahul Isachie de la Râșca, cât și ieromonahul Vasilie de la Slatina, aparțin școlii muzicale putnene, fiind reprezentanți ai celei de-a treia și chiar a patra generații de muzicieni bisericești care s-au succedat de la întemeierea ei de către Eustatie Protopsaltul și urmașul său, monahul Pafnutie. Acestora li se adaugă și alți psalți putneni care se numesc pe sine, poate din smerenie, simpli cântăreți: Paisie monahul (1502), ieromonahul Antonie (1545) și monahul Teodosie Zotica, despre care unii muzicologi afirmă că ar fi viitorul stareț al Schitului Mare din Pocuția (Ucraina), Sfântul Teodosie de la Manjava¹⁵.

Two Hitherto Unknown Chanters of Putna Medieval School: Hieromonk Vasilie and Monk Isachie

(Abstract)

From a note on a Menaion from 1588, commissioned for Slatina Monastery, the foundation of Prince Alexandru Lăpușneanu, we learn of a precentor, hieromonk Vasilie, unknown to musicologists until now. The present paper argues that he belonged to Putna Music School, and so was Monk Isachie, the precentor of Râșca Monastery, who copied an Octoichos in 1548. This brings a new confirmation of the special role played by Putna School in the transmission and continuity of the hesychastic musical tradition in Moldavia throughout the 16th century.

Keywords: Precentor Vasilie, Precentor Isachie, Putna Music School, Râșca Monastery, Slatina Monastery.

¹⁵ Muzicologul bulgar Elena Toncheva a făcut, pentru prima oară, asocierea între cei doi, aducând argumente solide; v. Elena Toncheva, *Die skitische Musikhandschriftenfamilie des bolgarskij Rospev vom 17. –18. Jh. und die spätpostbyzantinische Musikpraxis*, în „Acta Musicae Byzantinae”, VIII, 2005, p. 55.

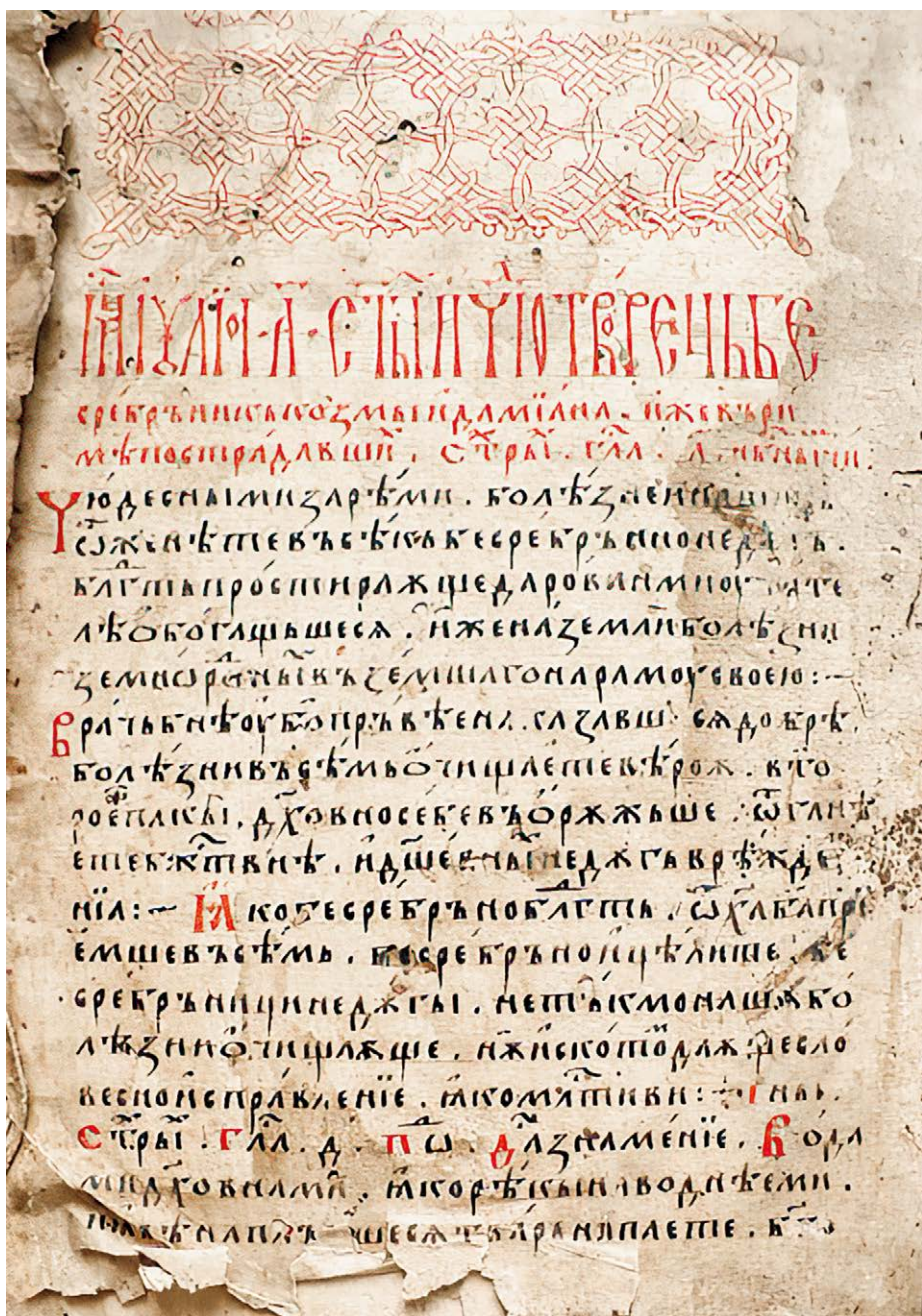


Fig. 1

КЕЦЬ ЦИВШАГО ГРОБИ - **КАПЕЛЬ БИШЕ ВІ**
МЦИ ИЖЕ ОРИМА МЕТЕС КОНТАША .С. РИ
 МАВЕ ПХАГО ВОЕНА ДЕСА ПЕ ОРА СЛОВО
 МЕТЕ ПОС КТЕНА ИЖИ СКА ПРІИМНОВЫД
ВЪ ПЪЖЕ ДНЬ . ОБНОВЛЕНІЕ КЪ СЕ ТІ ПІА ХРА
 МА ПРІТЪ Ж БЦ Ж ИЖЕ ВЪ ВЛАХЕРНЪ . И ДЖЕ
 ЛЕЖИ СТЫ И КОК ТЕСЪ РИГОЖ :

Handwritten text in a cursive script, likely a continuation of the text above, written on aged and damaged paper.

Fig. 2

MONAHIA PANTELIMONA SOARE

MANUSCRISUL 1886
DIN BIBLIOTECA MĂNĂSTIRII DRAGOMIRNA

Printre manuscrisele rămase de la Școala muzicală de la Putna se numără și *Antologhionul* de la Dragomirna, păstrat în biblioteca mănăstirii la cota 1886.

Este un *Antologhion* de la mijlocul – cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea. A suferit mult din pricina vremii, fiind deteriorat și descompletat. În prezent, are numai 139 de file. Coperțile exterioare sunt din lemn (10 mm grosime), îmbrăcate în piele de culoare maron închis, cu chenare și încrustații florale pe ambele fețe exterioare, cum se obișnuia la *Antologhioanele* putnene. Dimensiunile coperților sunt 20,4 × 15,4 cm. Ultima copertă are aceeași decorație ca și prima, iar în două locuri, spre marginea exterioară a scoarțelor, se văd urmele cuielor care prindeau închizătorile manuscrisului. Cotorul are 7 mm și este segmentat de 7 linii paralele, grupate câte 3. Hârtia este ușor gălbuie, cu dimensiunile 20,3 × 15,3 cm, având trei filigrane distincte: un cap de bou cu cruce (f. 8), o sabie și o arbaletă. Neumele muzicale și textul literar sunt scrise cu cerneală neagră și roșie (cu roșu fiind notate mărturiile, semnele cheironomice, numele autorilor, numele sărbătorilor, inițialele și rubricile).

Textul literar notat sub neume este în întregime în limba greacă.

Pe coperta exterioară se află lipită o etichetă din care reiese că acest manuscris a fost înregistrat în Biblioteca Mănăstirii Sucevița (Sucsavitz), ca *Irmologhion* sau *Octoich* (*Hiernolog oder Octoich*) grecesc, la nr. 445, în anul 1863. Alte câteva însemnări de cote, de proveniență sau de depozitare se află consemnate pe verso-ul primei coperte exterioare, pe care este lipită o etichetă având imprimat pe ea următorul text: „Bukowinaer / gr.-or. Diozesen – Kirchenmuseum / în Czernowitz / J. – Nr. 52 / Sig. 1886/1962”. Datorită acestei etichete, manuscrisul a fost luat în evidență de cercetători ca „Ms. nr. 52/1886”¹. Un alt număr de cotă – *No. 313, anno 824* – stă scris pe prima filă a manuscrisului, ca și pe verso-ul primei coperte exterioare (în partea de sus).

Din aceste însemnări aflăm despre peregrinările manuscrisului acesta, dar locul, timpul și cel ce l-a scris nu sunt consemnate aici. Grafia și conținutul său sunt, însă, dovada că a fost scris la Putna. Slavistul Ilie Bărbulescu afirma despre

* Extras din articolul *Manuscrisul muzical de la Dragomirna*, publicat de același autor în **AP**, VIII, 2012, 1, p. 409–436.

¹ Anne E. Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna*, în „Studies in Eastern Chant”, IV, 1979, p. 115; eadem, *Muzica în Moldova medievală*, București, 1985, p. 18–19.

alt manuscris, aflat la Moscova, că nu ar fi decât „o copie după altul mai vechi, făcut în Mănăstirea Putna, la 1511”² și tot el spune despre un fragment din manuscris, ce se păstrează la Leningrad: „... acesta e scris, ca și al lui Sciukin, în Mănăstirea Dragomirna de către același protopsalt Eustatie, în jurul aceleiași an 1511”³.

Este un *Antologhion*, care adună în cuprins cântări de la utrenie, liturghie și, într-o mare cantitate, stihirile destinate sărbătorilor mai importante de peste an.

Inițial, manuscrisul a avut în mod sigur cel puțin 288 de file. Dintre cele care au rămas, din cauză că au fost rupte de la cotor, multe au fost incorporate în cuprins în mod haotic.

Oglinda paginii este variabilă, în limitele a 135 × 83 mm, cu 11 rânduri de neumă și text pe fiecare pagină. Există și pagini cu rânduri mai puține, la sfârșitul secțiunilor mari ale *Antologhionului* (f. 9^v – 5 rânduri, f. 36^v – 6 rânduri etc.).

Însemnările marginale – în afara celor care precizează pe scurt sărbătoarea la care se cântă piesa respectivă (în slavonă și, de obicei, în josul paginii) – sunt puține și ulterioare scrierii manuscrisului (f. 20^v, 125^v – texte liturgice marginale; f. 2^v).

Numerotarea manuscrisului este marcată cu creion negru, în colțul din dreapta sus al filelor.

Autori: Eustatie, Korones, Aghatonos, Agallianos, Dometian Vlahul, Theodulos, Lampadarios ș.a.

Titus Moisescu, în cartea sa, *Prolegomene Bizantine*, face precizarea că *Antologhionul* de la Dragomirna „a stat mai puțin în atenția cercetătorilor, fiind menționat doar în câteva fraze sumare și chiar cu unele erori de Nicu Moldoveanu în anul 1974, de Anne E. Pennington în 1979 (de asemenea într-o prezentare sumară), și de alți muzicologi români, care l-au luat în evidența studiilor lor de fiecare dată când s-au referit la circulația cântărilor putnenilor, la frecvența autorilor, la textele literare scrise sub neume etc”⁴.

Cuprinsul manuscrisului:

f. 4	Δύναμις, ‘‘Αγιος αθανατος	Glasul 2		Kukuzeles
f. 4 ^v	Δύναμις, τερερεμ	Glasul 2	Numai în D	
f. 5	Οσοι εις Χριστόν	1 plagal		
f. 5 ^v	Τόσοι εις Χριστόν	1 plagal		Eustatie
f. 6	Δόξα πατρι	2		Eustatie
f. 6 ^v	‘‘Η τό όνομα Κυριόν	Nenano	Numai în D	
f. 7 ^v	‘‘Αγιος ό θεός	4 plagal		

² Ilie Bărbulescu, *Curentele literare la români în perioada slavonismului cultural*, București, 1928, p. 125.

³ *Ibidem*.

⁴ Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, București, 1985, p. 47.

f. 8	Νε – ίσχυρός άγιος άθάναος	3	
f. 8 ^v	‘Ελείσον ήμάς	4 plagal	
f. 9	‘Αγιος ό θεός	3	
f. 10	Οί τά χερουβίμ	2	Agallianos
f. 11	Οί τά χερουβίμ	2 plagal	Korones
f. 15 ^v	Οί τά χεροθβίμ	2 plagal	Agathonos
f. 21	Ποτήριον σωτηρίου	4 plagal	Dometian Vlahul
f. 24	Αίνείτε τόν Κύριον	Nenano	Numai în D
f. 24 ^v	Εις μνημόσινον	Nenano	Numai în D
f. 25	Αίνείτε τόν Κύριον	Nenano	Numai în D
f. 27	Ποτήριον σωτηρίου	4	Numai în D
f. 28 ^v	Ποτήριον σωτηρίου	Nenano	Numai în D
f. 29 ^v	Είς μνημόσυνον	1	Numai în D
f. 31	Αίνείτε τόν Κύριον	3 plagal	Numai în D
f. 32	Πάσα πνοή	1	
f. 35 ^v	Πάσα πνοή	1 plagal	
f. 37	‘Εξ άχάρπου	2	Kukuzeles
f. 38 ^v	Διά πιστών	2	Kukuzeles
f. 40 ^v	‘Εν άρχή ήόγος	2 plagal	Kukuzeles
f. 42	Φρούρισν πανένδοξα	Nenano	Kukuzeles
f. 43	Σχέπασον ήμάς	Nenano	
f. 46	‘‘Ασπιλε άμόληντε	1 plagal	Kukuzeles
f. 49 ^v	Τών δαιμόνων ώλεσας	2 plagal	Kukuzeles
f. 51	Τών θλεβομένων	2 plagal	Kukuzeles
f. 54 ^v	Δόξα έν ύφίστοις	3 plagal	Kukuzeles
f. 56 ^v	‘‘Ω βάθος πλούτου	4 plagal	Kukuzeles
f. 59 ^v	‘‘Αλλά πάσαν	4 plagal	Kukuzeles
f. 63 ^v	Αύτή γάρ θρόνος	4 plagal	Kukuzeles
f. 66	Τή ύπερμάχω	4 plagal	Lampadarios
f. 70	Εύαγγελίζεται ό Γαβριήλ	2 plagal	Lampadarios
f. 73	Του μεγάλου βασιλέως	1	Korones

f. 76 ^v	Ούτος γάρ ἐχίρυξε	2		Kukuzeles
f. 80	᾿Οθεν παύλε	4		Kukuzeles
f. 85	Παῦλε Παῦλε	2		
f. 88	Οὐρανοὶ ἐχρίζαν	1		Kukuzeles
f. 91 ^v	Καὶ σὺν αὐτῇ πλήρουνται	2	Numai în D	Kukuzeles
f. 93	᾿Ἄλλ' ὡ παρθένε ἀχραντε	2 plagal		Kukuzeles
f. 97 ^v	Χαίρε γεχαριτωμένη	Nenano		Kukuzeles
f. 100	᾿Ἄλλ' ἡμεῖς τὸν βαπτηστήν	Nenano		Kukuzeles
f. 103	᾿Ο διδάσχαλος λέγει	2 plagal		Kladas
f. 107	Αὐτῇ ἡ γλήτῃ	1		Lampadarios
f. 110	Φωτίζου ἡ νέα Ἱερουσαλήμ	1		Glykys
f. 113	᾿Ω Πάσχα τό μέγα	1	Numai în D	
f. 115	Χριστὸς ἀνέστη	2 plagal		Theodulos
f. 115 ^v	Ἀναστάσσεος ἡμέα	1		Theodulos
f. 118	Τίς λαλήσει	4		Lampadarios
f. 121	᾿Απέστειλας ἡμέρα	4		Evghenikos
f. 124	Καὶ σώσον ἀγαθέ	2 plagal		Theodulos
f. 127 ^v	Σέ μεγαλύνομεν	1		Lampadarios
f. 130 ^v	Σέ μεγαλύνομεν	2	Numai în D	Lampadarios
f. 134	Σέ μεγαλύνομεν	2 plagal	Numai în D	
f. 138 ^v	Τὴν ὄντως θεοτόχον	4 plagal		
f. 141 ^v	Ἐνωθεν οἱ προφήται	1		Lampadarios

Notația muzicală din manuscrisul de la Mănăstirea Dragomirna este cea cucuzeliană, utilizată în acea vreme (secolele al XIV-lea – al XIX-lea). În manuscris, găsim următoarele semne mari: klasma mikron, gorgon, dipli, kratema, apoderma, varia, psifiston, piasma, paraklitike, lygisma, antikenoma, homalon, tromikon, ekstrepton, parakalesma și eteron parakalesma, deci în total 16 semne. Mai târziu, în creațiile lui Eustatie și ale celorlalți contemporani ai săi, se adaugă și alte semne, ajungându-se la 26, pentru ca, în manuscrisul de la Iași, scris în anul 1545, numărul acestora să ajungă la 33. De aici se vede preocuparea continuă a psaltilor putneni pentru a ține pasul cu dezvoltarea muzicii bizantine din cele două mari centre cultural-artistice – Constantinopolul și Muntele Athos, în care muzica bizantină a cunoscut întreaga-i evoluție.

Indicarea ehurilor în acest manuscris se face numai prin cheile lor, care sunt niște prescurtări ale unor cuvinte și litere grecești, în timp ce, mai târziu, Eustatie folosește o dublă indicare a ehurilor – prin cheile respective și prin terminologie slavonă. Mărturiile sunt cele întâlnite în mod obișnuit în manuscrisele bizantine ale vremii. În manuscrisele putnene, întâlnim frecvent apechemate – formule melodice de intonare a ehurilor, care au drept scop introducerea psaltului în atmosfera ehului respectiv și precizarea sunetului sau a treptei de început a cântării.

În construcția de formă a chinonicelor întâlnim structuri făcute pe texte, mereu aceleași „palin” și „leghe”, care indică o repetare a părții din mijloc unde compozitorul pune tereremul, pasajul de virtuozitate; mai întâi apare „palin”, indicând repetarea, și apoi „leghe”, marcând continuarea chinonicului cu refrenul *Aliluia*. Formele „palin” și „leghe” au funcție modulantă sau de cadență interioară.

Ceea ce ar mai trebui de adăugat este faptul că în *Antologhionul* de la Dragomirna există 13 cântări care nu mai figurează în nici un alt manuscris putnean, și anume la filele 4^v, 6^v, 24, 24^v, 25, 27, 28^v, 29^v, 31, 91^v, 113, 130^v, 134.

The Musical Manuscript from Dragomirna

(Abstract)

The musical manuscripts from the Putna Monastery from the 15th and 16th centuries are the main arguments for proving that the Romanian liturgical chant was mainly in Greek. Thus in the specified period a clearly distinguished bilingual system was in use. The music of these manuscripts was the one sung in Byzantium and on Mount Athos.

The musical manuscript from Dragomirna belongs to the Putna Musical School and it has its own characteristic features. The fact that it contains 13 chants that do not show up in the other manuscripts makes it a monument of the Romanian medieval music.

Keywords: Dragomirna, musical manuscript, Putna Musical School, medieval music, Eustatius the Protosalter.

TITUS MOISESCU

**MANUSCRISUL B 283
DIN BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE**

Unul dintre cele unsprezece codexuri cunoscute până acum ca aparținând Școlii muzicale de la Putna este și *Antologhionul B 283* din Biblioteca Academiei Române, din București. L-am denumit astfel după conținut (*Antologhion*), după localitatea unde se păstrează (B – București), și după cota de înregistrare în Biblioteca Academiei (*Ms. sl. 283*). Cu toate că majoritatea cântărilor (73 de cântări dintr-un total de 75) au sub neumele muzicale texte literare în limba greacă, manuscrisul a fost catalogat în cadrul codexurilor slave, așa cum s-au petrecut lucrurile și cu *Antologhionul B 284* din aceeași bibliotecă¹ sau cu *Ms. sl. 12* (Lz. 12) din Biblioteca Universitară din Leipzig².

1. Câteva detalii bibliografice

Cel dintâi istoriograf care a semnalat existența acestui codice a fost A. I. Iațimirskii, găsimdu-l înregistrat în Muzeul Național de Antichități din București, la cota 126 (1186); în anul 1905 l-a prezentat – destul de sumar și neavizat – într-una din lucrările sale³, menționând următoarele date: „126 (1186). Carte de cântări din secolul al XVI-lea, de format mic (17 × 10 cm), cu 240 file, în limbile greacă și slavonă (f. 225)⁴, cu titluri grecești și slavone în chenare marginale. La începutul manuscrisului, cu o scriere mai târzie, este adăugat textul ritualului de înmormântare și al învățaturii despre post, adică a substituirii lui prin rugăciuni (când și cât de multe rugăciuni să fie citite și câte mățanii trebuie făcute). La sfârșit – Pripelele monahului valah Filothei, dar fără a se menționa numele autorului. Sfârșitul manuscrisului s-a

* Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 208–257.

¹ Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, București, 1985, p. 58–67.

² *Izvoare ale muzicii românești*, VI, *Monumenta: Școala muzicală de la Putna – Manuscrisul Nr. 12/Leipzig – „Antologhion”* (Lz. 12), ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu, București, 1985, p. 25 sqq.

³ A. I. Iațimirskii, *Славянскія и русскія рукописи румынскихъ библиотекъ* („Manuscrise slave și ruse în bibliotecă românești”), Санктпетербургъ, 1905, p. 430–431: ... III. Национальный музей древностей въ Букурештв (... III. Muzeul Național de Antichități din București).

⁴ Nu numai la f. 225 se află o cântare cu textul literar în limba slavonă, ci și la f. 139, unde, sub neumele muzicale, stă scris, cu caracterele unui alfabet amestecat (grec și slavon), un chinonic în ehlul I pl., atribuit de D. Conomos lui Evstatie Protopsaltul Putnei. (V. Dimitri E. Conomos, *The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century*, în Anne E. Pennington, *Music in Medieval Moldavia. 16th Century. With an essay by D. Conomos*, București, 1985, p. 236–237).

pierdut. Legătura este în piele cu inscripții”. În continuare, A. I. Iațimirskii – la fel de sumar și neavizat – prezintă un alt manuscris muzical, înregistrat în Muzeul Național de Antichități din București la cota 127 (1171)⁵, după care conchide cu unele remarci de ordin general referitoare la muzica ambelor codexuri: „Judecând după fotocopiile manuscriselor cu note [muzicale – neume] anexate la articolul lui J.-B. Thibaut, *Étude de musique byzantine. La notation de Koukouzélès* [apărut în] «Bulletin de l’Institut archéologique russe de Constantinople»⁶, vol. VI, fasciculele 2–3 [1900], p. 361–396, precum și după *Cartea de cântări* din anul 1511 scrisă de protopsaltul Evstatie de la Mănăstirea Putna, manuscrisul din Muzeul [Național de Antichități din București] No. 126 (1186) poate fi socotit ca aparținând secolului al XVI-lea. Despre manuscrisele grecești cu note [neume muzicale] și despre sistemele respective vezi articolul aceluiași autor⁷, *La notation de Saint Jean Damascène ou hagiopolite* [apărut în] «Bulletin de l’Institut archéologique russe de Constantinople», vol. III, Sofia, 1898, p. 138–179, fotocopia I; la p. 148 și 156 sunt reproduse tabele cu semnele notelor [neumelor]; recenzia din «Vizantijskij Vremennik», vol. VI [St. Petersburg] 1899, fasciculele I–II, p. 214. De același autor, *Studii de muzică bizantină. Mărturiile*. în: «Vizantijskij Vremennik», vol. VI [St. Petersburg], 1899, fasciculele I–II, pp. 1–12 și urm. După cum se știe, regulile cântării grecești au fost preluate și în

⁵ V. A. I. Iațimirskii, *op. cit.*, p. 430; Titus Moiescu, *Prolegomene bizantine*, p. 59; Corneliu Buescu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, I, București, 1985, p. 96–99, în *Izvoare ale muzicii românești*, X. În referirile noastre la adnotările lui A. I. Iațimirskii ne-am orientat într-o oarecare măsură și după traducerea textului din limba rusă propusă de Constantin Stih-Boos.

⁶ „Izvestija russk. arheol. Inst. vâ Konstantinopolia”, Sofia, 1900.

⁷ Jean-Baptiste Thibaut (1872–1938), „Padre agostiniano” și muzicolog francez, unul dintre pionierii muzicologiei bizantine, autor a peste 20 de lucrări (studii teoretice și articole tehnice) despre muzica bizantină. Este autorul teoriei potrivit căreia istoria muzicii bizantine își are sinteza obligatorie în istoria notației bizantine. A călătorit mult în Orient: la Constantinopol (1900), la Ierusalim, în Turcia, în Bulgaria, apoi la Odessa (1907–1911), la Petersburg (1911–1914) și din nou în Turcia (1920–1922). Numeroasele sale studii și articole le-a publicat între anii 1897–1913, în diverse periodice de specialitate, ca: „Bulletin de l’Institut archéologique de Constantinople”, „Byzantinische Zeitschrift”, „Échos d’Orient”, „Tribune de Saint-Gervais”, „Vizantijskij Vremennik” etc. În afara studiilor citate în textul nostru, J.-B. Thibaut a mai publicat, printre altele, și următoarele lucrări: *Origine byzantine de la notation neumatique de l’Église latine*, Paris, 1907; *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l’Église greque: exposé documentaire des manuscrits de Jérusalem, du Sinaï et de l’Athos, conservés à la Bibliothèque Impériale de S. Pétersburg*, 1913; *Étude de musique byzantine. Le chant ekphonétique*, în „Byzantinische Zeitschrift”, VIII, 1899; *La musique byzantine et le chant liturgique des grecs modernes*, în „Échos d’Orient”, II, 1898; *Les traités de musique byzantine*, în „Byzantinische Zeitschrift”, IX, 1900; *Assimilation des «Echoi» byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs*, în „Documents du Congrès International d’Histoire de la Musique”, Paris, 1901; *Les notations byzantines*, Paris, 1901; *La musique byzantine chez les Slaves*, în „Tribune de Saint-Gervais”, X, 1901 etc. Datorită preocupărilor sale permanente de a apela numai la documentele autentice, J.-B. Thibaut a impulsinat fundamentarea muzicologiei bizantine. (Precizări bibliografice suplimentare referitoare la muzicologul și bizantinologul J.-B. Thibaut pot fi găsite în: Ottavio Tiby, *La Musica Bizantina. Teoria e Storia*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1938, p. 7, 14 și urm.; *Précis de musicologie*, par Jaques Chailley, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 92; Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1971, p. 436–437.)

manuscrisele sud-slave, unde, la fel ca și în cele grecești, semnele scrierii muzicale nu exprimă direct treptele gamei sau sunetele, ci indică doar intervalele ce trebuie să le execute interpretul în trecerea de la un semn la cel care urmează”. A. I. Iațimirskii a cercetat Ms. 126 (1186) din Muzeul Național de Antichități în anul 1899, atunci când a vizitat Bucureștii și când, din nefericire pentru el, a dat prilej de scandal, încercând să sustragă documente din Biblioteca Academiei Române⁸.

La 10 februarie 1903, prin înaltul Decret Regal Nr. 519, manuscrisele din Muzeul Național de Antichități au trecut în patrimoniul Bibliotecii Academiei Române. Manuscrisul Nr. 126 (1186) a devenit, în Biblioteca Academiei, *Ms. sl. 283* fiind catalogat în mod eronat, așa cum am arătat mai înainte, în cadrul codexurilor slave. Pe versoul copertei interioare (coperta 2) se mai poate citi și acum cifra 126, care reprezenta cota manuscrisului din Muzeul Național de Antichități, dar și titulatura și datarea eronate de pe eticheta Bibliotecii Academiei Române (Sec. XVII), care au fost preluate fără discernământ de unii istoriografi.

În aceeași greșeală persistă și P. P. Panaitescu în catalogul său, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*⁹, când datează acest codex în secolul al XVII-lea (1610), orientându-se probabil după însemnarea de danie de pe f. 72^v. De asemenea, titulatura de „Psaltichie” a fost destul de superficial atribuită, conținutul și structura codexului definindu-l în mod evident ca Antologhion (denumirea specifică dată unor colecții de cântări ce se utilizează cu precădere la Vecernie, Utrenie și Liturghie). Din punct de vedere muzical, manuscrisul este complet (f. 4–233^v), nu lipsește nici începutul și nici sfârșitul lui. Lipsesc doar filele de început și de sfârșit ale celor două fascicule adăugate mai târziu, pe care au fost scrise texte literare în vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară, cum specifică P. P. Panaitescu în catalogul său¹⁰. Corecte sunt însă precizările lui P. P. Panaitescu din considerațiile finale, potrivit cărora *Ms. 283* a fost scris în Moldova, conservând o scriere semiuncială, titluri, inițiale și ornamente cu roșu, o legătură veche în piele și lemn, cu ornamente stilizate etc. De un prețios ajutor ne-a fost traducerea însemnării de pe f. 72^v, publicată de P. P. Panaitescu în catalogul său¹¹, pe care am preluat-o și noi ca atare în însemnările noastre.

O altă cotă – probabil anterioară celei acordate în Muzeul Național de Antichități – stă scrisă pe f. 1, în partea de sus a paginii, la mijloc: N. 27, fiind poate un număr de catalog al vreunui proprietar sau bibliotecii de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Grupul de litere chirilice din colțul din dreapta, sus, de pe f. 1, scrise răsturnat spre dreapta, nu ne oferă posibilitatea de a descifra conținutul vreunei indicații lămuritoare privind circulația manuscrisului. Preluând informațiile oferite

⁸ V. Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, p. 30 (nota 6).

⁹ P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, I, București, 1959, p. 377–378.

¹⁰ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 378

¹¹ Transcrierea și traducerea în limba română a acestei însemnări, precum și a celei de pe f. 239^v au fost publicate de P. P. Panaitescu în *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei...*, p. 378.

de A. I. Iațimirskii în studiul menționat mai înainte (v. *supra*, nota 3), R. Palikarova Verdeil citează și ea manuscrisele din Muzeul Național de Antichități din București: *Ms. No. 126 (1186)* (240 ff.); și *Ms. No. 127 (1171)* (97 ff.): „Le manuscrit No. 126 du XVI^e siècle est en langues slavonne et greque. Jacimirskij indique que sa notation est identique à celle du manuscrit No. 350 de la collection Ščukin. Quant au manuscrit No. 127, il est en grec avec des titres slavons”¹².

O prezentare mai detaliată a *Mss. B 283* și *B. 284* din Biblioteca Academiei Române a făcut-o Grigore Panțiru în studiul său intitulat: *Manuscrise muzicale inedite de la Mănăstirea Putna*¹³, adăugând în final transcrierea în notație liniară, paralelă cu cea neumatică originală, a Chinonicului „Paharul mântuirii” de Dometian Vlahu, după *Ms. B 283* (f. 111). În felul acesta, Grigore Panțiru integrează cele două manuscrise din Biblioteca Academiei Române – *B 283* și *B 284* – fondului putnean de codexuri muzicale. Ținând seama de perioada în care Grigore Panțiru și-a elaborat studiul său (1967–1969) și de puținatatea informațiilor pe care le deținea atunci, atât descrierea manuscriselor, cât și unele considerații istoriografice și muzicologice au devenit nesatisfăcătoare. Astăzi deținem date mult mai complete și mai sigure privind Școala muzicală de la Putna, autorii cântărilor, circulația manuscriselor, structura modală, semiografia, maniera de prezentare codicologică a acestora etc. Totuși, pentru acea epocă, studiul lui Grigore Panțiru a reprezentat o contribuție de valoare în cercetarea muzicii noastre medievale, pe care o vom cita, recunoscându-i astfel meritele istoriografice.

În *Old Bulgarian Musical Documents*, Stoyan Petrov și Christo Kodov consacră o pagină întreagă codexului nr. 283 din Biblioteca Academiei Române, datându-l la sfârșitul secolului al XVI-lea sau cel mai târziu în primii ani ai secolului al XVII-lea¹⁴. Și ei s-au orientat după însemnarea de donație de pe f. 72^v, pe care au preluat-o, probabil, de la P. P. Panaitescu, pe care-l citează în nota 84¹⁵. Potrivit conținutului spuselor lor, s-ar părea că cei doi autori n-au cercetat manuscrisul original, încorporându-l în schimb cu multă ușurință în corpusul „vechilor documente muzicale bulgare”. Așa după cum s-a demonstrat de numeroși cercetători români și străini, nici unul dintre codexurile de la Putna nu a aparținut vechii culturi muzicale

¹² R. Palikarova Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* (du IX^e au XIV^e siècle), Copenhagen, Ejnar Munksgaard/Boston, 1953, în „Monumenta Musicae Byzantinae”, Subsidia, III, publié en collaboration avec l’Institut Byzantin de Boston (v. p. 213, 218).

¹³ Grigore Panțiru, *Manuscrise muzicale inedite de la Mănăstirea Putna*, în **BOR**, LXXXVII, 1969, 11–12 (noiembrie–decembrie), p. 1261–1262. Republicat, cu unele modificări și adaosuri, în „Studii de muzicologie”, VI, 1970, p. 29–67, cu titlul *Școala muzicală de la Putna: 1. Manuscrise muzicale neidentificate; 2. Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*.

¹⁴ Stoyan Petrov, Christo Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia, 1973, p. 340–342. În relatările noastre am avut în vedere textul în limba engleză (p. 340).

¹⁵ În schimb, autorii nu citează informațiile datorate lui A. I. Iațimirskii din anul 1905 (v. *supra*, nota 3) și nici pe cele oferite de R. Palikarova Verdeil și Grigore Panțiru (v. *supra*, notele 12, 13), care i-ar fi condus, poate, la alte concluzii. Să nu-și fi dat ei seama că *Mss. 126* și *127* din Muzeul Național de Antichități din București sunt aceleași cu *Mss. sl. 283* și *284* din **BAR**?

bulgare, toate cele 11 manuscrise cunoscute până acum fiind în modul cel mai evident opere ale culturii muzicale medievale românești. Dacă Stoyan Petrov și Christo Kodov ar fi cercetat *ms. B 283* sau ar fi cunoscut măcar studiul lui Grigore Panțiru din 1969, suntem convingși că ar fi evitat multe din confuziile și erorile strecurate în lucrarea lor, editată în condiții grafice excelente. Astfel, ei nu ar fi putut afirma că „toate titlurile și indicațiile marginale sunt scrise în limba slavă”, din moment ce titlurile de pe f. 4 și 7 sunt notate în limba greacă și numai cel de pe f. 25 este scris în slavonă; indicațiile marginale de autori sunt scrise toate în limba greacă, și numai cele tipiconale din cadrul Stihirarului sunt notate în slavonă. În *Ms. B 283* sunt două cântări cu texte în vechea slavonă bisericească, nu numai una, după cum precizează cei doi autori: la f. 139 (un Chinonic în ehul 1 pl., cu textul literar scris într-un amestec de alfabet chirilic și grec) și la f. 225 (un Irmos calofonic în ehul 4 pl., prezent în patru manuscrise putnene). Cântările încep într-adevăr pe f. 7, însă nu continuă până la sfârșitul manuscrisului (f. 240^v), după cum arată autorii, ci numai până la f. 233^v, următoarele file fiind acoperite cu texte literare în vechea slavonă bisericească, conținând o Pascalie și Pripelele lui Filothei monahul de la Cozia. Notația *Ms. B 283*, ca de altfel a tuturor codexurilor putnene, este cea neobizantină sau koukouzeliană, așa cum o putem observa în oricare codex din marile centre bizantine din această perioadă istorică, și nu cea mediobizantină, cum declară autorii. Referirile la semiografia *Sinodicului Țarului Boril* și afirmația că „patru semne din sistemul neobizantin pe care le observăm a fi în plus și pe care nu le găsim în Sinodic și nici în Colecția de cântări a lui Evstatie – homalon, pelaston, stauros și ekstrepton” – nu ni se par concludente, deoarece toate aceste patru semne stau scrise în multe pagini ale manuscrisului lui Evstatie¹⁶. Exagerată și evident tendențioasă ni se pare a fi și ideea cu care autorii își încheie considerațiile lor asupra *Ms. B 283*, și anume că Stihira de la f. 225, care are textul literar în vechea slavonă bisericească, „diferă considerabil ca melodie față de celelalte cântări care sunt scrise în limba greacă“, O analiză muzicologică a acestei Stihiri ne relevă faptul că din punct de vedere melodic, ritmic și al planurilor modale, cântarea se menține în firescul stilistic al creației putnenilor.

La rândul-i, Nicu Moldoveanu menționează în catalogul său¹⁷ și *Ms. B 283*, cu unele erori privind titulatura codexului, conținutul, limba textelor literare, numele autorilor etc.

Referiri precise, însă cu puține elemente codicologice și de prezentare a conținutului, ne-a lăsat Anne E. Pennington în studiul său *Șapte antologii de la Putna*¹⁸,

¹⁶ *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei (M 350, L)*, în *Izvoare ale muzicii românești, V, Documenta*, ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, prefață și studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, 1983: *homalon* – f. 127^v (p. 278)/r. 13, 14; *pelaston* – f. 122^v (268)/r. 6, 12; *stauros* – f. 7 (13)/r. 3, din *Ms. L* și f. 7 (15)/r. 6, din *M 350, ek (s) trepton* – f. 95^v (210)/r. 11, 12 etc.

¹⁷ Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, București, 1974, p. 38.

¹⁸ Anne E. Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna* („Șapte Antologii de la Putna”), în

propunând anul 1550 ca dată probabilă a scrierii *Antologhionului B 283*. Făcând precizări referitoare la dimensiunile exacte ale codexului, la numărul și structura fasciculelor, la filigrane, Anne E. Pennington scoate în evidență și faptul că „Grigore Panțiru a fost primul care a stabilit că *Mss. B 283 și B 284* provin de la Putna”¹⁹.

Datorită conținutului său valoros, a integrității codexului, a epocii în care a fost scris și a apartenenței la fondul compact de manuscrise provenit de la Putna, *Antologhionul B 283* a intrat în evidența muzicologilor români și străini, fiind citat adesea în referiri cu privire la conținutul lui liturgic, la circulația cântărilor, la evidența autorilor și mai ales în cercetarea comparată a textelor muzicale și literare din manuscrisele putnene. Conținutul lui muzical și circulația cântărilor în cele 11 codexuri rămase de la Școala muzicală de la Putna au fost recent stabilite de Marin Ionescu și Titus Moiescu în cuprinsul *Catalogului manuscriselor muzicale de la Putna*²⁰, în care au fost precizate și adnotate numeroase aspecte specifice și transcrise incipiturile cântărilor în notație liniară.

2. Prezentarea codicologică a „Manuscrisului B 283”

Așa după cum am precizat mai înainte, manuscrisul se păstrează în Biblioteca Academiei Române din București, fiind înregistrat la *Cod. slavici No. 283*. Pentru notarea prescurtată convențională am folosit sigla *B 283*.

Potrivit structurii și conținutului său muzical și liturgic, manuscrisul este un *Antologhion*, ce reunește cântări care se practică la Vecernia de sâmbătă seara, la Utrenia duminicilor, la cele trei forme de Liturghie (Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, Liturghia Sfântului Vasile cel Mare, Liturghia Darurilor mai înainte sfințite), din perioadele Octoiului, Triodului și Penticostarului, precum și la alte oficii liturgice.

Aspectul fizic al manuscrisului

Întregul corp al codexului s-a păstrat, în general, bine, atât scoarțele, cât și filele din interior fiind utilizabile în întregul lor. Închizătorile de metal, fixate în scoarțele de lemn, au fost deteriorate și smulse de la locul lor, rămânând, în prima scoarță, două cuie metalice, iar în cea de-a doua, doar urmele cuielor ce prindeau închizătorile.

Scoarțele manuscrisului au fost confecționate din lemn, fiind îmbrăcate în piele de culoare maro închis, cu incrustații florale și chenare de diverse dimensiuni, așa cum le putem vedea la toate codexurile muzicale putnene. Grosimea scoarțelor este de 8 mm, având formă dreptunghiulară, cu dimensiunile laturilor de 170 × 100 mm.

„Studies in Eastern Chant”, 1979, p. 116. Studiul a fost retipărit, cu unele modificări, în ediție bilingvă (română și engleză), în Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală/Music in Medieval Moldavia*, Secolul al XVI-lea, cu un eseu de D. Conomos (v. *supra*, nota 4), ediție îngrijită și postfață de Titus Moiescu, traducere din limba engleză de Constantin Stîhi-Boos, București, 1985, p. 18–21.

¹⁹ Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală*, p. 20–21.

²⁰ Marin Ionescu, Titus Moiescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna* (Secolele XV–XVI). Manuscrisul Catalogului se păstrează în Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, nr. inv. 23.253.

Cotorul, confecționat din aceeași piele maronie, este rotund, având grosimea de 50 mm, însă, din cauza nenumăratelor utilizări, a fost deteriorat, pielea fiind crăpată și pe alocuri ruptă. Pe versoul primei scoarțe sunt lipite două etichete cu însemnele cotelor Bibliotecii Academiei Române; cea de sus – pe care stă scris „B.A.R., Cod. slavici 283” – fiind mai mică și mai recentă, iar cea de la mijloc, mai mare, datează probabil imediat după 10 februarie 1903, când a fost preluat manuscrisul de Biblioteca Academiei Române. Cu creion albastru stă scrisă, pe lemn, cifra 126, cota de la Muzeul de Antichități din București. Pe versoul celei de-a doua scoarțe, pe lemn, stă scris incipitul unui text în slavonă, iar dedesubt o mențiune în limba română: „Acest manuscris conține 240 file, 1899, I. Stănescu” – interesantă prin date, prin precizarea numărului de file și prin nominalizarea celui care a notat însemnarea respectivă (bibliotecar, proprietar?). Urmele cuielor care prindeau închizătorile metalice sunt mult mai vizibile pe versoul scoarței.

O altă cifră, care ar putea să semnifice numărul de cotă al vreunei biblioteci sau colecții particulare, stă scrisă pe f. 1: „N 27” – alături de care sunt notate cu litere chirilice câteva cuvinte indescifrabile. Pe fiecare filă a codexului, pe recto, este aplicată ștampila ovală a Bibliotecii Academiei, Msse (manuscrite).

Hârtia este mată, groasă și poroasă, de culoare gălbuie, având dimensiunile de 172 × 102 mm – ceva mai mare deci decât scoarțele – fiind îngălbenită și de vreme. Multe file poartă amprentele celor care au foiletat manuscrisul în practica de strană, altele sunt rupte pe margini sau la colțuri (f. 8, 9, 43, 95, 100, 118, 140, 153, 232), iar câteva reparate ulterior la cotor (f. 140, 171). În partea superioară a codexului – mai cu seamă între filele 60–130 – a pătruns umezeala, afectând unele neume din primul rând al textului muzical (f. 63–65, 68, 74, 75, 80, 91, 92, 98, 117–125), însă nu atât de mult încât să nu se poată descifra textul respectiv. De altfel lectura textului muzical și a celui literar este facilitată de calitatea grafiei – un scris clar, frumos, cursiv, o caligrafie specifică manuscriselor putnene.

Există câteva fragmente de filigran, toate așezate la cotor, în partea superioară a manuscrisului. Anne E. Pennington consideră că ar fi „trei tipuri de filigran, toate cu mistreți, însă greu de identificat, dar nu lipsite de asemănare cu cele pe care Briquet le-a datat către mijlocul secolului al XVI-lea”²¹. Cu toate strădaniile noastre de a le organiza pe tipuri, nu am reușit să identificăm nici unul din filigranele existente în hârtia acestui codex. Unul dintre ele ar putea reprezenta, de exemplu, partea inferioară a unui șarpe (le serpent)²², altul, cele două membre inferioare ale unui cvadriped (le quadrupède)²³, altul, capul unui animal neidentificabil, poate chiar al unui mistreț (le sanglier) sau al unui câine (le chien)²⁴ etc. Din cauză că nu am putut determina cu exactitate filigranele, nu ne vom referi aici la proveniența și

²¹ Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală*, p. 18–19.

²² Filele: 10, 16, 27, 31, 38, 56, 62, 65, 81, 82, 90, 95, 105, 108, 115, 129, 142, 143, 146, 151, 170, 199, 211, 219, 221, 223, 226, 231, 234, 235, 238.

²³ Filele: 6, 9, 15, 19, 20, 26.

²⁴ Filele: 158, 164, 174, 195, 206, 216, 224, 236, 239, 240.

data fabricării hârtiei. În schimb pot fi văzute cu destulă claritate liniile pontuseaux din componența hârtiei – câte trei linii verticale (uneori chiar patru), la distanță de 27 mm una față de cealaltă.

Cerneala utilizată de copist este de două culori: neagră și roșie. Așa cum era stabilit prin tradiție, cu cerneală neagră (chinoros) au fost scrise semnele diastematice, textele literare de sub neumele muzicale, cifrele-litere cu care sunt numerotate fasciculele. Cu o frumoasă cerneală roșie (chinovar) au fost scrise titlurile din frontispicii și chenarele, semnele cheironomice, ftoarele, mărturiile, neanesurile (f. 44^v, 69, 119, 120^v), textul care indică dimensiunile intervalelor de sub neumele din Propedie (f. 5^v-6^v), indicațiile „leghe” și „palin”, semnele de trimitere (f. 53^v, 129, 130^v, 136), reperatele (f. 9, 11, 12, 13^v, 15, 16^v, 18), numele autorilor și indicațiile tipiconale etc. Adesea, unele semne cheironomice au fost scrise cu cerneală neagră – ceea ce ar presupune o interpretare mai intensă a acestora în cântare²⁵ – așa cum bine observăm, de pildă, semnul parakalesma, scris cu cerneală neagră pe f. 41/r. 4 și cu cerneală roșie pe f. 215^v/r. 4; sau antikenoma, scrisă cu negru pe f. 41/r. 6 și cu roșu pe f. 138/r. 6, 7, 8; sau homalonul, scris cu negru pe f. 85/r. 7 și cu roșu pe f. 212/r. 6; sau psephistonul, scris cu negru pe f. 140/r. 3 și cu roșu pe f. 194^v/r. 7 etc. Semnele tromikon și ekstrepton sunt scrise, în majoritatea cazurilor, cu cerneală neagră, desenul lor fiind bine conturat prin liniile oblice îngroșate.

În *Codexul B 283* sunt puține elemente ornamentale. Menționăm cele trei chenare așezate în frontispiciul unor rubrici distinctive: sunt desenate cu cerneală de culoare roșie, au dimensiuni și împletituri diferite, toate însă cu iscusite filete și terminații florale; primul chenar este așezat pe f. 4, în incipitul Propediei; al doilea, pe f. 7, mai mare și mai complex, marcând începutul Anixandarelor de la Vecernia de sâmbătă seara; al treilea, pe f. 140, acolo unde începe Stihirarul propriu-zis. Sub chenare sunt desenate cu roșu titlurile de rubrică. La f. 4, titulatura Propediei: un scris simplu, în limba greacă, cu caractere de rând, fără ornamente. La f. 7, „începutul Vecerniei mari”: un scris cu majuscule, în limba greacă, cu prescurtări, cu litere suprascrise și cu ligaturi ingenioase. La f. 140, copistul a lăsat rubrica fără titlatură, considerând probabil că chenarul frumos ornat și numele sărbătorii scris în josul paginii, în limba slavonă bisericească, îndeplinesc această funcție. La f. 25 se deschide una dintre cele mai importante și mai întinse rubrici ale Antologhionului: „Începutul Liturghiei”. Deși a lăsat spațiu pentru chenar, copistul nu l-a desenat, scriind doar titlul rubricii, în limba slavonă, cu majuscule simple, neornamentate.

Inițialele sunt scrise cu cerneală de culoare roșie; cele mari, din incipitul cântărilor, sunt frumos ornate cu desene florale, iar cele mici, din cuprinsul

²⁵ Gr. Th. Stathis, *L'exégèse de l'ancienne notation byzantine*, Athenes, 1978, p. 61. Muzicologul grec Gr. Th. Stathis a transcris și publicat aici și prima parte a „Theoretikonului” lui Apostolos Konstas din Chio, după *ms. Docheiarionu 389* (1807), în care, la f. 32^v, se precizează următoarele: „Despre [semnele] negre și roșii – Acestea însă dacă sunt negre au aceeași semnificație, însă mai accentuată, iar dacă sunt roșii, atunci fiecare are jumătate din lucrarea lui” (traducere din limba greacă de Natalia Trandafirescu).

Anixandarelor, sau cele care marchează începutul unor părți din cuprinsul Heruvicelor (f. 30–36, 37–40) sunt simple, fără ornamente. În cuprinsul Anixandarelor, la sfârșitul unor stihuri și înainte de refrenul „Doxa...”, copistul a desenat, tot cu cerneală roșie, semne de reper de dimensiuni și motive diferite (f. 9, 11, 12, 13^v, 15, 16^v, 18, 44). Alte particularități grafice ar mai fi de semnalat pe f. 234^v–235, în tabelul Pascaliei, unde am putea observa câteva acolade ornamentate.

Manuscrisul B 283 are 240 de file, fiind al treilea manuscris putnean ca mărime, după *M 1102* (297 file) și *Lm. 258* (274 file). Toate filele sunt utilizabile și astăzi, ceea ce a fost scris de copist pe paginile codexului putând fi descifrat fără dificultăți.

Numărătoarea filelor este corect făcută, atât cea cu cerneală (cu cifre arabe, scrise cu creion negru, în colțul din dreapta, sus, pe paginile de recto), cât și cea mecanică, aplicată ulterior peste cea manuală, probabil în Biblioteca Academiei Române.

Filele codexului sunt cusute cu sfoară, în fascicule de câte opt foi (16 pagini). Copistul a numerotat fasciculele cu cifre-litere chirilice, cu cerneală neagră²⁶, în colțul din dreapta, jos, pe prima pagină de recto, pentru începutul fasciculei, și în colțul din stânga, jos, pe ultima pagină de verso, pentru sfârșitul fasciculei. Numerotarea fasciculelor este făcută corect, ceea ce ne determină să conchidem că manuscrisul este complet, nu are lipsuri în componența sa. Reconstituind fasciculele după numerotarea copistului și urmărind sforile cu care au fost cusute, ținând seama de succesiunea filelor, conform numerotării mecanice, și mai ales de continuitatea conținutului muzical și literar al cântărilor, sunt de semnalat totuși câteva inadvertențe, la care ne vom referi în continuare și care pot fi bine observate și în tabelul cu structura (componența) fasciculelor.

Manuscrisul are 29 de fascicule, numerotate de copist de la 1 la 29 (f. 4–235). Dintre acestea, 28 de fascicule au câte 8 file fiecare, și numai una, a 22-a, are 10 file (f. 171–180)²⁷. Din acest corp compact lipsesc două file: aceea cu care trebuia să înceapă fascicula a 18-a (și care ar fi trebuit numerotată mecanic cu nr. 140), și ultima filă a fasciculei a 29-a (care ar fi trebuit numerotată mecanic cu nr. 236 și ale cărei urme pot fi văzute la cotor). Deci corpul inițial al codexului a avut 28 de fascicule a câte 8 file fiecare (224 file) și o fasciculă cu 10 file, în total 234 de file (468 de pagini). Cifrele-litere chirilice cu care copistul și-a numerotat fasciculele sunt, cu mici excepții, complete, lipsind doar cinci din șirul și maniera de numerotare²⁸.

²⁶ Cu excepția cifrei-litere chirilice 24 (f. 196^v), care este scrisă cu cerneală roșie.

²⁷ Cifra-literă 22, cu care a fost numerotat începutul fasciculei, este scrisă în colțul din stânga, jos, fila fiind refăcută și adăugată de copist prin introducerea textului cântării pe o fâșie de hârtie între marginea de la cotor și cea exterioară. Probabil că scribul omisese o parte din textul Stihirii începute la f. 168, și-a dat seama de greșeală și a adăugat două file (171 și 180), cu care a îmbrăcat fascicula a 22-a; în felul acesta, fascicula a devenit de zece file.

²⁸ Cifra-literă 1 (f. 4), cu care a fost numerotat începutul primei fascicule (s-a păstrat în schimb cifra-literă 1 cu care a fost numerotat sfârșitul fasciculei, pe f. 11); cifra-literă 3 (f. 27^v), cu care a fost numerotat sfârșitul fasciculei a treia; cifra-literă 7 (f. 59^v), cu care a fost numerotat sfârșitul fasciculei a șaptea; cifra-literă 18 (f. 140), cu care a fost numerotat începutul fasciculei a 18-a (din cauza distrugerii filei originale); cifra-literă 29 (f. 235^v), cu care a fost numerotat sfârșitul fasciculei a 29-a.

Ulterior, un alt scrib a adăugat manuscrisului trei file în incipit (f. 1–3) și o fasciculă la sfârșit, din care s-au păstrat doar cinci file (f. 236–240), la cotor putând fi clar observate urmele filelor smulse din această fasciculă²⁹; atât hârtia, cât și scrisul de pe aceste adaosuri sunt asemănătoare, ele putând proveni dintr-un alt manuscris de epocă.

Structura fasciculelor

	1	2	3		– Aceste trei file au fost adăugate; f. 3 este albă.
	4	5	6	7	
I	8	9	10	11	– f. 4 – lipsește cifra de fasciculă 1.
	12	13	14	15	– Între f.11–12 au rămas la cotor urmele unei file rupte.
II	16	17	18	19	
	20	21	22	23	– f. 24 ^v este albă.
III	24	25	26	27	– f. 27 ^v – lipsește cifra care încheie fascicula a 3-a.
	28	29	30	31	
IV	32	33	34	35	
	36	37	38	39	
V	40	41	42	43	
	44	45	46	47	
VI	48	49	50	51	
	52	53	54	55	– f. 59 ^v este albă.
VII	56	57	58	59	– f. 59 ^v – lipsește cifra care încheie fascicula a 7-a.
	60	61	62	63	
VIII	64	65	66	67	
	68	69	70	71	
IX	72	73	74	75	
	76	77	78	79	
X	80	81	82	83	
	84	85	86	87	
XI	88	89	90	91	
	92	93	94	95	
XII	96	97	98	99	
	100	101	102	103	
XIII	104	105	106	107	

²⁹ Urmele unei alte file tăiate la cotor pot fi observate între f. 11–12, operație făcută probabil de copistul codexului, fără să impietzeze asupra muzicii și textului literar, care-și păstrează continuitatea firească.

XIV	108	109	110	111	
	112	113	114	115	
XV	116	117	118	119	
	120	121	122	123	
XVI	124	125	126	127	– f. 125 ^v este albă.
	128	129	130	131	
XVII	132	133	134	135	
	136	137	138	139	
XVIII	–	140	141	142	– lipsește prima filă din fascicula a 18-a; lipsește și cifra de fasciculă 18; lipsește finalul cântării începute pe f. 139 ^v .
	143	144	145	146	
XIX	147	148	149	150	
	151	152	153	154	
XX	155	156	157	158	
	159	160	161	162	
XXI	163	164	165	166	
	167	168	169	170	
XXII	171	172	173	174	175 – f. 171 ^v este albă.
	176	177	178	179	180 – fascicula are zece file. – fila 171 a fost reparată integral.
XXIII	181	182	183	184	
	185	186	187	188	
XXIV	189	190	191	192	
	193	194	195	196	
XXV	197	198	199	200	
	201	202	203	204	
XXVI	205	206	207	208	
	209	210	211	212	
XXVII	213	214	215	216	
	217	218	219	220	
XXVIII	221	222	223	224	
	225	226	227	228	
XXIX	229	230	231	232	– f. 234 este albă; ulterior a fost scrisă o însemnare de proprietar.
	233	234	235	–	– pe f. 234 ^v –235 a fost scrisă de un alt copist o Pascalie. – f. 235 ^v este albă.
	236	237	238	239	– Aceasta este o fasciculă adăugată, pe filele rămase fiind scrise <i>Pripelele</i> lui Filothei monahul de la Cozia.
	240	–	–	–	– au fost smulse ultimele trei file, ale căror urme au rămas la cotor. – f. 239 ^v a fost scrisă, răsturnat, o însemnare de proprietar.

Oglinda paginii este variabilă, păstrându-se, în general, în limitele dimensiunilor de 90 × 60 mm. În partea de jos a paginilor, copistul a lăsat o albitură de cca 65 mm, cu scopul vădit de a atribui codexului o oarecare eleganță în așezarea în pagină a scrisului muzical. Pe fiecare pagină sunt scrise 9 rânduri de muzică și text literar, cu excepția începutului și sfârșitului de rubrică, a unor corecturi adăugate de copist, și a unor „neanesuri” scrise în afara oglinzii paginii³⁰.

În întreg codexul au rămas șase pagini albe: f. 3^v, 24^v, 59^v, 125^v, 171^v și 235^v. Alte trei pagini, care inițial rămăseseră albe, au fost utilizate ulterior de alți scribi: f. 234 cu o însemnare în limba română de un rând; f. 234^v și 235 cu textul restrâns al unei Pascalii.

Întregul text muzical și literar al *Antologhionului B 283* (f. 4–233^v) a fost scris de unul și același copist. Nu se poate distinge o altă mână, o altă caligrafie, o altă manieră de scriere și de punere în pagină a muzicii. În schimb, un alt copist a scris textul literar în vechea slavonă bisericească, în semiuncială, de pe cele trei file adăugate în incipit (f. 1–3) și *Pripelele* lui Filothei monahul de la Cozia de pe filele adăugate codexului (f. 236–240^v); un altul a notat Pasacalia de pe f. 234–235 și, desigur, alții au notat cele câteva însemnări de proprietari existente (f. 72^v, 234, 239^v etc.).

Datarea, localizarea, copistul manuscrisului

În acest codex nu stă scris un colofon care să ne ofere date precise asupra numelui și calității copistului, asupra locului și anului scrierii manuscrisului. Precizările în legătură cu toate aceste elemente de identificare sunt aproximative, fiind deduse din cercetările noastre comparate asupra întregului lăsamânt artistic putnean. Conținutul, structura și grafica manuscrisului, numele autorilor, semiografia utilizată, maniera specifică de scriere a textelor literare sub neumele muzicale, toate aceste particularități atestă convingerea noastră că *Antologhionul B 283* face parte din rândul codexurilor scrise de români pentru români în secolul al XVI-lea, la Mănăstirea Putna. Este deci opera unui psalt putnean – al cărui nume și calitate nu le cunoaștem – în scopul utilizării personale a codexului în practica de strană. Iar Propedia din incipitul codexului, deși redusă din punctul de vedere al conținutului teoretic, îi conferă și un caracter didactic, pe care l-au întrunit doar patru din manuscrisele putnene. Având similitudini de conținut și structură cu *Ms. I–26/Iași*

³⁰ Sunt de menționat următoarele excepții: a) început și sfârșit de rubrică: f. 4 = 5 rânduri; f. 7 = 3 r.; f. 25 = 5 r.; f. 29^v = 8 r.; f. 140 = 4 r.; f. 24 = 5 r.; f. 59 = 3 r.; f. 125 = 2 r.; f. 163^v = 8 r.; f. 233^v = 10 r.; b) Corecturi adăugate de copist și marcate printr-un semn distinctiv de trimitere: f. 53^v (pentru rândul 8); f. 79^v (pentru rândul 2); f. 103 (pentru rândul 5); f. 129 (pentru rândul 6); f. 136 (pentru rândul 9); f. 176 (pentru rândul 1); f. 185^v (pentru rândul 4); f. 208 (două corecturi laterale pentru rândurile 7 și 8); f. 214^v (pentru rândul 4); c) Pe f. 44^v și 69, sus, copistul a scris formula „neanes” la două Heruvices; d) Pe f. 47^v, jos, a fost adăugată, de o altă mână, un rând de neume fără text literar, care reprezintă de fapt copia rândului 8 din aceeași pagină (probabil un exercițiu de scriere neumatică a unui alt scrib); e) Pe f. 72, 130 și 233^v sunt scrise câte 10 rânduri pe o pagină, copistul fiind constrâns să adopte această exceptare de la regulă din cauza finalului cântărilor respective.

(datat 1545) și cu *Ms. Lz. 12* (datat ante 1570), considerăm că *Antologhionul B 283* a fost scris aproximativ la mijlocul secolului al XVI-lea, în cel de-al treilea pătrar.

3. Conținutul liturgic al codexului

Manuscrisul cuprinde 75 de cântări și imnuri liturgice care se practică la Vecernia de sâmbătă seara, la Utrenia duminicilor (Tropare, Stihiri, Irmoase...) și la cele trei forme de Liturghie: Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, Liturghia Sf. Vasile cel Mare, Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Trisaghioane, Heruvice, Răspunsuri mari, Axioane, Chinonice...), din perioadele Octoihului, Triodului și Penticostarului, precum și la alte oficii liturgice ocazionale.

În incipitul codexului său (f. 4–6^v), ca o primă secțiune distinctă, copistul a inclus o scurtă Propedie, notând semnele diastematice care indică intervale urcătoare și coborâtoare și semnele cheironomice, la acestea din urmă fără departajări ritmice, dinamice sau agogice; pe ultimele trei pagini ale Propediei (f. 5^v–6^v) a precizat semnificația neumelor diastematice simple și a unor combinații posibile ale acestora. Comparată cu cea din *Ms. I–26/Iași* și chiar cu cea din *Ms. Lz. 12*, propedia din *Ms. B 283* este mult mai simplă, mai săracă în informații, rezumată în final la denumirea și plastica semnelor și la lucrarea lor, copistul omițând capitole de mare importanță, cum ar fi: ftoralele, mărturiile ehurilor, apechemele, exercițiile de paraloghie etc.

Cântările sunt scrise, în general, în ordinea oficiilor liturgice, începând cu Vecernia mare și încheind cu Liturghia. În schimb, Stihirile sunt așezate în ordine calendaristică, începând cu luna septembrie, cea dintâi lună a anului bisericesc.

Primele cântări sunt „Anixandarele” de la Vecernia mare (f. 7–24), constituind cea de-a doua secțiune a codexului. Ele reprezintă propriu-zis stihurile 29–36, 20, 21 și 25 din Psalmul 103, care se cântă – de obicei la mănăstiri, când este Priveghere – în eul 4 plagal. Cele 11 stihuri ale Psalmului 103 sunt divizate în 22 de stihuri cântate³¹, unele fiind însoțite de un refren („Doxa...”) și, în final, de formula „leghe”, care conduce linia melodică spre dominantă. În acest codex stau scrise trei tipuri de formule „leghe”: a) la stihurile *i, j, (do, re, mi, fa, sol)*; b) la stihurile *k, l, m, n (sol, la, fa, sol)*; c) la stihurile *o, p (re, mi, fa, sol, sol)*. Ultimul stih, al 22-lea, este constituit din patru părți: „Slavă...”, „Și acum...”, și două refrene Aliluia. În codexurile putnene nu găsim mențiuni privind autorul (sau autorii) „Anixandarelor”. Doar în unele manuscrise din secolele XVII–XVIII sau în tipărituri din secolul al XIX-lea se păstrează indicații de autor la stihurile „Anixandarelor”, destul de diferite

³¹ „Anixandarele” stau scrise în opt manuscrise putnene: *M 350, M 1102* (din care lipsesc primele 11 stihuri), *Lm. 258, I, B 283, B 284, Lz. 12, S* (doar cinci stihuri). O prezentare desfășurată a stihurilor cântate ale Ps. 103 („Anixandare”) a fost făcută în *Izvoare ale muzicii românești, IV, Documenta: Școala muzicală de la Putna – Manuscrisul Nr. I–26/Iași – Antologhion*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, 1981, p. 568–571. O prezentare analitică a stihurilor „Anixandarelor” poate fi cercetată în Marin Ionescu, Titus Moisescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna* (Secolele XV–XVI).

și chiar contradictorii, lăsându-ne impresia că ele au fost selecționate din creația manuscrisă a cel puțin șase autori. De obicei, „Anixandarele” sunt urmate de stihurile cântate ale Psalmului 1 („Makarios anēr”)³², care nu sunt scrise în *B 283*, după cum nu figurează în codex nici „Poliieleul” (Ps. 134) de la Utrenie³³, nici Prochimenele de la Vecernie, rânduite după zilele săptămânii, ca în *M 350* și în *Lm. 258*, și nici Prochimenele de la Utrenia duminicilor, definite după ehurile Octoihului, mai puțin abordate de copiiștii putneni în antologiile lor. În schimb aflăm scrisă la sfârșitul codexului (f. 231) o Pasapnoarie („Toată suflarea”), care se cântă la Utrenie, la Laude, aceeași pe care o găsim de altfel în *Lm. 258*, tot la sfârșitul manuscrisului, și în *D* (f. 30), adăugată cântărilor de la Liturghie.

După „Anixandare”, copistul a trecut direct la cântările de la Liturghie (f. 25–139^v) – 52 de cântări – incluse în codex în ordinea în care ele apar în desfășurarea acestui oficiu. Primele cântări din această a treia secțiune a manuscrisului sunt Trisaghioanele (f. 25–29^v): Trisaghionul liturgic ce se cântă la Liturghia săvârșită în mod obișnuit în timpul anului („Aghios o Theos”) și Trisaghionul festiv, destinat unor sărbători importante. Urmează cele 10 Heruvic, dintre care trei sunt creații ale lui Evstatie și unul al lui Theodosie Zotica. Un al 11-lea Heruvic stă scris la f. 122, după Chinonice, fiind singular în cele 11 codexuri putnene. În continuare sunt grupate, în ordine liturgică, Răspunsurile mari, cele două „Amin” și „Pre tine te laudăm”, urmate de Axionul ce se cântă la Liturghia Sf. Vasile cel Mare („De tine se bucură”). Interesant ni se pare însă faptul că scribul face mențiunea Liturghiei Sf. Vasile cel Mare la f. 75, acolo unde începe cântarea „Aghios, Aghios, Aghios”, de la Răspunsuri, comună ambelor Liturghii, pe când la Axionul specific Liturghiei Sf. Vasile cel Mare (f. 76^v), unde ar fi trebuit scrisă, omite această precizare³⁴. Cu cele 22 de Chinonice, copistul acoperă mai bine de 80 de pagini din codexul său (f. 79^v–122): 12 Chinonice duminicale și 10 Chinonice săptămânale (4 marțea și 6 miercurea). Ele sunt înșiruite în ordinea ehurilor, lipsind doar cele în ehurile 1 pl. și 2 pl. Copistul a adăugat în schimb 4 Chinonice în „nenano”, trei dintre ele fiind scrise numai în *B 283* (f. 117–122), și Heruvicul în ehul 1 pl. (f. 122), amintit mai înainte, cu care se încheie grupul cântărilor destinate Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur. Pe f. 126–130 sunt scrise cântări ce se execută cu prilejul Liturghiei Darurilor mai înainte sfințite, oficiu specific zilelor de rând din Postul Mare: un Heruvic (f. 126), un Chinonic (f. 128^v) și un Tropar (f. 130) ce se cântă la sfârșitul acestei Liturghii. Urmează două cântări pentru Liturghia Sf. Vasile cel Mare: un Heruvic și Chinonic în Joia Mare (f. 130), un Heruvic în Sâmbăta Mare (f. 132^v) și două Chinonice la sărbătoarea Paștilor (f. 135^v și 137^v). Cu Chinonicul de la Duminica tuturor sfinților (f. 139), din perioada Penticostarului, se încheie șirul cântărilor de la Liturghie.

³² Prezente în cinci codexuri putnene: *M 350*, *M 1102*, *Lm. 258*, *I* și *S*.

³³ „Poliieleul” stă scris în cinci codexuri putnene: *M 1102*, *P/I*, *Lm. 258*, *I* și *S*.

³⁴ O situație asemănătoare o putem observa și în *Ms. I-26/Iași* (f. 88), și în *S* (f. 68^v), fapt ce i-a determinat pe unii cercetători să atribuie cântarea „Aghios, Aghios, Aghios” doar Liturghiei Sf. Vasile cel Mare (v. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală*, p. 32–35).

Cea de-a patra secțiune a *Antologhionului B 283* o formează grupul de 21 de Stihiri, Irmoase și Tropare scrise de copist pe f. 140–230, numită adesea și Stihirar, spre a putea fi deosebită de celelalte secțiuni ale unui Antologhion³⁵. Indiferent de oficiul căruia aparțin – Vecernie, Litie, Utrenie, Ceasuri etc. – Stihirile se succed în ordine cronologică. Pentru Vecernia de sâmbătă seara sunt selecționate 12 Stihiri dedicate unor sărbători sau evenimente mai importante de peste an; pentru Litie, care se împreună de obicei cu Vecernia, 2 Stihiri; pentru Utrenie, 4 Stihiri; pentru Ceasul I, care se oficiază de obicei în continuarea Utreniei, o Stihiră³⁶. Acestora li se adaugă Troparul sărbătorii Paștilor, o Megalinarie la sărbătoarea Nașterii Domnului, și 2 Irmoase calofonice pentru Născătoarea de Dumnezeu. Din cele 22 de Stihiri și Irmoase, 13 sunt cântări anagramate, din acestea 9 fiind creații ale lui Ioannes Koukouzeles.

Cinci cântări se păstrează numai în acest manuscris, proveniența și circulația lor rămânând încă necunoscute:

1. f. 56 – *Heruvic*, în ehul 2 pl., de Ioannes Glykys.
2. f. 117 – *Chinonic* duminical, în nenano, autor anonim.
3. f. 119 – *Chinonic* săptămânal (marțea), în nenano, autor anonim.
4. f. 120^v – *Chinonic* duminical, în nenano, autor anonim.
5. f. 122 – *Heruvic*, în ehul 1 pl., autor anonim.

Antologhionul B 283 are, în general, un conținut liturgic asemănător celorlalte manuscrise putnene cunoscute de noi până acum. Micile deosebiri care se pot constata în selecția cântărilor, nu-l separă de celelalte codexuri, de sursa primară oferită de această strălucită Școală muzicală de la Putna și de primul ei psalt, Evstatie, creatorul și îndrumătorul școlii. În varietatea conținutului lor, manuscrisele muzicale de la Putna se completează reciproc, atât în ce privește repertoriul, cât și numele

³⁵ Cartea de cântări numită Stihirar cuprinde un număr mare de Stihiri de la Vecernia și Utrenia sărbătorilor împărătești și ale sfinților mari din perioada Octoihului, Triodului și Penticostarului, începând cu septembrie, prima lună a anului bisericesc. Un exemplu de Stihirar ar putea fi considerat *Ms. gr. IV-39* din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iași, sau *Ms. gr. 953* din **BAR** din București, ambele datând din secolele XIII–XIV. De obicei, titlatura din Stihirar (Sticherarion) o găsim în manuscrisele grecești; în literatura muzicală românească nu aflăm codexuri sau cărți tipărite care să poarte această titlatură, românii adoptând-o pe aceea de Doxastar și Idiomelar: Petru Efesiu a tipărit la București, în anul 1820, *Syntomon Doxastarion*; Anton Pann a tradus și editat, „în a sa tipografie de muzică bisericească”, trei volume intitulate de el *Noul Doxastar* (vol. I și II în 1841, vol. III în 1853); Dimitrie Suceveanu a tipărit la rândul-i, în Tipografia Mănăstirii Neamțul, *Idiomelariu unit cu Doxastariul* în trei volume (vol. I și II în 1856, vol. III în 1857); iar Ioan Popescu-Pasărea a editat *Noul Idiomelar* în anul 1933, la București. Pentru aceste cântări specifice, cu text și melodie proprii (idiomele), destul de restrânse ca număr în manuscrisele muzicale putnene, însă grupate totdeauna la sfârșitul codexurilor, noi am adaptat, în mod convențional, titlatura de Stihirar, spre a le defini, separa și încadra în literatura muzicală a genului respectiv, deși eram convingși că nici numărul de cântări, nici ordinea în care se desfășoară în manuscrisele putnene, și nici specificul unora dintre ele nu corespund într-un totuși structurii și conținutului unui adevărat Stihirar (v. și Ene Braniște, *Liturgica teoretică*, București, 1978, p. 148–178).

³⁶ Ene Braniște, *Liturgica specială*, București, 1980; idem, *Liturgica generală*, București, 1985; colectiv, *Tipic bisericesc*, București, 1976.

autorilor. Nu există două manuscrise putnene identice, scrie Anne E. Pennington, însă, conchidem noi, există o varietate de elemente comune care le unesc în aceeași familie și care-l determină pe cercetător să exclame neîndoios: acesta este un manuscris ce aparține Școlii muzicale de la Putna.

Elemente complementare privind conținutul manuscrisului

Pe cele trei file din incipitul codexului (f. 1–3), un alt copist – cu o grafie semiuncială specifică textelor paleografice româno-slave și izvoarelor chirilice românești – a scris o scurtă *Pravilă*, în care sunt consemnate câteva reguli privind viața călugărească și atitudinea monahilor în timpul unor oficii liturgice (f. 1–1^v); în continuare, pisarul înșiruire unele învățături practice despre post și rugăciune. Neavând o titulatură specifică, s-ar putea ca aceste trei file să fie o continuare a unei *Pravile* mai cuprinzătoare, ce făcea parte dintr-un alt manuscris de epocă.

Pe filele 234^v–235 stau scrise trei tabele pentru calcularea sărbătorii Paștilor (Pascalie), cuprinzând câteva dintre elementele principale și secundare ale cronologiei: anul, indictionul (perioada cronologică de 15 ani), crugul soarelui (perioada cronologică de 28 de ani a ciclului soarelui), care merge împreună cu mâna anului, crugul lunii (perioada cronologică de 19 ani a ciclului lunii), care se asociază cu temelia (vârsta lunii la 1 martie dintr-un anumit an). Confruntată de slavistul român N. Smochină cu Pascaliile lui Siluan din 1492 și 1521, cea din B 283 „ar indica anul 1510 pentru calcularea primului Paște...”³⁷.

Pe filele 236–240^v, care făceau parte dintr-o fasciculă adăugată manuscrisului muzical, stau scrise – de aceeași mână și cu aceeași grafie semiuncială cu care au fost caligrafiate cele trei file din incipitul codexului – *Pripelele* lui Filothei monahul de la Cozia, fost logofăt al lui Mircea Voievod. Titulatura *Pripelelor* din B 283 este următoarea: „Pripeale la toate praznicele împărătești ale Născătoarei de Dumnezeu și ale tuturor părinților mari precuciuoși, mucenicilor aleși și tuturor sfinților însemnați, și care se cântă cu psalmi aleși când se cântă Polieleul, începând din a opta zi a lunii septembrie. La Nașterea preacuratei Născătoare de Dumnezeu se cântă aceasta...” După cum vedem, numele autorului acestor cântări specifice nu apare în codex. Cercetând însă alte manuscrise din Biblioteca Academiei Române, am găsit scrise aceste *Pripele* – cu mici variante – în mai multe codexuri, dintre care mai apropiate de *Pripelele* din B 283 ni se par a fi cele din *Ms. sl. 209* (f. 228^v–235), un *Orologhion* (Ceașlov) din secolul al XVI-lea, „scris probabil în Moldova”, după cum conchide P. P. Panaitescu³⁸, și în *Ms. sl. 251* (f. 289^v–298), un *Antologhion* din secolul al XVI-lea, scris tot în Moldova³⁹. Titulatura *Pripelelor* din aceste trei codexuri este asemănătoare, cu singura deosebire că în *Ms. sl. 209* și în *Ms. sl. 251* stă scris și numele autorului: „... opera lui Filothei monahul, fost logofăt

³⁷ Grigore Panțiru, *Școala muzicală de la Putna...*, p. 37 (v. *supra*, nota 13).

³⁸ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 305–306.

³⁹ *Ibidem*, p. 349–350.

al lui Mircea Voievod” (care a domnit în Țara Românească între anii 1386–1418). După cum ne este cunoscut, *Pripelele* lui Filothei monahul sunt niște mici tropare ce se cântă, cu stihuri alese din Psalmi aleși, după Polieleu, la sărbătorile împărătești ale Născătoarei de Dumnezeu și ale sfinților mai însemnați. Alegerea stihurilor din Psalmi este opera lui Nikephoros Vlemides (1197–1272). Pripelele au fost create de Filothei către sfârșitul secolului al XIV-lea sau începutul celui de-al XV-lea, textul lor literar fiind păstrat în manuscrise începând din secolul al XV-lea⁴⁰. Datorită frumuseții imaginilor poetice și a conciziei lor, *Pripelele* lui Filothei monahul de la Cozia sunt considerate a fi „printre cele mai vechi manifestări literare românești de limbă slavonă bisericească”⁴¹. Textul muzical al acestor Pripele îl cunoaștem însă numai din ceea ce s-a păstrat și a transmis pe cale orală, fiind notat în manuscrise mai târziu și în cărți tipărite din secolul al XIX-lea⁴². Variante muzicale ale Pripelelor le vom întâlni pe întreg teritoriul României, cântările fiind create, după principiul prosomiei, în ehlul I autentic. Așa cum am arătat mai înainte, din această fasciculă ultimă a *Ms. B 283* lipsesc trei file (șase pagini), fiind tăiate de la cotor; pe aceste file presupunem că erau scrise, în continuare, Pripelele notate în mod corespunzător în *Ms. sl. 209* pe f. 333^v (ultimele 15 rânduri) și pe f. 234–235. Pripelele lui Filothei pot fi identificate și în alte codexuri din Biblioteca Academiei Române: *Ms. sl. 217* (secolul al XV-lea), *Ms. sl. 227* (secolul al XVI-lea), *Ms. sl. 118* (secolul al XVII-lea) etc. – cu precizarea că în aceste codexuri nu este specificat autorul lor în titlatură.

Însemnări de copiști și de proprietari

Pe fila 72^v, inițial albă, stă scrisă una dintre cele mai interesante și mai frumos redactate însemnări de proprietar: actul de danie al episcopului Mitrofan al Romanului către ucenicul său, ieromonahul Varlaam, din anul 1610, caligrafiat pe 12 rânduri, cu o scriere semiuncială, în vechea slavonă bisericească. Iată-i conținutul, după traducerea lui P. P. Panaitescu⁴³: „în anul de șapte ori o mie, de zece ori cinci de două ori, și nouă iarăși de două ori «i.e. 7118 – 5508 = 1610» a cumpărat această carte

⁴⁰ Ms. nr. 44 (f. 102–103), secolul al XV-lea, din Biblioteca Publică din Leningrad, colecția T. Buslaev (apud Tit Simedrea, *Filoteiu monahul de la Cozia*, *infra*, nota 41).

⁴¹ Despre *Pripelele* lui Filothei monahul să se vadă: S. Teodor, *Filoteiu monahul de la Cozia. Imnograf român (I–II)*, în „Mitropolia Olteniei”, VI, 1954, 1–3 (ianuarie–martie), p. 20–35; idem, *Pripelele monahului Filotei de la Cozia (III)*, în „Mitropolia Olteniei”, VI, 1954, 4–6 (aprilie–iunie), p. 177–190; Tit Simedrea, *Filoteiu monahul de la Cozia. Data, locul și limba în care s-au alcătuit Pripelele*, în „Mitropolia Olteniei”, VII, 1955, 10–12 (octombrie–decembrie); p. 526–541; Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, II, București, 1979, p. 269–292 („Pripelele lui Filotei Monahul”).

⁴² Nectarie Tripoleos, *Carte de cântări bisericești (I–II)*, Iași, 1846; Anton Pann, *Priveghier (sau Parisimier)*, București, „În a sa tipografie de muzică bisericească”, 1848; Dimitrie Suceveanu, *Idiomelariu unit cu Doxastariul*, în Tipografia Sfintei Monastiri Neamțul, 1856 (părțile I și II), 1857 (partea a III-a); *Tomul întâiu al Antologiei după așăzământul sistimii ceii nouă a musicii bisericești*, Buzău, 1856 etc.

⁴³ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 378.

припѣл навѣсѣи
вѣны. негоротны
празникъ. и вѣсѣи
прѣныице мѣвѣи
кѣи. избранныи мѣи.
и вѣсѣи нарѣицеи.
и припѣвѣицеи избр
анныи мѣи. ега поет
саполкелеи. на теишу
ѡсмаго дѣи се птевѣи
мѣи. на рожьство бѣи.
поетса. сѣи.
Рицеи ѡбрѣдѣи на
мѣи. гѣсто бо ж. лѣ.
лѣи : — **вѣ** **п**рѣи
ѣторѣицеи мѣи, тѣи
лѣи. сѣи на пѣицеи ѡвѣсѣи
бѣи. мѣи да просла вѣи мѣи

Ms. B 283/BAR, f. 236: „Pripelele” lui Filothei mohanul, fost logofăt al lui Mircea Voievod, care a domnit în Țara Românească între anii 1386–1418

de cântări kyr Mitrofan, episcop de Roman, și a dat-o ucenicului său, ieromonahul Varlaam, să fie lui pentru slăvirea în cântec a lui Dumnezeu cel într-o Treime slăvit, până ce el va fi în acest trup muritor. Și cui va vrea să o dea sau iarăși să o vândă, să-i fie cu bună voie, iar cine l-ar amenința sau l-ar dojeni, acestea să cadă pe capul lui și să fie neiertat de Domnul. Anii soarelui atunci scăzându-i, numărul mai sus scris și la a doua adunare se va cunoaște lămurit”. Episcopul Mitrofan al II-lea a păstorit la Roman în perioada anilor 1608–1613, urmându-i lui Anastasie Crimca, ajuns mitropolit al Moldovei. Retras sau înlăturat de la Roman, Mitrofan va fi din nou episcop, la Huși, în trei perioade (1616–1619, 1620–1622, 1626–1634), după care va reveni la Roman, tot ca episcop, în anii 1634–1639; a murit în anul 1641, fiind îngropat la Secu, lângă biserica mare a mănăstirii⁴⁴. Mitrofan nu semnează actul său de danie, în schimb precizând anul 1610, când și-a redactat dania, nu s-a gândit probabil că va da naștere la unele confuzii în legătură cu epoca scrierii codexului B 283, mulți istoriografi fiind tentați s-o atribuie cronologiei secolului al XVII-lea.

Pe fila 172, jos, stă scris în limba română, cu caractere chirilice, un început de frază: „Să se știe de...” Probabil că pisarul ar fi vrut să consemneze aici un eveniment cu caracter istoric, sau astronomic, sau social etc. – de ce oare s-o fi oprit din scris?

Pe fila 234, inițial albă, sus, pe un singur rând, cu caractere chirilice, stă scris, în limba română, un alt început de frază, rămas de asemenea fără terminație: „Această carte din ahtu în ... adu...”

Mai limpede este însemnarea de proprietar scrisă răsturnat, în partea de jos a filei 239^v, în limba română, cu caractere chirilice: „Theofan, Ierodiacon ot Bisăricani, țanutul Pietrii”. Este vorba de Mănăstirea Bisericani, de lângă Piatra Neamț, unde, pe locul unui vechi schit de lemn din vremea lui Alexandru cel Bun, domnul Moldovei (1400–1432), s-a ridicat, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, sub Ștefăniță Vodă (1517–1527), o biserică de zid, care, la începutul secolului al XVII-lea, a devenit mănăstire; sub domnitorul Vasile Lupu (1634–1653), prin 1637, Mănăstirea Bisericani și-a sporit așezământul, devenind un centru cultural și artistic important. La începutul secolului al XX-lea, în clădirile din jurul bisericii s-a amenajat un sanatoriu⁴⁵. Însemnarea lui Theofan, ierodiacon la Mănăstirea Bisericani, ar putea să dateze din secolul al XVII-lea, când încă se mai utilizau, în practica de strană, manuscrisele muzicale de la Putna.

Un alt fragment de însemnare se păstrează pe f. 240^v, pe marginea din stânga, scris pe verticală, în limba română, cu caractere chirilice: „Și... și am zis ... Dum<ne>zău...”

⁴⁴ Mircea Păcurariu, *Listele cronologice ale ierahilor Bisericii Ortodoxe Române*, în **BOR**, XCIII, 1975, 3–4 (martie–aprilie), p. 322–355.

⁴⁵ *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, prefață de Iustin [Moiescu], arhiepiscop al Iașilor și mitropolit al Moldovei și Sucevei [Patriarh al României], introducere de prof. dr. Vasile Drăguț, conf. univ. dr. Corina Nicolescu.

Circulația manuscrisului

Din puținele însemnări de proprietar notate mai sus, am putea stabili o sumară circulație a codexului B 283: scris la Mănăstirea Putna, la mijlocul secolului al XVI-lea, de un copist român rămas anonim, manuscrisul se afla în anul 1610 în proprietatea episcopului Mitrofan al Romanului; în același an 1610 a trecut în posesia ieromonahului Varlaam, din cadrul episcopiei Romanului; mai târziu, probabil tot în secolul al XVII-lea, a ajuns la Mănăstirea Bisericani, proprietate a ierodiaconului Theofan; către sfârșitul secolului al XIX-lea, manuscrisul se păstra în Muzeul Național de Antichități din București, înregistrat la cota 126 (1186), unde l-a cercetat A. I. Iațimirskii, semnalându-i prezența într-un studiu pe care l-a publicat în anul 1905 la Sanktpetersburg (*op. cit.* la *supra*, nota 3); în anul 1899, I. Stănescu numerotează manual filele codexului (240 file); din anul 1903, codexul a intrat în posesia Bibliotecii Academiei Române, unde se păstrează și astăzi, înregistrat la cota: Ms. sl. 283.

4. Autorii cântărilor

Din creația celor 38 de autori identificați în manuscrisele muzicale de la Putna, în *Antologhionul B 283* au fost reținute cântări aparținând unui număr de 23 de compozitori; dintre aceștia, 19 compozitori au fost menționați de copist în codex, iar 4 au fost identificați, în mod deductiv, în alte manuscrise putnene, unde se păstrează cântările respective. Iată numele celor 23 de autori ale căror cântări fac parte integrantă din cuprinsul codexului B 283, precum și filele de manuscris pe care stau scrise cântările lor⁴⁶:

1. Agallianos – 44^v
2. Agathon – 37
3. Anthimos – 53
4. Chrysaphes – 41
5. Dometian Vlahu – 111
6. *Evgenikos* – 208^v
7. Evstatie – 28, 28^v, 29, 49, 60, 63^v, 139
8. Gerasimos – 90, 92
9. Glykys – 56
10. Ioannes – 99^v
11. *Kladas* – 174^v, 218
12. Korones – 30, 76^v, 185^v
13. *Koukouzeles, Ioannes, Maistor* – 140, 143, 149, 153^v, 157^v, 161, 164, 194^v, 199, 203, 231
14. Lampadarios – 96, 98, 101^v, 115^v, 128^v, 168
15. Logginos – 126

⁴⁶ Numele compozitorilor și numărul de folio culese cu caractere cursive au fost menționate la acele cântări ai căror autori au fost identificați în alte manuscrise muzicale putnene.

16. Manouel (Argiropoulos) – 107
17. Moschianos – 73, 88
18. Nikephoros – 130, 132^v
19. Raidestinos – 79^v, 86, 109
20. Serpino (Stefan) – 105
21. Theodoulos – 180^v, 181, 213^v
22. Vlatēros – 103^v
23. Zotica, Theodosie – 69

În acest tabel nu am inclus numele compozitorilor presupuși a fi autori ai unor stihuri ale „Anixandarelor” – cum ar fi Kontopetres, Panaretos – identificați în manuscrise mai târzii și în cărți tipărite (*A₁*, *T.A.* etc.); de asemenea, autorilor consacrați, ca Ioannes Koukouzeles, Ioannes, Kladas, Manouel Chrysaphes, nu le-am adăugat creația atribuită lor la unele stihuri ale Anixandarelor⁴⁷.

Sunt de semnalat în *B 283* numele celor trei compozitori români: Evstatie Protopsaltul, cu 7 cântări, Dometian Vlahu și Theodosie Zotica, cu câte o singură cântare. De altfel, acesta este singurul manuscris muzical putnean în care sunt reunite creații ale întregului grup de autori români cunoscuți ca atare până acum. De asemenea, reținem prezența în acest codex a numelui complet al lui Theodosie Zotica – menționat în *Lz. 12* numai cu atributul de „monahos” – fapt ce va contribui la stabilirea a încă unui element important privind identitatea acestuia.

Dintre autorii clasici bizantini, a căror creație muzicală a circulat intens în Țările Române, în secolele XV–XVI, copistul codexului *B 283* i-a preferat pe unii dintre cei mai importanți: Agallianos, Agathon, Glykys, Korones, Logginos, Moschianos, Raidestinos, Theodoulos, Vlatēros etc. Deși numele lui Ioannes Koukouzeles nu figurează ca atare în codex, copistul a reținut un număr de 11 cântări, majoritatea anagramate, opere ale strălucitului Maistor. Să fi fost oare aceste cântări atât de populare încât să nu mai fie necesară precizarea autorului lor? Nici numele lui Kladas nu este scris în codex, deși copistul a preluat două cântări din creația acestui cunoscut compozitor bizantin; în schimb notează atributul „Lampada la trei cântări, adesea asociat de noi cu Ioannes Kladas. Nikiphoros identificat de noi în *M 1102*, apare cu două cântări, și totuși numele nu-i este menționat în codex. Și nici numele lui Evgenikos nu este consemnat la cântarea anagramată a acestuia scrisă pe f. 208^v. Dintre compozitorii bizantini ale căror cântări au circulat în manuscrisele putnene, copistul codexului *B 283* a lăsat de o parte mai bine de 10 autori, printre care: Ampelokepiotes, Dokeianos, Dositheos, Phokas, Magoulas etc.

Cât privește repartizarea creației muzicale pe autori, situația în *B 283* se prezintă în felul următor:

- a. Cântări în *B 283*: 75.
- b. Cântări ai căror autori au fost identificați: 54.

⁴⁷ V. *supra*, nota 31.

- c. Cântări ai căror autori au fost menționați în B 283: 28.
- d. Cântări ai căror autori au fost identificați în alte manuscrise putnene: 26.
- e. Dacă vom considera „Anixandarele” ca o singură cântare colectivă, ai căror autori au fost făcuți cunoscuți în *Ms. I-26/Iași*, vom putea conchide că în B 283 au rămas încă neidentificați autorii unui număr de 20 de cântări, a căror identitate vom încerca s-o stabilim în cercetările noastre viitoare.

După cât s-ar putea deduce din conținutul și structura acestui Antologhion, copistul n-a fost prea mult preocupat de alegerea autorilor; s-ar părea că a urmărit mai degrabă o destul de subiectivă selecție a cântărilor, copiind ceea ce-i era lui necesar în practica de strană, în evoluția lui artistică de interpret cu preferințe evidente către muzica eclesiastică tradițională. Dacă vom urmări tabelul alfabetic al autorilor, ne vom da seama că din cei 23 de autori, doar trei aparțineau epocii lui, secolului al XVI-lea: Evstatie, Dometian și Theodosie – cei trei compozitori români. Creația celorlalți 20 venea din epoci anterioare, din secolele XIV–XV, transmisă prin manuscrise și pe cale orală, cele două căi de vehiculare și păstrare nealterată a acestei muzici. Adesea ne întrebăm: care au fost manuscrisele model după care psaltii putneni au copiat creația autorilor bizantini din secolele XIV–XV? Au călătorit putnenii la fostul Bizanț sau la Muntele Athos, aducând cu ei manuscrise sau memorând un număr atât de mare de cântări? După care modele și-a copiat Evstatie Protopsaltul Putnei, la 1511–1515, codexurile sale? Până acum n-am găsit nici o urmă concretă a acestor modele manuscrise, surse ale unui repertoriu evident bizantin.

5. Scrierea muzicală: grafia și semiotica

Grafia

Redarea în scris a neumelor muzicale bizantine din codexul B 283 este una dintre cele mai armonioase, mai clare și mai precise, copistul străduindu-se să-și mențină opera la înălțimea liniei grafice caracteristice codexurilor putnene. Desenul neumelor muzicale este elegant, unitar, bine proporționat, de largă respirație, deloc confuz. Caracterul mereu uniform al desenului neumelor, așezarea lor corectă în șirul semnelor muzicale – clară, exactă, respectând regulile teoretice ale muzicii – ne lasă impresia nu numai a unui copist caligraf expert în scrierea neumelor, ci și pe aceea a unui bun muzician, cunoscător al vechii muzici bizantine, care și înțelegea ceea ce copia pe filele codexului său. Iată de pildă linia elegantă a lui petaste, desenat totdeauna în aceeași poziție orizontală frumoasă, cu terminațiile îngroșate; la fel de unitare și frumos caligrafiate ni se par a fi isonul, apostrophos, pelastonul, elaphronul, aporrhoe etc., atât așezarea lor simplă, cât și în combinații cu alte semne diastematice sau cheironomice⁴⁸. Desenul mărturiilor, al ftoralelor, al semnelor cheironomice – din

⁴⁸ Transliterarea denumirii semnelor muzicale din alfabetul grec în cel latin am făcut-o în conformitate cu Stasul 5309/2–78 al Consiliului Național pentru Știință și Tehnică, Institutul Român de Standardizare: „Transliterarea caracterelor grecești în alfabetul latin”. În studiul nostru am păstrat vechea denumire grecească a semnelor muzicale, deși în secolul al XIX-lea, odată cu adoptarea noii sisteme chrysanthice în cântarea bisericească, teoreticienii și psaltii români au „romănit” și terminologia,

care se evidențiază parakalesma, psephistonul, tromikonul, ekstreptonul, homalonul, gorgosynthetonul, argosynthetonul, antikenoma, kylisma etc. – se încadrează în aceeași linie grafică caracteristică manuscriselor putnene, prin care semiografia muzicală românească și-a făcut un frumos și interesant debut în lumea paleografiei medievale și, implicit, în aceea a semioticii moderne. Punerea în pagină a textului muzical – de asemenea unitară în întreg codexul – pare a fi fost gândită și măsurată astfel încât să lase impresia unei tehnoredactări cu totul deosebite, pe care n-o mai întâlnim, ca intenție și realizare, în celelalte codexuri muzicale de la Putna, și nici mai târziu, în manuscrisele din secolele care i-au urmat. Toate aceste particularități grafice fac din *Antologhionul B 283* un document de mare interes, nu numai muzical, ci și paleografic, înscriind codexul în impresionantul cortegiu de opere manuscrite realizate în acest centru de artă și cultură medievală românească, care a fost Putna secolelor XV–XVI.

Semiotica muzicală

Datorită faptului că în incipitul codexului său, copistul a inclus și o Propedie (din păcate o prea sumară Propedie), suntem în măsură să evaluăm și să urmărim circulația unei bune părți a semiografiei utilizate în acest centru muzical medieval românesc, comparând-o, bineînțeles, și cu semiografia prezentă în alte codexuri.

O privire comparativă o putem realiza cu *Ms. barb. gr. 300* (secolul al XV-lea) din Biblioteca Apostolica Vaticană – un codex care cuprinde în Propedia notată pe f. 5–15 semiografia neobizantină (sau koukouzeliană) utilizată și la Putna în secolele XV–XVI –, precum și cu alte două Propedii din secolul al XVI-lea, păstrate în *Ms. gr. I–26* din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iași și în *Ms. Lz. 12* din Biblioteca Universitară din Leipzig. Din cauza dispariției sau deteriorării unor file, Propediile existente în celelalte codexuri putnene au rămas incomplete din punctul de vedere al semiografiei.

În propedia codexului *B 283* sunt consemnate 43 de neume muzicale, și anume:

– 15 semne diastematice (inclusiv isonul), dintre care 2 semne au și funcție ritmică;

– 28 de semne cheironomice (mari hipostaze), dintre care 6 semne cu caracter ritmic (marile arghii).

Semnele mărturiilor celor 4 ehuri autentice și plagale, precum și semnele ftoralelor – acestea din urmă mai rar utilizate în codex, cu excepția ftoralei „nenano” – nu sunt prezente în Propedie, însă le vom putea identifica după cele existente în

neținând seama de anumite reguli în transliterarea caracterelor grecești. Astfel, literele grecești *hi* și *fi* au fost transcrise fonetic, litera *ita* a fost transcrisă după voie, când cu *e* latin (eh), când cu *i* (hamili), iar efectul spiritului aspru din pronunțarea grecească a fost complet eludat în scris etc. Așa se face că până și astăzi se pronunță și se scrie: ipsili, în loc de hypsele; omalon, în loc de homalon; hamili, în loc de chamele; petasti, în loc de petaste; iporoi, în loc de aporrhoe; psifiston, în loc de psephiston; eteron, în loc de heteron etc. Aceleași precizări le facem și cu privire la transliterarea numelor proprii grecești, atunci când ne referim la compozitorii bizantini, ale căror cântări au circulat în codexurile noastre.

textul muzical al codexului. De altfel, nu toate semnele înșiruite în Propedie sunt și folosite în textul muzical al manuscrisului, și invers, există unele semne pe care le observăm în textul muzical, dar care nu apar în Propedie.

În codexul *B 283* sunt utilizate toate cele 15 semne diastematice (sau vocalice, sau fonetice) cunoscute în notația neobizantină sau koukouzeliană a secolelor XIV–XVIII – nici unul nu lipsește, nici din cuprinsul textului muzical al manuscrisului, nici din Propedie. Acestea sunt următoarele: ison, oligon, oxeia, petaste, kouphisma, pelaston, hypsele, kentema, dyo-kentemata, apostrophos, dyo-apostrophos, elaphron, chamele, aporrhoe și kratemo-hyporrhoon. Acest ultim semn, cu funcție dublă (diastematică și cheironomică, cu caracter ritmic), nu a fost inclus în rândul semnelor fonetice, fiind clasificat ca ultimul în cuprinsul marilor hipostaze. În înșiruirea semnelor diastematice, copistul n-a ținut seama de ordinea stabilită după principiul „somata” și „pneumata”, grupându-le după efectul pe care-l produc: mai întâi cele cu caracter ascendent, apoi cele cu caracter descendent. Toate aceste semne diastematice – în Propedie și în cuprinsul textului muzical al codexului – apar atât în poziție simplă, cu semnificația cunoscută, cât și în diferite combinații, spre a se putea obține intervale mai mari sau mai mici, în funcție de necesitățile melodice: petaste cu oligon (terță), oxeia cu kentema (terță sau cvartă, în funcție de poziția kentemei), oligon sau petaste cu kentema (terță sau cvartă), oligon sau petaste cu hypsele (cvintă sau sextă, în funcție de poziția lui hypsele), oligon sau petaste cu dyo-kentemata și hypsele (cvintă sau sextă), oligon sau petaste cu kentema și hypsele (septimă sau octavă) etc. Același gen de combinații poate fi făcut și pentru obținerea unor intervale descendente, îngemănând elaphronul sau chamele cu apostrophos etc⁴⁹. În general, datorită unei structuri melodice adesea apropiate de recitativul arhaic, primează mersul treptat de secunde („somata”) și salturile mici de intervale – terță, cvartă sau cvintă („pneumata”), cu caracter ascendent sau descendent.

Cele 28 de semne cheironomice – înșiruite în Propedie într-o ordine numai de copist justificată – pot fi grupate în trei categorii: a) 6 semne cu caracter ritmic, numite și marile arghii (apoderma, diple, kratema, gorgon, argon, tzakisma) – cărora li se mai adaugă cele 2 semne diastematice cu funcție ritmică (dyo-apostrophos și kratemo-hyporrhoon); b) 19 semne cheironomice simple (parakletike, kylisma, lygisma, tromikon, ekstrepton, homalon, epegerma, parakalesma, heteron-parakalesma, stauros, psephiston, antikenoma, piasma, synagma, xeronklasma, vareia, enarxis, argosyntheton, gorgosyntheton); c) 1 semn cheironomic din categoria celor combinate (psephiston-parakalesma). Din cea de-a doua categorie, a semnelor cheironomice simple, lipsesc 11 neume (antikenokylisma, heteron, uranisma, seisma, choreuma, thematismos esso, alos exo, thes kai apothos, thema haploun, hemiphonon, hemiphthoron) – ultimele șase fiind considerate „de cei vechi”, cum

⁴⁹ O frumoasă și interesantă combinație a oligonului cu kratemo-hyporrhoon poate fi văzută, de exemplu, în *B 283* la f. 40^v/9; iar în continuare, la f. 76/1, 4, 6, observăm cum în jurul kratemo-hyporrhoonului sunt așezate semne ce dau naștere, împreună, la o adevărată formulă melodică.

limpede precizează copistul anonim al *Ms. III-88/I*, ca ftorale. Din cea de-a treia categorie a semnelor cheironomice combinate, lipsesc 10 semne, cum ar fi cele combinate pe tromikon, psephiston și homalon.

În Propedia din *Ms. B 283*, pisarul nu a copiat tabelul ftoalelor, nici apechemele ehurilor și nici exerciții de paraloghie, așa cum le putem observa în Propediile din secolele XV–XVI menționate mai înainte (*Ms. barb. gr. 300*, *Ms. Lz. 12*, *Ms. III-88/I* și chiar în *Ms. I-26/I*). Referiri la aceste elemente teoretice importante, cum sunt ftoarele și mărturiile ehurilor, le vom putea face numai observând cu atenție textul muzical al codexului.

Dintre ftoarele, cea mai des utilizată este ftoara „nenano” („ftoara ehului 2 plagal“, cum în mod clar precizează iarăși copistul anonim al codexului *III-88/I*, la f. 4), indicând, după unii muzicologi, cromatizarea tetracordului supus efectului acestei ftoale, în funcție de locul unde este scrisă, și anume: *mi-fa-sol diez-la* (dacă ftoara „nenano” este așezată pe *la*); sau *re-mi bemol-fa diez-sol* (dacă este așezată pe *sol*); sau *do-re bemol-mi-fa* (dacă este așezată pe *fa*); sau *sol-la bemol-si-do* (dacă este așezată pe *do*). În *Ms. 283* putem observa ftoara „nenano” la f. 15^v/9, f. 32/7, f. 100/8, f. 121/2 etc. O altă ftoară întâlnită în codexul *B 283* este „nana” – ftoara ehului al 3-lea, care indică pe *fa* sau cvinta acestuia, *do* – mai rar utilizată. O putem observa în cuprinsul Heruvicului în ehul 3 de Evstatie (f. 50/9) și în Heruvicul în ehul 4 de Anthimos (f. 53^v/5; f. 54/3, 8; f. 54^v/7; f. 55^v/1). Datorită faptului că aceste ftoarele indică o schimbare mai mare dintr-un eh – în decursul timpului compozitorii alcătuiind cratime și chiar cântări în astfel de structuri – au fost numite „ftoarele depline” și chiar ehuri autentice⁵⁰. Iar din cauză că nu există semne de anulare a efectului ftoalelor, nu putem determina cu precizie spațiul în care operează acestea. Probabil că numai prin învățământul tradițional se putea însuși tehnica transpunerii și interpretării pasajelor supuse efectului acestor „stricări ale ehurilor” numite ftoarele.

Mărturiile ehurilor nu apar în Propedia; în schimb ele pot fi identificate în cuprinsul textului muzical, în incipitul cântărilor. Grafia lor este clară, indubitabilă, nu apar confuzii⁵¹. În textul muzical al codexului *B 283*, mărturiile sunt redată în toată simplitatea lor, fără adaosuri de formule intonaționale variate – acele grupări organizate de semne scrise imediat după mărturia de început a ehului – care să conducă pe interpret la un anumit „punct de plecare” („le point de départ” – „the starting-point”) atât de necesar și util descifrării textului muzical⁵². Și tot astfel

⁵⁰ V. *Ms. gr. III-88/I*, f. 4

⁵¹ Numai la o singură cântare a fost notată greșit mărturia ehului: la f. 213^v este desenată mărturia ehului 1 pl., cântarea fiind compusă în ehul 2 pl., așa cum ne este cunoscută din alte manuscrise putnene. În acest caz este vorba mai degrabă de o eroare de copist, provocată de interpretarea greșită a grafiei semnului, o confuzie frecventă în cazurile ehurilor 1 și 2. Aceeași eroare o observăm și mai departe, la f. 214/4.

⁵² I. D. Petresco, rév. père, *Études de paléographie musicale byzantine*, [I], București, 1967, p. 76–84, 178–180; Jorgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, Copenhagen, 1966.

sunt desenate și mărturiile intermediare, de reper, din cuprinsul cântărilor, puține la număr, dar cu semnificații diverse⁵³.

Repartizate pe ehuri, cele 75 de cântări din *Ms. 283* se grupează astfel:

- Ehul 1 (dorios) = 12 cântări.
- Ehul 2 (lydios) = 9 cântări.
- Ehul 3 (phrygios) = 4 cântări.
- Ehul 4 (mixolydios) = 5 cântări.
- Ehul 1 pl. (hypodorios) = 13 cântări.
- Ehul 2 pl. (hypolydios) = 6 cântări.
- Ehul 3 pl. (hypophrygios) = 2 cântări.
- Ehul 4 pl. (hypomixolydios) = 14 cântări.
- Nenano = 10 cântări.

Se observă preferința copistului anonim pentru cântările în ehurile 4 pl., 1 pl., 1, nenano, 2, 2 pl.; mai puțin abordate par a fi cântările în ehurile 3 și 3 pl. (phrygios și hypophrygios), ale căror structuri prezintă dificultăți de lectură și interpretare.

Câteva aspecte privind stilul și forma cântărilor.

În secolele XV–XVI, în muzica eclesiastică de rit bizantin se practica, cu precădere, cântarea monodică melismatică, compozitorii dezvoltând în creațiile lor omofone, de largă respirație, vocalize extinse pe suprafețe mari, în ideea de a susține, și prin cântare, fastul cerut de marile catedrale și de strălucirea cortegiilor imperiale. O melopee continuă, curgătoare, vocalizată în mod voit exagerat, cu numeroase modulații, în care textul devenea adesea de prisos, fiind substituit de silabe fără de înțeles anume, iată ce caracterizează de pildă stilul papadic, în care erau compuse mai cu seamă heruvicile, chinonicele, aleluiarele, polieleele, axioanele și chiar unele stihiri și irmoase ale marilor sărbători. Spre a se crea o și mai puternică impresie asupra ascultătorilor, iar virtuozitatea interpretului se cerea evidențiată printr-o retorică parcă fără de sfârșit a discursului muzical, psalții-compozitori renunțau la fondul de idei pe care-l oferea imnografia bizantină, compunând acele melodii exagerat de întinse numite „tereremuri”, întâlnite în mai toate manuscrisele secolelor XV–XVIII.

Structurată pe așa-numitele „formule melodice cadențiale” specifice ehului în care erau compuse⁵⁴ – formule ce se repetă aidoma sau cu unele variații melodico-ritmice – melodia bizantină a evului mediu s-a dezvoltat pe baza imnografiei religioase, pe care psalții-compozitori o cultivau, ținând seama de legile de construcție a formei cerute de aceasta. Exista deci un oarecare raport de dependență față de această imnografie, fapt vădit în construcția formei marilor cântări: imnul, canonul, condacul etc.

⁵³ Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, 1971, p. 37–40.

⁵⁴ I. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică)*, București, 1942, p. 25 sqq.; Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1971, p. 325 sqq.

În *Antologhionul B 283* se păstrează numeroase cântări care întrunesc caracteristicile stilurilor papadic și stihiraric, cultivate în secolul al XVI-lea cu precădere de compozitorii bizantini și de cei putneni. Heruvicile și Chinonicele păstrate în acest codex corespund întocmai modelelor bizantine, atât din punctul de vedere al stilului, cât și al formei. Un bun exemplu ni-l oferă Heruvicul în eahul al 3-lea de Evstatie Protopsaltul (f. 69–72), sau Chinonicul în eahul 4 pl. de Dometian Vlahu (f. 111–113^v), sau Irmosul calofonic în eahul 1 atribuit lui Ioannes Kladas.

6. Textele literare

Referindu-ne la manuscrisele muzicale bizantine, prin text literar înțelegem, în primul rând, textul scris sub neumele muzicale, deci textul propriu-zis al cântărilor; în al doilea rând, avem în vedere textul prin care se precizează numele autorilor, denumirea sărbătorilor, însemnările tipiconale, titulatura rubricilor, colofonul și toate celelalte însemnări marginale scrise de copistul respectivului codex; în al treilea rând, includem în categoria textelor literare toate celelalte însemnări adăugate de-a lungul secolelor, prin circulația codexului, de diverși proprietari, lectori, pisari sau psalți care au intrat în contact, într-o formă sau alta, cu respectivul manuscris – însemnări de cronologie, de toponimie, de antroponimie, fapte și evenimente cu caracter istoric, muzical, astronomic etc. Toate aceste trei categorii de texte literare prezintă interes muzical și științific, fiind direct legate atât de conținutul spiritual al muzicii, cât și de o mulțime de alte aspecte cu caracter muzicologic, lexicografic, codicologic, paleografic, istoric etc.

Copistul anonim al *Antologhionului B 283* a inclus în codexul său o Propedie și 75 de cântări, scriind totul pe filele 4–233^v (230 de file = 460 de pagini; dacă scădem 4 pagini albe, fără text muzical, rămân în calcul 456 de pagini scrise cu text muzical). Textul propriu-zis al Propediei și al cântărilor este scris în limbile greacă și slavonă bisericească. În limba greacă stă scris textul integral al Propediei (6 pagini: f. 4–6^v) și al unui număr de 73 de cântări (435 de pagini: f. 7–139; f. 140–225; f. 231–233^v). În vechea slavonă bisericească este scris textul literar la numai două cântări (14 pagini: f. 139^{r-v} și f. 225–230^v).

Textele scrise sub neumele muzicale nu se aseamănă întru totul cu cele pe care le descifrăm în manuscrisele muzicale grecești de epocă. În maniera de scriere a textelor literare din *Ms. B 283* – ca de altfel și din celelalte 11 codexuri putnene cunoscute până acum – observăm unele particularități evidente, din rândul cărora vom menționa aici pe unele dintre ele⁵⁵:

a. Un amestec învederat al alfabetelor grec și chirilic, ca o consecință a utilizării îndelungate, în biserică, a celor două limbi de cult, greaca și slavona

⁵⁵ O prezentare mai detaliată a caracteristicilor scrierii textelor literare sub neumele muzicale în manuscrisele putnene să se vadă în *Izvoare ale muzicii românești*, IV, *Documenta: Școala muzicală de la Putna – Manuscrisul Nr. I–26/Iași*, „*Antologhion*”, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moiescu, București, 1981, p. 57–60.

bisericească. În numeroase locuri vom putea observa, de pildă, înlocuirea diftongilor din limba greacă prin vocale simple chirilice, și invers, scrierea unor vocale simple grecești prin diftongi, copistul oscilând între scrisul corect în limba greacă și o scriere mai simplificată chirilică⁵⁶.

b. Substituirea unor vocale sau consoane grecești prin altele de aceeași valoare fonetică, cum ar fi cazul vocalelor *ita*, *iota* și *ipsilon*, sau *omega* și *omicron*, sau în scrierea consoanei sibilante *sigma*.

c. Apariția unor semne-litere mai puțin cunoscute, indefinite, sau a literei grecești *hi*, în cuprinsul unor vocalizări cu *a*, *e*, *i* sau *o*, cu rol evident de sprijin, de întărire, am putea spune chiar de accentuare⁵⁷.

d. Textele literare sub neumele muzicale nu au accente, nici spirite, nici semne diacritice, și nici semne de punctuație, în afara semnului care marchează sfârșitul cântării (două puncte urmate de o linie ondulată).

e. De asemenea, nu vom observa prescurtări, ca în textele marginale, și nici litere suprascrise. Textul apare scris cursiv, cuvintele fiind rediate în întregul lor. Ar fi de semnalat totuși o excepție, și anume aceea pe care o observăm în cazul conjuncției *kai*, scrisă corect și complet în incipitul frazei (f. 213^v), pe când în interiorul textului apare de obicei fonetic (*ke* – f. 64/9), sau prescurtată printr-un semn majuscul sigma (cum putem observa, de pildă, în *Ms. I-26/I*, la f. 32 b/9).

Textul literar prin care se precizează numele autorilor este scris în limba greacă și cu cerneală de culoare roșie (chinovar), fiind așezat de obicei în partea de jos a paginii pe care începe cântarea; mai rar stă scris la mijlocul paginii respective sau chiar în partea de sus a acesteia. Și în maniera de scriere a numelor autorilor observăm unele caracteristici, cum ar fi: scrierea prescurtată sau cu litere suprascrise a numelor proprii; menționarea incompletă sau în forme diferite a numelor unor autori (cum ar fi, de exemplu, indicația „lampadarios”, reținerea singulară a prenumelui „Ioannes”, sau a compozitorului, „diakonos” etc.), toate acestea devenind, în cele din urmă, elemente caracteristice manuscriselor muzicale putnene.

Numele sărbătorilor la care se execută unele cântări (Heruvice și Chinonice la Liturgia Darurilor mai înainte sfințite, Stihiri și Irmoase la Praznice împăratești – f. 126–213^v) sunt scrise în vechea slavonă bisericească, cu cerneală de culoare roșie, fiind menționate în partea de jos a paginii pe care începe cântarea. Și aici copistul folosește prescurtări, litere suprascrise, amestec de alfabet, semne diacritice (titla, trema etc.) și chiar acordul genitival al limbii grecești formulat corect (f. 145^v, 190 etc.).

⁵⁶ Un caz interesant privind această oscilație a copistului între limba greacă și limba slavonă ni-l oferă Chinonicul în ehum 1 pl., de la f. 139, atribuit lui Evstatie, în cuprinsul căruia textul literar al cântării este scris în limba slavonă, însă cu caracterele alfabetului grec. Aceeași cântare, scrisă în aceeași manieră și cu aceleași particularități de grafie ale textului literar, o mai găsim în *Ms. 816/Sofia* – de unde am putea deduce o strânsă corelație temporară și toponimică între aceste două codexuri.

⁵⁷ V. în *B 283* filele: 82^v/1, 84^v/3, 88^v/7, 90/5, 92/8, 92^v/8, 93/6, 48^v/5, 50^v/6, 53/3, 64/2, 49/3, 49^v/6, 53^v/2, 64/5, 9 etc.

Rubricile sunt scrise cu cerneală roșie, cu caractere majuscule, la începutul fiecărei categorii de cântări: Propedia (în limba greacă, însă cu caractere de rând); Vecernia mare (în limba greacă, cu majuscule); începutul Liturghiei (în slavona bisericească, cu majuscule); la Stihirar, copistul a desenat doar un frumos chenar, cu împletituri iscusite, însă nu a scris titulatura rubricii respective (f. 140).

Toate celelalte însemnări adăugate de-a lungul anilor de diverși beneficiari ai *Ms. B 283* sunt scrise în limba slavonă bisericească și în limba română, cu caractere chirilice, cu cerneală neagră și roșie (așa cum am precizat în Indexul analitic al cântărilor și în subcapitolul Prezentarea codicologică a manuscrisului). Însemnările sunt variate în conținut și destinație, prezentând interes paleografie și istoric pentru cultura medievală românească. Regretăm lipsa unui colofon, care ar fi fost extrem de util pentru o mai precisă identificare a codexului, eliminându-se astfel probabilitățile generate de anonimatul în care s-a păstrat *Ms. B 283*.

7. Recapitulare

În final, putem stabili următoarea sinteză de conținut a *Manuscrisului B 283*:

1. *Ms. B 283* conține 240 de file (480 de pagini);
2. Textul muzical al codexului a fost scris de un copist anonim pe filele 4–233^v (230 de file = 460 de pagini; dacă scădem 6 pagini albe, fără text muzical, rămân în calcul 454 de pagini scrise cu text muzical);
3. Autori identificați: 23;
4. Autori menționați în *B 283*: 19;
5. Autori identificați în alte manuscrise: 4;
6. Cântări în *B 283*: 75;
7. Cântări pentru Vecernie („Anixandare“): 1;
8. Cântări pentru Utrenie: 1 (Pasapnoarie);
9. Cântări pentru cele trei tipuri de Liturghie: 52;
10. Stihiri, tropare, irmoase etc. (pentru Vecernie, Litie, Utrenie și alte oficii liturgice): 21;
11. Cântări anagramate: 13;
12. Cântări ai căror autori au putut fi identificați: 54;
13. Cântări ai căror autori au fost identificați în *B 283*: 28;
14. Cântări ai căror autori au fost identificați în alte manuscrise: 26;
15. Cântări care se păstrează numai în *Ms. B 283*: 5;
16. Cântări cu texte literare în limba greacă: 73;
17. Cântări cu texte literare în vechea slavonă bisericească: 2;
18. Cântări cu texte literare duble, în limba greacă, scrise sub aceeași linie melodică, însă aparținând unor titluri diferite: 1;
19. Pagini de manuscris cu muzică și texte literare în limba greacă (435), inclusiv Propedia (6): 441;
20. Pagini de manuscris cu muzică și texte literare în vechea slavonă bisericească: 14;

21. Pagini de manuscris cu muzică și texte literare duble: 1;
22. Pagini de manuscris cu texte literare în vechea slavonă bisericească adăugate de alți pisari și proprietari ai *Ms. B 283*: 19 (f. 1–3 = Pravila; f. 72^v = însemnare de danic; f. 234^v–235 = Pascalie; f. 236–240^v = Pripelele lui Filothei);
23. Pagini albe: 6 (f. 3^v, 24^v, 59^v, 125^v, 234, 235^v).

**8. Indexul analitic al cântărilor
în ordinea apariției acestora în Ms. B 283**

Nr.	Folio	Inscritul textului cântării	Ehul	Autorul	Circulația cântării	Oficiul – Adnotări
1-1 ^v		ΠΡΑΞΙΔΟ ΒΡΥΨΙΝΗΘΕ				<i>Pravilă călugărească</i> , cuprinzând indicații practice privind viața călugărească, despre post și rugăciune.
1 ^v -3		οὐκ αὐτὴ ἐν ποσὶ				
3 ^v		(Pagină albă)				
4		ΑΡΧΗ ΣΗΜΑΔΙΩΝ ΨΑΛΤΙΚΗΣ			M 350-1 (p. 1) I-1 Lz. 12-4	„Propedia” („Propaidia”) – gramatică muzicală, cuprinzând noțiuni elementare cu privire la denumirea semnelor și lucrarea lor.
1	7	ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΓΓΛΟΥ	4 pl.		M 350-2 (3)	„Începutul Vecerniei mari”, „Anixandare” (Ps. 103).
7-24		ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ			M 1102-1 Lm. 258-145	Cele 22 de stihuri ale „Anixandarelor” se succed întocmai ca în celelalte manuscrise putnene. Nu le prezentăm aici în mod detaliat, ele puțând fi identificate (autori, circulație etc.) în Indexul analitic al Ms. Lz. 12 și I, precum și în Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna (op. cit.).
		Ανοιξάντάρια			I-7	
		Ανοιξαντος σου την χείρα			B 284-1 (1)	
		Deschizând tu mâna Ta			(A-13)	
24 ^v		(Pagină albă)			(T.A-p. 1)	
2	25	ΠΑΧΜΟ ΛΕΥΣΡΓΙ	4 pl.		M 1102-52	„Începutul Liturghiei”. Cântări destinate oficiului Liturghiei: trisaghioane, heruvice, răspunsuri mari, axioane, chinonice etc., la toate cele trei forme de Liturghie.
25-26		Νεάργιε. Δόξα... και νῦν... Neaghie. Slavă... și acum...			P/I-15 ^v Lm. 258-194 I-56	
					B 284-11 ^v (11 ^v)	
					S-232	
					D-1 (20)	
					Lz. 12-31	
3	26-28	Δύναμις, ἄγιος ὁ Θεός	2		M 1102-53	
		Puternic, sfinte Dumnezeule			P/I-16	
					Lm. 258-194 ^v	
					I-57	
					B 284-12 (12)	
					D-1 ^v (20 ^v)	
					S-33	
					Lz.-32	

4	28 ^v -28 ^v	<u>Ὅσοι εἰς Χριστὸν</u> Căți în Hristos)	4 pl.	[Evstatie]	D-4 (3) S-34 ^v Lz. 12-35	Numele autorului este menționat în S. În D, S și Lz. 12 apare mărturia ehului 1 pl.
5	28 ^v -29	<u>Δόξα...καὶ νῦν...</u> (<u>Χριστὸν ἐνεδούσατε</u>) Slavă...și acum... (în Hristos v-ați îmbrăcat)	4	[Evstatie]	M 350-39 (83) P/1-44 ^v Lm. 258-196 ^v I-59 S-34 ^v Lz. 12-34 ^v	Numele autorului este menționat în P/I și S. Partea finală a textului și refrenul Aliluia sunt scrise pe f. 30, sus (două rânduri).
6	29-29 ^v	<u>Ὅσοι εἰς Χριστὸν</u> Căți în Hristos	[1 pl.]	[Evstatie]	M 350-38 ^v (82) P/1-44 Lm. 258-196 I-58 D-4 ^v (3 ^v) ... S-34 Lz. 12-33 ^v	În B 283 lipsește mărturia ehului (1 pl.)
7	30-36 ^v	<u>Οἱ τὰ Χερουβίμ</u> Carii pe heruvimi	1 pl.	Korones	M 350-42 ^v M 1102-61 P/1-17 ^v Lm. 258-198 ^v I-63 D-9 (9) S-36 ^v	Începutul heruvicelor.
8	37-41	<u>Οἱ τὰ Χερουβίμ</u> Carii pe heruvimi	1 pl.	Agathon	M 350-46 (97) M 1102-67 ^v P/1-20 ^v Lm. 258-203 I-67 ^v B 284-14 (14) D-13 ^v (13 ^v) S-39 ^v Lz. 12-35 ^v	În celelalte manuscrise – cu excepția lui B 283 și a lui Lz. 12 – apare mărturia ehului 2 pl.
9	41-44 ^v	<u>Οἱ τὰ Χερουβίμ</u> Carii pe heruvimi	1	Chrysaphes	S-49 ^v Lz. 12-1 și 131	În Lz. 12, acest Heruvic este scris de două ori

10	44 ^v -49	<u>Oi rã Xepoußiu</u> Carii pe heruvimi	2	Agallianos	M 350-47 ^v (100) M 1102-71 P/I-22 Lm. 258-205 ^v I-71 B 284-17 (17) D-15 (8) S-42 Lz. 12-39
11	49-53	<u>Oi rã Xepoußiu</u> Carii pe heruvimi	3	Evstatie	M 350 -51 ^v (116) P/I-49 Lm. 258-212 I-81 bis B 284-24 (24) S-45 Lz. 12-46
12	53-56	<u>Oi rã Xepoußiu</u> Carii pe heruvimi	4	Anthimos	I-75 B 284-21 (21) S-47 ^v Lz. 12-43
13	56-59	<u>Oi rã Xepoußiu</u> Carii pe heruvimi (Paginã albã)	2 pl.	Glykys	Acastă cântare apare numai în B 283
14	60-63 ^v	<u>Oi rã Xepoußiu</u> Carii pe heruvimi	1 pl.	Evstatie	M 350-54 ^v (122) M 1102-82 P/I-52 Lm. 258-214 ^v
15	63 ^v -69	<u>Oi rã Xepoußiu</u> Carii pe heruvimi	1	Evstatie	L-5 ^v (104) P/I-45 ^v Lm. 258-208 ^v I-77 ^v S-52
16	69-72	<u>Oi rã Xepoußiu</u> Carii pe heruvimi	2 pl.	Theodosie Zotica	Lz. 12-25

72 ^v	(Însemnare de proprietar – danie)	4 pl.	[Moschianos]	M 1102–85 ^v P/1–27 ^v ... Lm. 258–217 I–87 B 284–30 (30) S–67 ^v Lz. 12–52 ^v	Însemnare de proprietar (danie): „În anul de șapte ori o mie, de zece ori cinci de două ori, și nouă iarăși de două ori <I.e. 7118–5508 = 1610> a cumpărat această carte de cântări kyr Mitrofan, episcop de Roman <1608–1613>, și a dat-o ucenicului său, ieromonahul Varlaam, să fie lui pentru slăvirea în cântece a lui Dumnezeu cel într-o Treime slăvit, până ce el va fi în acest trup muritor. Și cui va vrea să o dea sau iarăși să o vândă, să-i fie cu bună voie, iar cine l-ar amenința sau l-ar dojeni, acestea să cadă pe capul lui și să fie neiertat de Domnul. Anii soarelui atunci scăzându-i, numărul mai sus scris și la a doua adunare se va cunoaște lămurit” (<i>apud</i> P. P. Panaitescu – Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R., <i>op. cit.</i> , p. 378) (Însemnarea este scrisă în vechea slavonă bisericească, cu semiunciale).
17 73–74	Πατέρα Υἱὸν Pre Tatăl, pre Fiul	4 pl.	[Moschianos]	M 1102–85 ^v P/1–27 ^v ... Lm. 258–217 I–87 B 284–30 (30) S–67 ^v Lz. 12–52 ^v	Răspunsurile Mari. Numele autorului este menționat în M 1102 și în P/I.
18 74–75 ^v	Ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος Sfânt, sfânt, sfânt	2		Lm. 258–217 ^v I–88 ... B 284–31 (31) S–68 ^v Lz. 12–53 ^v	
19 75 ^v	Ἀμήν Amin	2		Lm. 258–218 ^v B 284–32 (32) S–69 Lz. 12–55	

20	75 ^v	Ἀμὴν Amin	2		Lm. 258–218 ^v B 284–32 (32) S–69 Lz. 12–55
21	75 ^v –76 ^v	Σὲ ὑμνοῦμεν Pre tine te lăudăm	2		Lm. 258–218 ^v B 284–32 (32) S–69 ^v Lz. 12–55
22	76 ^v –79 ^v	Ἐπὶ σοὶ γάρπει κεχαριστομένη De tine se bucură	4 pl.	[Korones]	M 1102–86 Lm. 258–219 I–... 90 B 284–32 ^v (32 ^v) S–70 Lz. 12–55 ^v
23	79 ^v –81 ^v	Αἰεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	1	Raidestinos	M 1102–89 ^v Lm. 258–221 I–92 ^v B 284–35 ^v (35 ^v) S–72 Lz. 12–58 ^v
24	82–84	Αἰεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	1		B 284–... 43 (81/96) S–73 ^v Lz. 12–60 ^v
25	84–86	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον Întru pomenire veșnică	1		I–235 ^v S–76 Chinonic săptămânal (marțea).
26	86–88	Ποθήριον σωτηρίου Paharul mântuirii	1	Raidestinos	M 1102–91 Lm. 258–222 ^v I–94 B 284–37 ^v (36 ^v) S–74 ^v Lz. 12–62 ^v

Chinonic săptămânal (miercurea). Numele autorului este precizat prin „tou autou”.

27 88-90	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> <u>Lăudați pe Domnul</u>	2	Moschianos	M 1102-93 P/l-... 28 Lm. 258-225 l-95 ^v B 284-39 ^v (38 ^v) S-77 Lz. 12-64 ^v	În <i>M 1102</i> figurează ca autor Ioannes. D. Conomos atribuie această cântare lui Ioachim Harsianitul, domestikos al Serbiei (sec. XV).
28 90-92	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> <u>Paharul mântuirii</u>	2	Gerasimos	M 1102-94 ^v P/l-28 ^v Lm. 258-226 l-97 B 284-41 ^v (40 ^v) S-79 ^v Lz. 12-66	
29 92-94	<u>Εἰς μνημόσυνον</u> <u>αἰώνιον</u> <u>Ἰνtru pomnenire veșnică</u>	3	Gerasimos	M 1102-96 ^v P/l-29 Lm. 258-227 ^v l-99 B 284-... 54 (47)	
30 94-96	<u>Εἰς μνημόσυνον</u> <u>αἰώνιον</u> <u>Ἰνtru pomnenire veșnică</u>	3		M 1102-98 P/l-30 Lm. 258-228 ^v l-100 B 284-44 ^v (42 ^v) S-82 ^v Lz. 12-69	
31 96-97 ^v	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> <u>Lăudați pe Domnul</u>	3	Lampadarios	M 1102-99 ^v P/l-30 ^v Lm. 258-230 B 284-55 (48) S-88 ^v	

32	98 ^v -99 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	4	Lampadarios	M 1102-103 P/1-32 Lm. 258-232 S... 86 I-101 ^v S-87
33	99 ^v -101 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	4	Ioannes	I-101 ^v S-87
34	101 ^v -103 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	nenano	Lampadarios	M 1102-109 ^v P/1-33 ^v Lm. 258-235 ^v I-103 ^v B 284-56 ^v (49 ^v) S-93 ^v Lz. 12-71
35	103 ^v -105	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	3 pl.	Vlatēros	M 1102-112 ^v P/1-34 ^v Lm. 258-237 ^v I-106 S-96 Lz. 12-72 ^v
36	105-107	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	3 pl.	Serpina	P/1-35 ^v Lm. 258-240 I-107 ^v B 284-58 (51) S-97 ^v Lz. 12-28
37	107-109	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον Lăudați pe Domnul	4 pl.	Manouel [Argyropoulos]	M 1102-115 ^v P/1-36 Lm. 258-243 I-109 B 284-60 (53) S-98 ^v Lz. 12-74 ^v

Numele complet al autorului – menționat în manuserisele putine în diferite variante – este: Ștefan Serpina (sau Srpina)

Numele autorului este menționat în *M 1102, Lm. 258* etc.

38	109–111	<u>Ἰορήριον σορηπίου</u> Paharul mântuirii	4 pl.	Raidestinos	M 1102–117 ^v P/1–37 Lm. 258–244 ^v I–112 B 284–62 (55) D...23 (24) S–101 ^v
39	111–113 ^v	<u>Ἰορήριον σορηπίου</u> Paharul mântuirii	4 pl.	Domestian Vlahu	I–127 D–24 (19) S–103
40	113 ^v –115 ^v	<u>Ἰορήριον σορηπίου</u> Paharul mântuirii	4 pl.		M 1102–119 P/1–38 Lm. 258–246 I–114 B 284–46 ^v (44 ^v)... D–25 ^v (17 ^v)... S–105 Lz. 12–76 ^v
41	115 ^v –117	<u>Ἰορήριον σορηπίου</u> Paharul mântuirii	nenano	[Lampadarios]	S–106 ^v Din punct de vedere melodic, această cântare se aseamănă în mod evident cu cea de la nr. 47. Numele autorului a fost stabilit după cel al cântării de la nr. 47, menționat în <i>M</i> 1102.
42	117–119	<u>Αἰεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	nenano		Această cântare apare numai în <i>B</i> 283.
43	119–120 ^v	<u>Εἰς μνημόσυνον</u> αἰώντων Întru pomenire veșnică	nenano		Această cântare apare numai în <i>B</i> 283, având totuși o mare asemănare cu cea de mai jos (nr. 44).
44	120 ^v –122	<u>Αἰεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	nenano		Această cântare apare numai în <i>B</i> 283 (vezi adnotarea de mai sus – nr. 43).
45	122–125	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	1 pl.		Această cântare apare numai în <i>B</i> 283.
	125 ^v	(Pagină albă)			

46	126–128 ^v	<u>Νῆν αἰ δυνάμεις</u> Acum puterile	2 pl.	Logginos	M 1102–124 ^v P/1–39 Lm. 258–247 I–115 ^v B 284–48 (46) S–108 ^v Lz. 12–78 ^v	În vechea slavonă bisericească, partea de jos a f. 126 stă scris: „Heruvic la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite”.
47	128 ^v –130	<u>Γεύσασθε καὶ ἴδετε</u> Gustați și vedeți	nenano	[Lampadarios]	M 1102–128 ^v P/1–41 Lm. 258–50 ^v I–117 ^v B 284–50 (82/95) S–110 ^v Lz. 12–81	Chinonic la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Ps. 34/8). Numele autorului este menționat în <i>M 1102</i> .
48	130	<u>Εὐλογήσω τὸν Κύριον</u> Voi binecuvânta pre Domnul	1 pl.		M 1102–129 ^v P/1–41 ^v Lm. 258–251 ^v I–118 ^v B 284–51 ^v (87 ^v /94 ^v) Lz. 12–82 ^v	Tronar ce se cântă la sfârșitul Liturghiei Darurilor mai înainte sfințite.
49	130–132 ^v	<u>Τοῦ δέϊνρου σου</u> Cinei tale celei de taină	1 pl.	[Nikephoros]	M 1102–130 ^v P/1–42 Lm. 258–251 I–119 B 284–64 (57) D–... 20 (15) S–... 111 Lz. 12–83	Heruvic în Joia cea Mare. Numele autorului este menționat în <i>M 1102</i> . În <i>Lz. 12</i> este menționat ca autor Logginos. Numai în <i>B 283</i> apare mărturia ehului 1 pl.; în celelalte mss. putnene stă scrisă mărturia ehului 2 pl.

50	132 ^v -135 ^v Συνηγάρο παῖσα σὰρξ Să tacă tot trupul	4 pl.	[Nikephoros]	M 1102-133 P/1-85 Lm. 258-253 ^v I-121 B 284-66 ^v (59 ^v) D-21 (16)... S-112 Lz. 12-85 ^v	Heruic în Sâmbăta Mare. Numele autorului este menționat în <i>M 1102</i> . În <i>B 283</i> și în <i>Lz. 12</i> apare mărturia ehului 4 pl.; în celelalte mss. putnene stă scrisă mărturia ehului 1 pl.
51	135 ^v -137 ^v Σὸμα Χριστοῦ Trupul lui Hristos	nenano		M 1102-136 ^v P/1-43 P/II-86 ^v Lm. 258-256 I-123 B 284-51 ^v (87 ^v /94 ^v) S-114 Lz. 12-88	Chinonic la sărbătoarea Paștilor.
52	137 ^v -139 ^v Σὸμα Χριστοῦ Trupul lui Hristos	4 pl.		M 1102-138 ^v Lm. 258-257 ^v I-124 ^v S-115 ^v Lz. 12-90	
53	139-139 ^v Ραδῆντεςε πρᾶβεδνι Bucurați-vă, dreptilor	1 pl.	[Evstatie]	S-107 ^v	Chinonic la duminica tuturor sfinților. Acest Chinonic apare numai în <i>B 283</i> și <i>S</i> . Textul literar al cântării este scris în slavonă, însă într-un amestec de alfabete chirilic și grec. Finalul cântării lipsește din cauza unei file smulse din manuscris. D. Conomos îl consideră pe Evstatie ca autor posibil al acestei cântări.
	140-233 ^v [STIHIRAR]				Stihirar – colecție de cântări (stihiri) care se execută la praznicele împărătești și ale unor sfinți mai importanți de peste tot anul.

54	140–143	Ἐξ ἀκάριου γὰρ πίψης Că din rădăcină neroditoare <i>Anagrama cântării:</i> Ἐπίμερον ὁ τοῖς νοερούς Astăzi Dumnezeu, cel ce se odihnește	1 pl.	[Koukouzeles]	M 1102–144 P/II–89 Lm. 258–262 I–129 B 284–70 (63) S–35 (36) Lz. 12–95	Vecernie (Slava la 8 septembrie: Nașterea Născătoarei de Dumnezeu). Numele autorului este menționat în P/II. Numai în B 283 apare mărturia ehului 1 pl.; în celelalte mss. putnene stă scrisă mărturia ehului 2 pl.
55	143–145 ^v	Φροῦρίσιον πανένδοξε Păzește, prea laudate <i>Anagrama cântării:</i> Ἐχει μὲν ἡ θεοτόρη Are pre dumnezeiesc și fără prihană sufletul tău	nenano	[Koukouzeles]	M 1102–157 P/II–96 Lm. 258–271 ^v I–139 ^v D–41 (41)	Vecernie (Slava la Sfihovună, la 26 octombrie: Sf. Mucenic Dimitrie). Numele autorului este menționat în P/II.
56	145 ^v –149	Ἐκέπασον ἡμᾶς Acoperă-ne pre noi <i>Anagrama cântării:</i> Ἐρχάριτε ἡμῖν Bucurați-vă împreună cu noi	nenano	[Koukouzeles]	M 1102–159 ^v P/II–97 Lm. 258–273 I–141 ^v D–42 ^v (42 ^v) S–117	Vecernie (Slava la 8 noiembrie: Sf. Arh. Mihail și Gavriil).
57	149 ^v –153 ^v	Ἄσπλε, αἰόλοντε Nespureată, nefîtinată <i>Anagrama cântării:</i> Μετὰ τὸ τεθῆναι După ce te-ai născut	1 pl.	[Koukouzeles]	M 1102–163 P/II–98 Lm. 258–275 ^v I–143 bis ^v D–45 (45) S–119 ^v	Vecernie (Slavă și acum la 21 noiembrie: Intrarea în biserică a Născătoarei de Dumnezeu). Numele autorului este menționat în P/II.
58	153 ^v –157 ^v	Τὸν θλιβομένων τὸ συμπαθεῖς πάντας De milostivirea spre cei necăjiți <i>Anagrama cântării:</i> Τὸν ἀνδραγαθιμάτων σου Rodul bărbățiilor tale	1 pl.	[Koukouzeles]	M 1102–167 P/II–100 ^v Lm. 258–280 ^v I–149 ^v B 284–73 (66) D–50 ^v (50 ^v) S–125	Lite (Slava la 6 decembrie: Sf. Ierarh Nicolae). Numele autorului este menționat în P/II. Numai în B 283 figurează mărturia ehului 1 pl.; în celelalte mss. putnene stă scrisă mărturia ehului 2 pl.

59	157 ^v -161	<u>Μεγάλωνον ψυχῆ μου</u> Mărește suflete al meu	1	[Koukouzeles]	M 1102-183 P/II-105 Lm. 258-291 ^v I-158 ^v S-133 Lz. 12-101	Megalinare la 25 decembrie. Numele autorului este menționat în P/II.
60	161-163 ^v	<u>Διὰ τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν</u> Pentru păcatele noastre <i>Anagrama cântării:</i> Ὡς ἄνθρωπος ἐν ποταμῷ Ca un om la râu ai venit	4 pl.	[Koukouzeles]	M 1102-186 ^v P/II-106 Lm. 258-293 ^v I-161 ^v S-135 ^v	Ceasul I (Stihira a II-a la 6 ianuarie: Botezul Domnului). Numele autorului este menționat în P/II.
61	164-168	<u>Ἀντὴ γὰρ θρόνος</u> χερουβικὸς Că aceasta scaun de heruvimi s-a arătat <i>Anagrama cântării:</i> Κατακόσμησον νομόνα σου, Εὐὼν Împodobește-ți cămara ta, Sioane	1 pl.	[Lampadarios]	M 1102-198 P/II-108 ^v Lm. 258-299 I-170 ^v B 284-...87 (80/97)... D-62 ^v (62 ^v) S-141	Vecernie (Stihira I la Stihioavnă, la 2 februarie: Înămpinarea Domnului. Numele autorului este menționat în P/II.
62	168-174 ^v	<u>Ἐοργελλίξεται ὁ Γαβριὴλ</u> Binevestește, Gavriil	1 pl.	[Lampadarios]	M 1102-207 P/II-112 ^v Lm. 258-331 ^v I-182 D-69 ^v (69 ^v) S-148 ^v	Litie (Și acum... la 25 martie: Bunavestire). Numele autorului este menționat în P/II. Numai în B 283 apare mărturia ehului 1 pl.; în celelalte mss. putnene stă scrisă mărturia ehului 2 pl. Pe f. 173-174 stă scris un tererem pe care nu-l mai găsim notat decât în S (f. 152). Pe f. 172, jos, stă scris de o altă mână începutul unei însemnări în limba română: „Să se știe de ...”

63	174 ^v -180	Ὁ διδάσκαλος λέγει πρὸς σε Ἰνῳῆτορὺ ζιεε: la tine voi să fac Paștele <i>Anagrama cântării:</i> Πρὸ ἕξ ἡμέρων τοῦ Πάσχα Mai înainte de Pași cu șase zile	[2 pl.] [Kladas]	M 1102-217 P/II-137 ^v Lm. 258-334 ^v I-205 ^v D-101 ^v (102 ^v) S-185	Vecernie (Silhira a VI-a) și Utrenie (Slava la Laude) la Duminica Florilor. Numele autorului este menționat în P/II și M 1102. În B 283 nu apare mărturia ehului, pe care am preluat-o din alte mss. putnene.
64	180 ^v -181	Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν 1 pl. Hristos a înviat din morți	Theodoulos	M 1102-226 P/II-144 ^v Lm. 258-334 I-214 B 284-77 (70) D-113 (113 bis) S-195 Lz. 12-104	Vecernie, Utrenie, Liturghie (Troparul sărbătoririi Paștilor).
65	181-185 ^v	Ἀνοστάσεως ἡμέρα Ziua Învierii	1 Theodoulos	M 1102-227 P/II-144 ^v Lm. 258-344 ^v I-214 ^v B 284-78 (71) D-113 ^v (113 bis ^v) S-195 ^v Lz. 12-105	Utrenie (Slava la Laude în Duminica Paștilor). În mss. putnene, cântarea este scrisă în continuarea celei precedente.
66	185 ^v -190	Τοῦ μεγάλου Βασιλέως Al marelui împărat	1 [Korones]	M 1102-231 P/II-114 Lm. 258-348 I-185 ^v D-72 ^v (72 ^v) S-153	Vecernie (Slava la 23 aprilie: Sf. Mucenic Gheorghe). Numele autorului este menționat în P/II și M 1102.

67	190–194 ^v	Παῦλε, Παῦλε, στόμα Κυρίου Paule, Paule, gura Domnului	2	M 1102–248 ^v P/II–120 Lm. 258–360 ^v I–192 ^v D–83 (84) S–164	Vecernie (Slava la Stihovna a IV-a la Litie, la 29 iunie: Sf. Apostol Pavel).
68	194 ^v –199	Οὐρανοὶ ἐφρίξαν γῆ ἐτρόξευ Cerurile s-au spăimântat, pământul s-a cutremurat <i>Anagrama cântării:</i> Προσηπὼν τὴν Ἀνάστασιν Mai înainte închipuind învierea ta	1	[Koukouzeles] M 1102–258 P/II–123 ^v Lm. 258–368 I–195 ^v D–86 (87) S–168...234	Vecernie (Slava la 6 august: Schimbarea la Fațã). Numele autorului este menționat în P/II.
69	199–203	Χαίρε κεχαριτωμένη, Παρθένε Bucură-te cea plină de dar, Fecioară <i>Anagrama cântării:</i> Τὴ εὐθάνατῳ σου κοιμήσει La adormirea ta cea fără de moarte	nenano	[Koukouzeles] M 1102–267 ^v P/II–127 Lm. 258–375 I–203 D–95 ^v (96 ^v) S–174 ^v Lz. 12–116	Utrenie (Slava la Laude, la Adormirea Născătoarei de Dumnezeu). Numele autorului este menționat în P/II.
70	203–208 ^v	Ἄλλῳ Παρθένε ἄγραντε Cî o, preacuratã Fecioară <i>Anagrama cântării:</i> Ὅτε ἡ μετástασις τοῦ ἄγραντου Când mutarea preacuratului tãu trup	2 pl.	[Koukouzeles] M 1102–262 ^v P/II–125 Lm. 258–371 I–199 D–91 ^v (92 ^v) S–234...171 Lz. 12–120	Utrenie (Stihira dupã Ps. 50, la 15 august: Adormirea Născătoarei de Dumnezeu). Numele autorului este menționat în P/II.

71	208 ^v – 213 ^v	Ἀπέστειλας ἡμῖν, Χριστέ Ai trimis nouă, Hristoase <i>Anagrama cântării:</i> Ἀναλαμβάνομένου σοῦ Χριστέ Înălțându-te tu, Hristoase	4	[Evgenikos]	M 1102–235 P/II–147 ^v Lm. 258–353 ^v D–119 (119) S–201	Vecernie (Stihira a II-a la Stihovnă, în Jota Înălțării). Numele autorului este menționat în P/II.
72	213 ^v –218	Καὶ σώσον ἡμᾶς τὰς ψυχὰς ἡμῶν Și mântuiește, bunule, sufletele noastre) <i>Anagrama cântării:</i> Βασιλεῦ οὐράνιε Împărate ceresc	[2 pl.]	[Theodoulos]	M 1102–240 P/II–149 ^v Lm. 258–313 D–122 ^v (122 ^v) S–205	Vecernie (Stihira a III-a la Stihovnă, în Duminica Cincizecimii: Pogorârea Sf. Duh – Rusaliile). Numele autorului este menționat în M 1102, P/II, Lm. 258. În B 283 stă scrisă mărturia ehului 1 pl., ca și în continuare, la f. 214/4.
73	218–225	Ἄνοθεν οἱ προφήται De demult profeții	1	[Kladas]	L–1 (305) M 1102–275 ^v P/II–156 Lm. 258–381 I–218 D–139 ^v (2) S–227 ^v Lz. 12–109 ^v	Imnos calofonic pentru Născătoarea de Dumnezeu. Cântarea se execută și atunci când se îmbracă arhierul. Cântarea este structurată pe 19 stihuri, așa cum se poate vedea în B 283 și S.
74	225–231	Τέρε βο ἡμῶν ἡαρεκλακ Că pe tine te avem nădejde	4 pl.		M 1102–288 ^v Lm. 258–409 ^v I–230 ^v	Imnos calofonic pentru Născătoarea de Dumnezeu.
75	231–233 ^v	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	1	[Koukouzeles]	Lm. 258–413 ^v D–30 (31)	Utrenie (Pasapoarie). Numele autorului în A1. În B 283 nu apare kratima.
	234	(Pagină albă)				Pe această pagină albă, sus, a fost scrisă ulterior, de altă mână, pe un singur rând, o însemnare în limba română: „Această carte din altu în... adu”.
	234 ^v –235	(Pascalie)				Pascalie în limba slavonă, pentru calcularea Paștilor: indictul, crugul soarelui, al lumii, temelia.
	235 ^v	(Pagină albă)				

„Pripeale la toate praznicile împărătești și ale Născătoarei de Dumnezeu și ale tuturor părinților mare preacuvioși, mucenicilor aleși și tuturor sfinților însemnați, și care se cântă cu Psalmi aleși când se cântă Polieleul începând din a opta zi a lunii septembrie. La Nașterea Precurarei Născătoare de Dumnezeu se cântă aceasta”.

– Aceste Pripele le-am găsit scrise (cu mici diferențe) în *Ms. sl. 209* din **BAR** (f. 228^v–235), un Ceaslov din secolul al XVI-lea, „scris probabil în Moldova”, după cum precizează P. P. Panaitescu în op. cit., precum și în *Ms. sl. 251*, un Antologhion din secolul al XVI-lea (f. 289^v–298). Atât în *B 283*, cât și în *Mss. sl. 209* și *251*, chiar și intitulăția Pripelelor este asemănătoare, copiștii din *Mss. sl. 209* și *251* aducând în plus numele autorului Pripelelor: „Opera lui Filothei monah, fost logofăt al lui Mircea Voievod”. Pripelele lui Filothei le-am putut identifica, cu mici diferențe, și în alte manuscrise din **BAR**, cum ar fi: *Ms. sl. 277* (secolul al XV-lea), *Ms. sl. 227* (secolul al XVI-lea), *Ms. sl. 118* (secolul al XVII-lea), însă cele mai apropiate de *B 283* sunt Pripelele din *Ms. sl. 209* și *Ms. sl. 251*, manuscrise în care este menționat în intitulăție și numele autorului, Filothei. În *B 283* lipsesc trei file (șase pagini), fiind tăiate de la cotor (au rămas resturile tăieturilor), pe care presupunem că erau scrise Pripelele notate în *Ms. sl. 209* pe filele 233^v (ultimele 15 rânduri), 234 și 235.

– În josul paginii 239^v, pe două rânduri răsturnate, stă scrisă cu litere chirilice, în limba română, următoarea însemnare de proprietar: „Theofan Ierodiacon ot (de la) Bisăricani, fănutul Pietrei”.

9. Concluzii

Manuscrisul *B 283* din Biblioteca Academiei Române face parte neîndoios din marea familie a codexurilor putnene, reflectând în modul cel mai concret spiritul și specificul literaturii manuscrise muzicale medievale românești.

Datorită faptului că psaltul-copist anonim a inclus în codexul său creații muzicale ale unor cunoscuți compozitori bizantini, Antologhionul *B 283* devine un important și util instrument de cercetare comparată a muzicii vechi bizantine, dar și o mărturie de necontestat pentru cei care vor face referiri la devenirea istorică a acestei muzici, la ceea ce au făcut românii, de-a lungul secolelor, cu cântarea bizantină, care a fost și în ce a constat contribuția lor la preluarea acestui străvechi melos.

În dezacord cu ceea ce s-a afirmat anterior cu privire la limba de cult la români, datorită conținutului muzical și literar al *Ms. B 283* se poate demonstra și susține ideea că în Țările Române, în secolele XV–XVI, în perioadă de plin slavonism cultural, în biserică se oficia și în limba greacă, nu numai în slavonă; exista deci la români un bilingvism religios învederat, cu preponderența evidentă a limbii grecești.

Aducerea în actualitate a acestui codex, într-o ediție integrală facsimilă de „monumenta”, ar răspunde necesității valorificării vechii literaturi muzicale bizantine, întregul conținut al manuscrisului fiind astfel conservat și pus la dispoziția unui cerc cât mai larg și mai divers de cercetători, pentru o cât mai variată interpretare a conținutului: studiu muzicologic, lingvistic, istoric, paleografic etc.

Datorită structurii și conținutului său muzical și literar, acest codex prezintă interes nu numai pentru cultura românească, ci și pentru aceea a țărilor care au avut în practica lor liturgică ritul ortodox, cântarea omofonă bizantină, care s-a răspândit, de-a lungul secolelor, la mai toate popoarele ortodoxe din estul Europei.

TITUS MOISESCU

**MANUSCRISUL B 284
DIN BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE
(SECOLUL AL XVI-LEA)**

În Biblioteca Academiei Române din București se păstrează două dintre manuscrisele cunoscute până astăzi ca aparținând Școlii muzicale de la Putna: *Ms. sl. 283* și *Ms. sl. 284*. Ambele codice sunt înregistrate în fondul manuscriselor slave al Academiei Române. De ce au fost ele repartizate fondului slav, nu știm, deoarece nu găsim nici o justificare acestei categorisiri. Ar fi fost mai corect ca aceste două manuscrise – datorită faptului că textul literar scris sub neume este grecesc – să fie repartizate fondului grec. Dacă în *Ms. 283* găsim totuși câteva pagini cu text slav, în *Ms. 284* nu există nici o cântare cu text slav, întreg textul literar al cântărilor scris sub neume este în limba greacă¹. În sfârșit, ținând seama de faptul că adesea am atribuit, ca referință, și locul, orașul în care se află manuscrisul, noi am adoptat sigla B (inițiala orașului București) în fața numărului de cotă, indicând de fiecare dată *Ms. B 283* și *Ms. B 284*. Deci, în cele ce urmează vom continua să notăm cu sigla *B 283* și *B 284* nomenclatura de referință convențională a acestor două manuscrise, așa cum am făcut de fiecă dată în lucrările noastre anterioare.

Ms. B 284 – asupra căruia ne vom opri în cele ce urmează – este un Antologhion, deoarece adună în cuprinsul lui cântări de la Vecernie, Utrenie, Liturghie și unele stihiri de la sărbătorile mai importante de peste an, așa cum este constituită de altfel structura acestui tip de codexuri. Primul istoriograf care a semnalat acest manuscris a fost A. I. Iațimirskii, în anul 1905, care l-a găsit în Muzeul Național de Antichități din București, fiind înregistrat la cota 127 (1171) și pe care l-a prezentat, sumar, într-una din lucrările sale². Numărul de cotă 127 se păstrează și astăzi, fiind notat cu cifre mari și groase pe verso-ul primei scoarțe de lemn a manuscrisului. A. I. Iațimirskii îl intitulează „Carte de cântări din secolul al XVII-lea, de format mic (14 × 10,5 cm), pe 97 de file în limba greacă, cu note, și cu titluri slavone, scrisă cu cursive, cu câte 9 rânduri pe pagină. Începutul manuscrisului este pierdut”. În continuare, slavistul Iațimirskii, comparând filele acestui manuscris cu unele

⁰ Titus Moiescu, *Prolegomene bizantine*, București, 1985, p. 58–67.

¹ V. *Cuprinsul manuscrisului*.

² A. I. Iațimirskii, *Славянская и русская рукописи румынскихъ библиотекъ* („Manuscrise slave și ruse în biblioteci românești”), Санктпетербургъ, 1905, p. 430–431.

fotocopii adăugate la un articol al lui J.-B. Thibaut³, cu Antologhionul lui Evstatie din 1511 și chiar cu *Ms. 126* din Muzeul Național de Antichități din București⁴, consideră că și acest manuscris 127 aparține secolului al XVI-lea. Trecând în revistă o sumară bibliografie referitoare la manuscrisele grecești cu note și la sistemele respective de scriere, A. I. Iațimirskii notează: „Regulile cântării grecești, după cum se știe, au fost preluate și în manuscrisele sud-slave, iar în acestea, la fel ca și în cele grecești, semnele scrierii muzicale nu exprimă direct treptele gamei sau tonurile, ci indică numai intervalele ce trebuie să le execute interpretul în trecerea de la o notă la următoarea”...⁵ A. I. Iațimirskii a cercetat acest manuscris în toamna anului 1899, atunci când a vizitat Bucureștii și când, din nefericire pentru el, a dat prilej de scandal, încercând să sustragă documente din Biblioteca Academiei Române⁶. Între timp, datorită înaltului Decret Regal Nr. 519, din 10 februarie 1903, manuscrisele din Muzeul Național de Antichități din București au trecut în patrimoniul Bibliotecii Academiei Române. *Ms. 127* a devenit, în **BAR**, *Ms. sl. 284*, fiind catalogat în mod eronat, așa cum arătam mai înainte, în cadrul codicelor slave. Îl găsim la p. 378 în Catalogul manuscriselor slave întocmit de P. P. Panaitescu, ca fiind din secolul al XVII-lea, „Psaltichie slavo-grecescă”. De altfel pe verso-ul copertei interioare, pe eticheta Bibliotecii Academiei Române, figurează încă o nomenclatură eronată: „Carte de rugăciuni bisericești. Psaltichie. Sec. XVII–XVIII”.

O altă cotă, N 7, figurează pe f. 1, în colțul din dreapta-sus, fiind probabil un număr de catalog al vreunui proprietar de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

O prezentare ceva mai detaliată a *Ms. B 284* a făcut-o Grigore Panțiru în studiul său intitulat: *Manuscrise muzicale inedite de la Mănăstirea Putna*⁷.

Nicu Moldoveanu menționează *Ms. B 284* în catalogul său, cu unele erori privind conținutul și datele bibliografice⁸, ca de altfel toți cei care s-au referit până acum la acest codice muzical.

³ J.-B. Thibaut, *Etude de musique Byzantine: La notation de Koukouzélès*, în „Bulletin de l’institut archéologique russe de Constantinople”, VI, 1900, p. 361–390.

⁴ Care nu era altul decât viitorul *Ms. sl. 283*, din B.A.R., pe care Iațimirskii îl datase în secolul al XVI-lea.

⁵ Tot în această lucrare, A. I. Iațimirskii prezintă sumar și *Ms. 126* (1186), care, așa cum am arătat mai înainte, nu este altul decât *Ms. sl. 283* din **BAR**, și Buescu Corneliu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, București, 1985, p. 60. În referirile noastre la adnotările lui A. I. Iațimirskii ne-am orientat după traducerea textului din limba rusă făcută de C. Stih-Boos.

⁶ Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, p. 30, nota 6.

⁷ Grigore Panțiru, *Manuscrise muzicale inedite de la Mănăstirea Putna*, în **BOR**, LXXXVII, 1969, 11–12 (noiembrie–decembrie), p. 1261–1262. Republicat în „Studii de muzicologie”, VI, 1970, cu unele mici modificări, sub titlul: *Școala muzicală de la Putna: 1. Manuscrise muzicale neidentificate; 2. Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*, (v. p. 36–37).

⁸ Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, București, 1974, p. 38.

În 1979, Anne E Pennington îi consacră șapte rânduri în studiul său *Seven Akolouthiai from Putna*⁹, datându-l în secolul al XVI-lea, așa cum de altfel corectase Grigore Panțiru cu zece ani mai înainte.

Ms. B 284 a intrat în evidența muzicologilor români, cuprinsul acestuia fiind preluat în circulația cântărilor. Ca și *Antologhionul de la Dragomirna*, care s-a păstrat într-o evidentă neglijență, și *Ms. B 284* se găsește într-o stare proastă, cu file rupte, dezlipite de la cotor și numerotate la voia întâmplării, fapt ce a determinat o oarecare reținere a cercetătorilor ori de câte ori a trebuit să se refere la acest codice.

O primă organizare corectă a conținutului acestui manuscris a făcut-o Marin Ionescu, cu mulți ani înainte, pe fotocopiile de la B.C.S., orânduind conținutul manuscrisului în ordinea succesiunii cântărilor. Spre regretul nostru însă – deși l-am îndemnat adesea – Marin Ionescu nu a scris un studiu de prezentare codicologică a acestui manuscris, în care să facă și precizările de rigoare privind organizarea cuprinsului.

*

Ms. B 284 din Biblioteca Academiei Române are 88 de file, fiind adunate între două scoarțe de lemn îmbrăcate în piele neagră, cu incrustații florale și chenare asemănătoare celorlalte manuscrise putnene. Dimensiunile scoarțelor sunt următoarele; 140 × 100 mm, cu un cotor rotund de 35 mm. Este un manuscris de un format mic, ca o „cärtică” ce poate fi ușor păstrată în buzunar, „un livre de poche”. Pielea scoarțelor este ruptă, tocită pe margini, ca și cotorul, deteriorat, hârtia este din semipergament, gălbuie, purtând pe majoritatea filelor amprente degetelor multor psalți care l-au foiletat ani în șir. Dimensiunile hârtiei sunt asemănătoare celor ale scoarțelor: 140 × 100 mm, pe care sunt scrise 9 rânduri de muzică și text pe pagină. (Există și două pagini pe care sunt scrise doar 7 rânduri: f. 38–38^v.) Oglinda paginii este variabilă păstrându-se în limitele a 95 × 60 mm.

Hârtia are un singur filigran: două săgeți încrucișate, filigran ce nu apare în catalogul lui Briquet. În schimb, N. P. Lihaciov îl găsește imprimat pe o jalbă a mitropolitului Filip adresată, la 2 februarie 7075 (-5508 = 1567) cneazului Vladimir Andreevici; de unde și datează acest filigran la anul 1567. Partea de sus a filigranului (vârful celor două săgeți) poate fi bine identificată pe f. 6, 33, 79, 66; partea de jos a filigranului (coada săgeților) poate fi clar văzută pe f. 7, 28, 54, 64, 83. Linii pontuseaux (la 36 mm distanță), câte 3 pe filă, și linii vergeures pot fi clar identificate în componența hârtiei de proveniență Alexandrină.

Din toate acestea putem deduce că *Ms. B 284* a fost scris la mijlocul secolului al XVI-lea, în cel de al treilea pătrar.

⁹ Anne E. Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna* („Șapte Antologii de la Putna”), în „Studies in Eastern Chant”, 1979, p. 116. V. și, idem, *Muzica în Moldova medievală*, București, 1985, p. 20–21.

Cerneala folosită este de culoare neagră (neumele și textul literar) și roșie (semnele chironomice, indicațiile tipiconale, numele sărbătorilor – în total șase – numele autorilor, mărturiile etc.). Cerneala s-a păstrat bine, ca și desenul semnelor muzicale frumos caligrafiate. Din acest punct de vedere, *Ms. B. 284* ar putea fi considerat, alături de *Ms. Lm. 258*, ca unul dintre cele mai frumoase manuscrise putnene: semnele muzicale sunt clare, nu înghesuite, pot fi citite cu ușurință, ca și textul literar de sub neume. Atât textul muzical, cât și cel literar poartă, și în acest manuscris, caracteristicile Școlii muzicale de la Putna, precizate de noi în articolele și studiile precedente. Este deci un manuscris putnean, scris la Mănăstirea Putna.

Inițialele – scrise și ele cu roșu – sunt simple, de mici dimensiuni, neornamentate, ca în alte manuscrise de mai mari dimensiuni (v. *Lm. 258* etc.).

Scrisul aparține unui singur copist, unei singure mâini, nefiind completat cu file ce provin din alte manuscrise.

Întregul text literar este scris în limba greacă; în limba slavonă sunt notate doar cele șase nume de sărbători (f. 64, 70, 73, 77, 82^v, 85^v) și titlul prin care se precizează începutul Liturghiei (f. 15^v).

Pe filele manuscrisului apar doua numerotări: una mecanică și alta manuală, făcută cu creion negru. Numerotarea mecanică se oprește la fila 88, iar cea manuala la 97, cu toate că manuscrisul are numai 88 de file. Pe verso-ul celei de a doua coperte exterioare există o precizare notată cu creion negru și datată 1899, din care reiese că în cuprins ar fi existat 97 de file. Această notă coincide cu numerotarea manuală a filelor. Să fi dispărut și din acest manuscris 9 file, cum s-au petrecut lucrurile cu *Antologhionul de la Dragomirna*? În decembrie 1899, manuscrisul a fost văzut de A. I. Iațimirskii, care la rândul-i precizează că are 97 de file. Ce s-a întâmplat între timp, nu putem lămurii încă.

Pe filele manuscrisului s-au păstrat cifrele de fasciculă scrise cu litere chirilice: sunt notate 13 fascicule, 12 cifre bine conservate pe filele rămase, iar a 13-a dedusă din filele ce urmează în succesiunea corectă a cântărilor. Cifrele de coală sunt clare și ele apar în dublă ipostază: pe pagina de recto, indicând incipitul fasciculei, și pe pagina de verso, indicând sfârșitul fasciculei.

Din cauza stării proaste a manuscrisului, succesiunea corectă a cântărilor lasă de dorit, fapt ce a necesitat reorganizarea conținutului, acțiune la care și-a adus o bună contribuție, așa cum am arătat mai înainte, Marin Ionescu. Nouă ne-a revenit sarcina de a stabili exact care a fost foliația inițială a *Ms. B. 284*, în contradicție cu cea numerotată manual și mecanic pe filele manuscrisului, cum arată foliația corectă și care anume cântări lipsesc sau apar fragmentar în cuprins. Din capul locului trebuie să spun că manuscrisul are un început clar, din moment ce pe f. 1 apare cifra de fasciculă 1. Nu are un sfârșit, deoarece din fascicula 13, lipsesc prea multe file, din care cauză nu ne putem da seama de ceea ce urma în final și câte fascicule ar fi putut avea acest Antologhion.

Urmărind cifrele de coală și numerotările mecanică și manuală, am putut stabili, pe cele trei coloane de mai jos, următoarele foliații:

- a. Foliația inițială a *Ms. B 284*;
- b. Foliația actuală a *Ms. B 284*;
- c. Foliația corectă a *Ms. B 284*.

Pe fotocopiile ce se păstrează în Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Români – ca unic exemplar de referință – sunt notate cele trei foliații astfel:

– Foliația corectă a *Ms. B 284* (coloana C) este notată cu roșu, în partea de jos a fotocopiei. La această cifră ne vom referi de acum încolo ori de câte ori vom cita filele acestui manuscris (în circulația cântărilor, la identificarea autorilor etc.). Este deci foliația de referință a *Ms. B 284*.

– Foliația actuală a *Ms. B 284* (coloana B) este notată cu creion negru în colțul din dreapta-sus al fotocopiilor. Nu am luat în evidență decât numerotarea mecanică, cea care indică 88 de file.

– Foliația inițială a *Ms. B 284* (coloana A), care presupune 13 fascicule, cu 104 file (208 pagini), este notată cu creionul în colțul din dreapta-jos a fotocopiilor.

Din tabelul de mai jos se pot desprinde cu ușurință, prin comparație, filele la care ne vom referi într-una din cele trei foliații de mai sus. Cifrele precedate de trei puncte sugerează ideea că pe filele respective se continuă o cântare al cărei început lipsește din manuscris; cifrele urmate de trei puncte arată o situație inversă, că filele respective nu cuprind continuarea cântării.

Tabelul III

	FOLIAȚIA INIȚIALĂ				FOLIAȚIA ACTUALĂ				FOLIAȚIA CORECTĂ			
	1	2...	3	[4]	1	2...	–	–	1	2...	–	–
I	...5	6	7	[8]	...3	4	–	–	...3	4	–	–
II	9	10	11	12	5	6	7	8	5	6	7	8
	13	14	15	16	9	10	11	12	9	10	11	12
III	17	18	19	20	13	14	15	16	13	14	15	16
	21	22	23	24	17	18	19	20	17	18	19	20
IV	25	26	27	28	21	22	23	24	21	22	23	24
	29	30	31 ...	32	25	26	27...	–	25	26	27...	–
V	...33	34	35	36	...28	29	30	31	...28	29	30	31
	37	38	39	40	32	33	34	35	32	33	34	35
VI	41	42	43	44	85/92	36	37	38	36	37	38	39
	45	46	47 ...	48	39	40	41...	–	40	41	42...	–
VII	...49	50	51	52	...81/96	42	43	44	...43	44	45	46
	53...	54	...55	56	45...	–	...46	86/93	47...	–	...48	49

VIII	57	58	59	60 ...	82/95	87/94	83/91	84/ 91...	50	51	52	53 ...
	61	62	63	64	–	–	–	–	–	–	–	–
IX	...65	66	67	68	...47	48	49	50	...54	55	56	57
	69	70	71	72	51	52	53	54	58	59	60	61
X	73	74	75	76	55	56	57	58	62	63	64	65
	77	78	79	80	59	60	61	62	66	67	68	69
XI	81	82	83	84	63	64	65	66	70	71	72	73
	85	86	87	88	67	68	69	70	74	75	76	77
XII	89	90	91	92	71	72	73	74	78	79	80	81
	93	94	95	96 ...	75	76	77	78...	82	83	84	85 ...
XIII	97	...98 ...	99	100	–	...79 ...	–	–	–	...86 ...	–	–
	...101 ...	102...	103	104	...80/ 97...	88/ 90...	–	–	...87 ...	88...	–	–

După cum putem observa din tabelul de mai sus, prima fascicula era formată din 6 file (12 pagini), și nu din 8 file, cum normal ar fi trebuit constituită. Toate celelalte fascicule (conform coloanei A), au câte 8 file. Cea mai greu de reconstituit a fost fascicula 13, al cărei cuprins, din cauza multor file rătăcite, este destul de prezumtiv.

Ms. B 284 este un Antologhion care cuprinde 41 de cântări, orânduite astfel: Cântări de la Vecernie (Anixandare) – f. 1–11.

Cântări de la Liturghie (Trisaghioane, Heruvices, Chinonice duminicale și săptămânale, Răspunsuri mari, Axioane, cântări de la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite etc. – f. 15^v–69^v).

Stihirar (stihiri de la sărbătorile mai importante de peste an – cinci stihiri, cântări anagramate, Troparul și Ziua Învierii – f. 70–87^v).

Cântări de la Utrenie (Pasapnoarie – f. 88–88^v..., din păcate neterminată¹⁰).

Dintre autorii notați în *Ms. B 284* menționam pe Agallianos, Agathonos, Anthimos, Arghriropulos, Evstatie, Lampadarios și David Redestinos. Recunoscând și comparând cântările cu similarele lor notate în alte manuscrise, putem identifica și alți autori bizantini ale căror cântări au circulat în repertoriul Școlii muzicale de la Putna: Ioannes Kukuzeles, Loghin, Ștefan Srpina, Theodulos, Korones, Gherasimos, Kladas, Moschianos, Hrisafes etc.

¹⁰ Spun din păcate, deoarece această cântare, Pasapnoarie, este unică în manuscrisele putnene, neputând fi identificată până acum în alte manuscrise. Cele două cântări Aleluia, în euhul 1, de Hrisafes (f. 69–69^v), se păstrează de asemenea numai în acest manuscris, ca și cântarea de la f. 32–32^v (Pre tine te lăudăm).

Tabelul IV. Conținutul *Ms. B 284*/BAR

Nr.	Folio (după B.U.C.)	Incipitul textului literar	Ehul	Autorul	Obs.
<i>a. Cântări de la Vecernie</i>					
1	1–11	<i>Ἀνοιξαντάρια</i>	4 pl.		
<i>b. Cântări de la Liturghie</i>					
2	11 ^v –12	Νεάγιε. Δόξα...καὶ νῦν...	4 pl.		
3	12–13 ^v	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεός	2		
4	14–17	Οἱ τὰ Χερουβειμ	2 pl.	Agathonos	
5	17–21	Οἱ τὰ Χερουβειμ	2	Agallianos	
6	21–24	Οἱ τὰ Χερουβειμ	4	Antihmos	
7	24–27 ^v	Οἱ τὰ Χερουβειμ	3	Evstatie	
8	27 ^v ... 28–29 ^v	Οἱ τὰ Χερουβειμ	1 pl.		
9	30–31	Πατέρα Υἱὸν	[4 pl.]	[Moschianos]	
10	31–32	Ἄγιος, ἅγιος, ἅγιος	2		
11	32–32 ^v	Σὲ ὕμνοῦμεν	2		Numai în <i>B 284</i>
12	32 ^v –35 ^v	Ἐπὶ σοὶ χαίρει	4 pl.	[Korones]	
13	35 ^v –37 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1	[Redestianos]	
14	37 ^v –39 ^v	Ποτήριον σωτηρίου	1	[Redestianos]	
15	39 ^v –41 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	2	[Moschianos]	
16	41 ^v –42 ^v ...	Ποτήριον σωτηρίου	2	[Gherasimos]	
17	...43–44 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1		
18	44 ^v –46 ^v	Εἰς μνημόσυνον	3		
19	46 ^v –47 ^v ...	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	organikos	
20	...48–50	Νῦν αἱ δυνάμεις	[2 pl.]	[Loghin]	
21	50–51 ^v	Γεύσασθε καὶ ἴδετε	nenano		
22	51 ^v	Εὐλόγησω τὸν Κύριον	1 pl.		
23	51 ^v –53 ^v	Σῶμα Χριστοῦ	nenano		
24	...54–55	Εἰς μνημόσυνον	3	[Gherasimos]	

25	55–56 ^v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3	Lampadarios	
26	56 ^v –58	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	nenano	Arghirooulos	
27	58–60	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	Ștefan Srpina	
28	60–62	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4 pl.	Arghirooulos	
29	62–64	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	David Redestinos	
30	64–66 ^v	Τοῦ Δείπνου σου	2 pl.	[Loghin]	
31	66 ^v –69	Σιγησάτω πᾶσα σάρξ	1 pl.		
32	69–69 ^v	Ἀλληλούϊα	1	Hrisafes	Numai în <i>B 284</i>
33	69 ^v	Ἀλληλούϊα	1	Hrisafes	Numai în <i>B 284</i>
<i>c. Stihiri la Vecernie și Utrenie</i>					
34	70–73	Ἐξ ἀκάρπου	2 pl.	[Kukuzeles]	Anagramă
35	73–77	Τῶν θλιβομένων	2 pl.	[Kukuzeles]	Anagramă
36	77–78	Χριστὸς ἀνέστη	1 pl.	[Theodulos]	
37	78–82 ^v	Ἀναστάσεως ἡμέρ	1	[Theodulos]	
38	82 ^v –85 ^v	Διὰ πιστῶν βασιλέων	2 pl.	[Kukuzeles]	Anagramă
39	85 ^v ... – 86 ^v ...	Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶ	3 pl.	[Kukuzeles]	Anagramă
40	...87–87 ^v ...	Αὐτὴ γὰρ θρόνος	[4 pl.]	[Kukuzeles]	Anagramă
41	88–88 ^v	Πᾶσα πνοή	4 pl.		Utrenie Numai în <i>B 284</i>

Ms. B 284 prezintă un mare interes pentru muzicologia românească, constituind un document concret de continuitate a Școlii muzicale de la Putna până la mijlocul secolului al XVI-lea. Cântările păstrate în filele manuscrisului pot fi luate în considerare la numeroasele investigații de cercetare comparată a muzicii, a stabilirii autorilor, a descifrării textelor literare și, în general, a tuturor problemelor specifice pe care le presupune acest domeniu specializat.

Dacă în Stihirar au rămas prea puține cântări (7 stihiri – dintre care numai 5 anagrame), în schimb *Ms. B 284* ne oferă posibilitatea de a utiliza, în cercetările noastre comparate, Anixandarele, prezente aici destul de unitar, 5 Heruvices și multe Chinonice, păstrate într-o secțiune compactă în acest codice putnean de la mijlocul secolului al XVI-lea. De aceea, este necesar să ne îndreptăm privirile și asupra acestui codice ori de câte ori vom face referiri la circulația cântărilor în muzica secolelor XV–XVI în țara noastră.

TITUS MOISESCU

UN VECHI CODICE MUZICAL DE LA PUTNA
MS. 816/S

Unul dintre cele 11 codice muzicale cunoscute până acum ca aparținând Școlii muzicale de la Putna este și *Manuscrisul 816/S*, păstrat astăzi în Muzeul de Istorie și Arheologie Bisericească din Sofia¹. Acest codice – descoperit în vechiul depozit al Mănăstirii Bachkovo din sudul Bulgariei – este scris de un copist anonim putnean, în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea, și întrunește, în conținut și în grafie, toate elementele ce caracterizează activitatea și realizările acestui centru de artă și cultură medievală românească de mare strălucire, care a ființat, secole de-a rândul, în Mănăstirea Putna, zidită în anii 1466–1469, de Ștefan cel Mare, domnul Moldovei, într-o regiune pitorească a frumoasei Bucovina. *Ms. 816/S* este un Antologhion ce conservă cântări scrise în notație neobizantină (sau koukouzeliană), în spiritul și structura celorlalte codice cunoscute și atribuite, fără tăgadă, psalților și copiștilor din așa-numita de noi Școală muzicală de la Putna (secolele XV–XVI).

În loc de prefață: o „cronică târzie” și o „corrigenda”

O primă mențiune referitoare la existența *Ms. 816/S* o face R. Palikarova Verdeil, în anul 1953, în cunoscuta ei lucrare *La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes*², publicând în facsimil, în planșa XVII b, doar fila 112ⁱ, cu următoarea legendă: „Manuscrit grec avec titres de chants en slavon. No 14 du Musée Ecclésiastique de Sofia (provenant du Monastère de Backovo). Notation néobyzantine, XV^e s., fol 112^r”. În legătură cu această notă sunt necesare câteva precizări: No 14 era, probabil, cota de catalog din Mănăstirea Bachkovo, codicele fiind înregistrat ulterior, în Muzeul Eclesiastic din Sofia, la No 816; datarea manuscrisului trebuie, de asemenea, corectată, el fiind scris, potrivit cercetărilor noastre, în secolul al XVI-lea, în al doilea sau al treilea pătrar; cât privește mențiunea „titres de chants en slavon”, ne vom referi mai pe larg la aceasta în cele ce urmează, și anume în capitolul dedicat textelor literare din *Ms. 816/S*.

* Titus Moiescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 151–175.

¹ Cifra 816 reprezintă numărul de catalog al codicelui din Muzeul de Istorie și Arheologie Bisericească, iar litera S semnifică sigla manuscrisului, acordată de noi după inițiala orașului Sofia, locul unde se păstrează acum acest codice, siglă pe care o vom folosi în notarea prescurtată convențională.

² R. Palikarova Verdeil, *La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes* (du IX^e au XIV^e siècle), Copenhagen, Boston, 1953 (XII + 250 + XXII p.). „Monumenta Musicae Bizantinae”, Subsidia, ediderunt Carsten Heg, H. J. W. Tillyard, Egon Wellesz, una cum Archimandrita Cryptaeferratae, III.

Când R. Palikarova Verdeil și-a tipărit lucrarea, ea nu cunoștea întregul fond de manuscrise muzicale putnene – 11 la număr, diseminate în nu mai puțin de nouă biblioteci din România și din străinătate. Abia mult mai târziu, acest important și original fond de documente a intrat, rând pe rând, în sfera de cercetare a muzicologilor, lingviștilor și istoricilor, fiind valorificat prin tipărirea unor manuscrise în ediții de „monumenta” și „transcripta”, precum și prin publicarea, în țară și străinătate, a multor studii și articole de specialitate³, în cadrul cărora virtuțile reale ale acestor codice și ale Școlii muzicale de la Putna au fost relevate pe o bază documentară determinată și nu prin deducții sau presupuneri. Fiind deci în posesia unei documentații atât de diversificate, ne putem îngădui acum să stabilim, cu o mai mare concretețe, atât ceea ce caracterizează aceste manuscrise, cât și ceea ce trebuie corectat la afirmațiile nejustificate ale unor cercetători, făcute în grabă sau în deplină necunoaștere.

Cartea publicată de R. Palikarova Verdeil în 1953 reprezintă propriu-zis teza ei de doctorat, susținută la Sorbona, la 24 ianuarie 1948, și onorată de o subvenție a Centrului Național de Cercetări Științifice din Franța, înaintea prefeței a fost inclusă în volum o Notă din partea redacției „Monumenta Musicae Byzantinae”, semnată de reputatul bizantinolog Carsten Höeg, în care acesta arată, printre altele, cum s-a procedat cu desenul semnelor muzicale, realizat sub directa lui supraveghere și responsabilitate, ajutându-se, în măsura posibilului, de fotocopii după diverse manuscrise. În cele 11 capitole ale cărții, autoarea prezintă muzica la bulgari și la ruși corespunzător unor anumite etape istorice, insistând asupra perioadelor notației, asupra sistemului muzical bizantin (ehuri, semiografie), precum și asupra unor personalități și codice muzicale.

În cei peste patruzeci de ani ce s-au scurs de la editarea acestei lucrări, au fost formulate noi teorii privind fenomenul muzical bizantin, în toate domeniile lui de manifestare – unele corectând pe cele vechi, altele completând golurile existente –, astfel încât devine necesar ca multe din publicațiile trecutului să fie reconsiderate și preluate cu multă circumspecție, spre a nu persista în erori deja corectate. Aici nu ne vom referi la astfel de aspecte de conținut, ci ne vom concentra atenția doar asupra capitolului al X-lea, și anume asupra unor afirmații ale autoarei privind „Manuscrisele din Moldova”, afirmații care au circulat peste patru decenii, purtând girul Uniunii Academice Internaționale „Monumenta Musicae Byzantinae”, sub egida căreia a fost publicată această lucrare. Și pentru a face cunoscute întocmai afirmațiile și documentația autoarei asupra acestei probleme, vom reproduce în continuare textul integral al celei de-a doua părți (b) a capitolului al X-lea (p. 215–219), acela care suscită interesul nostru, în scopul restabilirii adevărului privind aceste atât de interesante și controversate codice muzicale moldovenești. Spre a ne fi mai ușoară identificarea problematicii, vom numerota în paranteze paragrafele extrase din cartea lui R. Palikarova Verdeil.

³ O bibliografie a muzicii vechi bizantine în România a apărut în Titus Moiesescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, București, 1985 (p. 206–224).

Manuscrisele din Moldova

(1) „După căderea celui de-a II-lea țarat bulgar (1396 – *n.n.*), numeroși refugiați, fugind de turci, au găsit azil în România, aducând cu ei manuscrise slavone, de redacție bulgară, pe care le foloseau și românii. Printre aceste manuscrise aflate în România, unele dintre ele sunt notate (cu note muzicale – *n.n.*): acestea sunt rarele documente care ne dau informații despre muzica religioasă din timpul celui de-al doilea țarat bulgar.

(2) Savantul rus Iațimirskii a avut marele merit de a studia aceste manuscrise, atrăgând atenția asupra notației lor și evidențind câteva facsimile⁴. Aceste manuscrise, diseminate prin diverse biblioteci și colecții particulare, nu ne sunt la îndemână, iar studiul lor amănunțit este dificil. A trebuit ca noi să ne mulțumim cu două transpuneri pe calc și cu o fotografie publicate de Iațimirskii.

(3) Aceste manuscrise confirmă convingerea noastră că bulgarii, chiar eliberați de sub stăpânirea Bizanțului (în 1186), au continuat să folosească integral muzica bizantină.

(4) Unul dintre aceste manuscrise provenind din Moldova este No. 350 din colecția P. I. Sciukin. Actualmente el se găsește la Muzeul Istoric din Moscova⁵. Datând din 1511, el este scris în limba slavonă, numită medio-bulgară, și copiat de călugări români. Originalul acestui manuscris trebuie să fi fost scris în timpul celui de-al doilea țarat bulgar (1186–1396 – *n.n.*), căci notația sa nu este mai târzie decât aceea a *Sinodikului*⁶. Este o carte de cânt care conține, după Iațimirskii, diferite servicii executate de psalt care, în bisericile mici, înlocuia corul. Notația este destul de îngrijită și pare a fi scrisă de cineva care cunoștea temeinic sistemul muzical bizantin.

(5) Acest manuscris este foarte interesant pentru noi, nu atât pentru notația sa, care nu se deosebește cu nimic de cea bizantină, cât pentru faptul că copistul a scris unele cântări în slavonă și altele în greacă. Titlurile (și de asemenea însemnările, printre care unele privesc pe cântăreț) sunt indicate prin scriere secretă: una glagolitică, cealaltă chirilică, însă însemnările care-l privesc numai pe cântăreț sunt, în cea mai mare parte, în grecește. Astfel, manuscrisul pare a fi fost scris de un psalt slav care, în ce privește muzica, se simțea mai în largul său întrebunțând limba și terminologia greacă, pe care probabil le învățase pe când își făcea instruirea muzicală cu maeștri greci. Putem admite chiar, după manuscris, că o mare parte

⁴ R. Palikarova Verdeil citează aici articolul lui A. I. Iațimirskii: *Manuscrise chirilice cu note și cu însemnări în criptograme glagolitice*, apărut în lucrarea: „Șase articole despre scrierea slavă și rusă”, Moscova, 1901 (și nu în 1902, cum notează autoarea). Din acest articol reproduce și facsimilele de la p. 217. În schimb, ea nu citează studiul lui Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883, mult mai important și mai documentat în această chestiune.

⁵ Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, p. 28 și urm.

⁶ *Sinodikul țarului Boril* era „un manuscris slavon, document oficial scris cu prilejul unui sinod contra bogomililor, întrunit la 11 februarie 1211 de țarul Boril, manuscris din care Biblioteca Națională din Sofia posedă o copie datând din secolul al XIV-lea; conține, în patru locuri, în textul slavon, cântări cu notație muzicală, în care textul și muzica sunt grecești” (*apud* R. Palikarova Verdeil, *op. cit.*, p. 213).

a terminologiei muzicale grecești nu a fost tradusă niciodată în limba bulgară la vremea aceea.

(6) Cântările care au cuvinte slavone sunt traducerea exactă a cântărilor grecești. Pentru a nu lăsa nici o îndoială asupra acestei chestiuni, cântarea „Dostoïno estî sau „Axion”, f. 63, este scrisă în două limbi, *sub aceleași neume*. Vocalele [silabele] slavone sunt plasate deasupra vocalelor [silabelor] grecești, în felul următor⁷:

(7) Ceea ce ne îngăduie să conchidem că, traducând cântările grecești, bulgarii celui de-al doilea țarat (secolele XII–XIV), ca și cei din primul țarat (secolele IX–XI), nu schimbau semnele muzicale.

(8) Notația cântărilor este cea medio-bizantină, cu folosirea unor elemente ale notației neo-bizantine. Melodiile sunt destul de melismatice⁸:

(9) Un alt manuscris grec-slavon notat este No. 16 din colecția personală a lui Iațimirskii. Noi știm doar că acest manuscris conține 14 file, dintre care una, cu text grecesc, este prezentată de Iațimirskii în facsimil. Același autor admite că aceste file puteau face parte din manuscrisul No. 350 al colecției Sciukin. În adevăr, notația acestui manuscris este din aceeași epocă cu cea din manuscrisul precedent. Scrierea muzicală este foarte clară și foarte îngrijită⁹.

(10) Iațimirskii mai semnalează ca manuscrise notate: No. 65 (150 ff.) din Biblioteca Academiei Române și de asemenea, No 126 (1186) – (240 ff.) și 127 (1171) – (97 ff.) din Muzeul Național de Antichități din București.

(11) Manuscrisul No. 65, datat 1828, este numit *Abecedarul notelor* (Notna Azbuka).

⁷ În carte sunt reproduse 4 rânduri melodice din *M 350*, f. 63 (141) – un Axion (cu text literar, sub neumele muzicale, bilingv), creație a lui Evstatie Protopsaltul Putnei. În ce privește cele trei facsimile reproduse de autoare, să se vadă: *Izvoare ale muzicii românești*, V, *Documenta, Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, București, 1983; de asemenea, *Izvoare ale muzicii românești*, XIII, *Transcripta, Creația muzicală românească din secolele XV–XVI* (Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica), de Titus Moisescu și Marin Ionescu (lucrare în manuscris, București, 1989).

⁸ R. Palikarova Verdeil reproduce aici, în facsimil, f. 105 (233) din *M 350*: Slava la Vecernie în Duminica lăsatului sec de carne (Duminica Înfricoșatei judecăți), creație a lui Evstatie Protopsaltul Putnei. În partea de jos a facsimilului, cu alfabet criptic taraberic, Evstatie a scris: „Aici încep Kratimele” – o însemnare extrem de prețioasă pentru noi românii, datorită prezenței articolului hotărât plural *le* în terminația substantivului, specific limbii române. Tot în acest codice, scris de Evstatie în 1511, se păstrează încă alte două însemnări. În care este prezent același articol: „Aici încep Aleluarele” (f. 40) și „... Filtele” (f. 140), ambele fiind scrise tot cu alfabet criptic (ps. gl. 1 și gr. key). Dintr-o eroare de tipar, facsimilul care trebuia să fie inclus aici este cel din partea de jos a paginii 217, iar cel care a apărut în partea de sus a paginii, trebuia să fie tipărit jos (o inversare de facsimile).

⁹ R. Palikarova Verdeil citează aici, în facsimil, o pagină din *Ms. L* – f. 1 (*M 350* – p. 305), un Irmos calofonic, creație a lui Ioannes Kladas. În mod cert, aceste 14 file din colecția lui A. I. Iațimirskii fac parte din *M 350* (Antologhionul lui Evstatie protopsaltul). Și aici este valabilă remarca privitoare la eroarea de tipar, menționată la nota 8.

(12) Manuscrisul No. 126 din secolul al XVI-lea este în limbile slavonă și grecească. Iațimirskii arată că notația sa este aceeași cu cea a manuscrisului No. 350 din colecția Sciukin.

(13) Cât despre manuscrisul No. 127, acesta este în grecește cu titluri slavone.

(14) Manuscrisul No. 65 conține o figură muzicală numită *Camblačna*, ceea ce ar putea lăsa să se înțeleagă că aceasta a fost inventată de scriitorul bulgar Grigore Țamblac.

(15) Informațiile asupra activității muzicale a lui Grigore Țamblac sunt destul de vagi. După asuprațirea Bulgariei de către turci, Țamblac s-a refugiat la Mănăstirea Neamț¹⁰. Cum a fost, de asemenea, mitropolit al Kievului, s-a crezut în Rusia că el a introdus acel *raspév bulgare* în muzica religioasă rusă. Reputația lui Țamblac, de expert în cântecul religios, se sprijină pe o documentare foarte modestă, de exemplu: a) pe figura muzicală *camblačna* din manuscrisul No. 65 din Academia Română; b) pe o operă poetică destinată a fi cântată, atribuită lui Țamblac în unele manuscrise slave. Această operă a fost compusă pentru sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului (la fête de l'Assomption). Însă după slaviști, nimic nu dovedește că aceste versuri, scrise după predicile lui Țamblac pentru Adormirea Maicii Domnului, nu datează dintr-o epocă mai târzie¹¹.

(16) Cât despre introducerea lui *raspév bulgare* în Rusia de către Gr. Țamblac, nu putem considera acest lucru decât ca pură ipoteză. Țamblac a trăit în secolul al XIV-lea, și această cântare bulgară a apărut în secolul al XVII-lea. Ce legătură a putut exista între unul și altul la o distanță de trei secole? În plus, dacă Țamblac ar fi fost un partizan al muzicii pure bizantine, ar fi trebuit ca el să o practice din plin la Mănăstirea Neamț, unde trebuia să se găsească manuscrise originale bulgare asemănătoare Trifologhion-ului de la Mănăstirea Zographos. Or, manuscrisele moldovenești, traduse sau nu în slavonă, conțin notație și cântări bizantine. Astfel, *raspév-ul bulgar* nu poate fi cel din manuscrisele slavone, fiindcă acestea nu conțin decât cântări grecești.

¹⁰ R. Palikarova Verdeil introduce aici o notă de subsol în care, cu multă ușurință și fără o cât de sumară documentare, declară ritos: „Călugări bulgari refugiați în Moldova au construit Mănăstirea Nijamenski (Monastirea Neamțului) în 1392, și mai târziu mănăstirea Novo-Nijamaskij (Noul Neamț – n.n.) în Basarabia. Aceste două mănăstiri au primit moștenirea spirituală bulgară și au continuat tradiția sa literară și muzicală”. Aceste afirmații vădit tendențioase au fost preluate și de alți cercetători bulgari, care au persistat în a prolifera erorile lui R. Palikarova Verdeil. Nu ne propunem aici a restabili adevărul în această chestiune, când lucrurile au fost de multă vreme lămurite de istorici și arheologi români: Nicolae Iorga, *Mănăstirea Neamțului*, Vălenii de Munte, 1912. În *Monumente istorice bisericești din Mitropolia Moldovei și Sucevei* (Iași, 1974) există un istoric și o descriere a Mănăstirii Neamț, precum și o bogată bibliografie lămuritoare.

¹¹ R. Palikarova Verdeil citează aici lucrarea lui A. I. Iațimirskii despre *Grigore Țamblac* (St. Petersburg, 1904, p. 210).

(17) Dacă se poate contesta rolul lui Țamblac în introducerea *raspév-ului bulgar* în Rusia, se poate totuși admite, conform acestei modeste documentații, că el arăta interes pentru muzica bisericească.

(18) Aceste câteva manuscrise notate (cu note muzicale – *n.n.*), care nu sunt contradictorii, ne permit să conchidem că, în opoziție cu școala Muzicală a Sf. Clement, care se străduia să dea bulgarilor o muzică religioasă în limbă slavă, școala muzicală din țaratul al II-lea bulgar practica muzica bizantină, folosind cărți în care cântările grecești erau scrise în limba greacă. În cazul în care, uneori, acestea erau traduse în slavonă, neumele erau aceleași pentru ambele limbi.

(19) Dar, în timp ce biserica oficială bulgară urma muzica bizantină, în bisericile mici și în unele mănăstiri, în care influența bizantină era mai slabă, călugării bulgari continuau să cânte în slavonă și să folosească arhaica notație paleobizantină. Însă acest sistem muzical, abandonat mai întâi de greci, apoi disprețuit de cea mai mare parte a clerului din cel de-al II-lea țarat bulgar, nu a putut supraviețui, fiind destinat uitării.”

Acesta este textul prin care R. Palikarova Verdeil se străduiește să demonstreze faptul că manuscrisele din Moldova, din secolul al XVI-lea – pe care le-a cunoscut numai din cele trei fotocopii reproduse de A. I. Iațimirkii într-unul din studiile sale în anul 1901 – sunt propriu-zis copii ale unor manuscrise muzicale slavone de redacție medio-bulgară, aduse aici, după căderea celui de-al II-lea țarat bulgar (deci după 1396), de refugiați bulgari, care au fugit de turci și au găsit azil în România (par. 1, 4). Autoarea nu oferă nici o dovadă concretă prin care să poată susține această supoziție. De altfel, nu există nici un fel de indiciu – și nici R. Palikarova Verdeil nu poate demonstra contrariul – că în Țările Române ar fi circulat, în această îndelungată perioadă medievală (secolele XII–XVII), vreun manuscris muzical de proveniență bulgară sau copiat de călugări bulgari băjenți, după cum nu a fost identificat, până astăzi, nici un manuscris muzical cu text integral în limba slavonă. De altfel, R. Palikarova Verdeil precizează ea însăși¹²:

„Manuscrisele acestei epoci sunt foarte puțin numeroase: ele au dispărut în devastările turcești sau au fost pierdute ca urmare a ignoranței sau neglijenței călugărilor care le-au distrus ei înșiși”.

Atât A. I. Iațimirkii, la vremea sa, cât și R. Palikarova Verdeil, în 1953, precum și toți ceilalți cercetători bulgari de mai târziu, care n-au putut intra în contact direct cu întregul fond de manuscrise putnene, și-au fundamentat concluziile numai pe considerente lingvistice, socotind că toate acele codice care au cântări cu texte literare sub neume – sau chiar numai unele însemnări și titluri – în vechea slavonă

¹² R. Palikarova Verdeil, *op. cit.*, p. 211.

bisericească de redacție medio-bulgară sunt manuscrise sau copii după manuscrise bulgărești, scrise în timpul celui de-al II-lea țarat bulgar.

În contradicție cu această presupunere, R. Palikarova Verdeil ajunge ea însăși în situația de a-și infirma concluziile, precizând următoarele¹³:

„Totul tinde să probeze că psalții bulgari din al II-lea țarat studiau melodiile pe cărți de cântece grecești și le adaptau apoi, oral, în slavonă.

Se găsesc în Bulgaria multe manuscrise grecești, în care numai titlurile cântărilor sunt indicate în slavonă, ceea ce ne face să credem că psalții bulgari din acea epocă erau instruiți de *domestikoi* greci, care-i învățau probabil în limba lor și pe cărțile lor de cântări. După 168 de ani de dominație bizantină, bulgarii erau prea elenizați și prea obișnuiți să cânte în grecește pentru a traduce din nou întregul ciclu liturgic în slavonă. Dacă ar fi vrut să se elibereze de influența grecească, ar fi fost necesar să întreprindă din nou această operă considerabilă de traducere, căci chiar dacă ar fi păstrat cărțile de cântece slavone din primul țarat bulgar, traduse și notate în școlile Sf. Chiril, Sf. Methodiu și Sf. Clement, ei n-ar fi putut să le întrebuițeze; după reforma din secolul al XII-lea, aceste cântări fuseseră înlocuite cu altele. Mai mult, ele erau transcrise într-o notație (paleobizantină) ce nu se mai folosea la Bizanț în secolul al XIII-lea, și pe care bulgarii, din al doilea țarat, probabil că n-o cunoșteau.

Deci, dacă nu se regăsesc decât prea puține cântări în slavonă, cu notație muzicală, din al II-lea țarat, aceasta înseamnă că, după ce au fost constrânși să cânte în grecește timp de aproape două secole, bulgarii din al II-lea țarat nu mai vedeau necesitatea schimbării.

Traducerea cântărilor grecești în slavonă, cu adoptarea obligatorie a textului bulgar la textul melodiilor grecești, n-a fost decât accidentală și parțială. Cercetarea pe care noi o vom face asupra câtorva manuscrise slavone cu notație muzicală va întări această convingere”.

Ținând seama de cele precizate de R. Palikarova Verdeil, nu înțelegem cum s-ar putea susține ideea transportului peste Dunăre a unor codice muzicale bulgărești, când însăși existența acestora este atât de improbabilă.

¹³ *Ibidem*, p. 213.

Nu ar mai rămâne în discuție decât manuscrisele muzicale cu texte literare în limba greacă, dar care conțin și câteva cântări, titluri sau însemnări tipiconale în vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară, așa cum sunt manuscrisele de la Putna din secolul al XVI-lea, unice în structură și conținut, ale căror modele însă n-au putut fi identificate în nici un alt centru monahal medieval.

Pentru ca teza prefigurată de R. Palikarova Verdeil – preluată cu atâta ușurință de cei ce i-au urmat în susținerea acestei idei – să poată fi corect argumentată, era necesar ca ea să fi fost fundamentată pe cunoașterea întregului fond de 11 manuscrise muzicale putnene, ce însumează peste 3900 de pagini (1974 de file), și nu doar pe baza a trei fotocopii, după trei pagini ale unui singur manuscris, mult prea sumar prezentat de un necunoscător într-ale muzicii, cum a fost acel A. I. Iațimirskii. Scuza invocată de autoare (par. 2), că manuscrisele respective erau diseminate prin diverse biblioteci și colecții particulare ce nu-i erau la îndemână, nu ni se pare a fi un argument serios în investigația aventuroasă pe care R. Palikarova Verdeil o întreprinde într-o atât de delicată chestiune. Cum oare se pot face afirmații atât de categorice asupra unui tot, când ai în față doar o fărâmă din acel tot? Și iată că necunoașterea problemei, superficialitatea cercetării și precaritatea documentației au putut să-i joace chiar o veritabilă festă, căci unul din aceste 11 manuscrise putnene (*Ms. 816/S*) se afla alături de R. Palikarova Verdeil, în Biblioteca Muzeului de Istorie și Arheologie Bisericească din Sofia. Se mai îndoiește astăzi cineva că acest *Ms. 816/S* nu este un manuscris muzical putnean, scris de un român pentru români, în cadrul Școlii muzicale de la Putna? O întreagă literatură de specialitate, bazată pe documente concrete și nu pe legende sau presupuneri, confirmă paternitatea putnenilor asupra acestor 11 codice muzicale românești¹⁴.

Astăzi ne este cunoscut faptul că repertoriul general al celor 11 codice muzicale putnene însumează un număr de 478 de cântări, din care 374 de cântări au textul literar sub neumele muzicale în limba greacă, și numai 104 cântări au textul literar în vechea slavonă bisericească. Iar dacă ne vom referi la întreaga suprafață acoperită cu muzică a celor 11 codice putnene, vom putea constata că pe cele peste 3900 de pagini au fost scrise, de cei 11 copişti, un total de 949 de cântări, dintre care 819 cu texte literare în limba greacă, și numai 127 de cântări cu texte literare în limba slavonă. Cele mai multe cântări cu texte literare în limba slavonă le conține *M 350* (92 de cântări, față de 127 de cântări cu texte grecești), după care urmează *Ms. 56/544/576 I (P/I)*, din Biblioteca Mănăstirii Putna (25 de cântări cu texte slavone, față de 53 de cântări cu texte grecești); în celelalte nouă manuscrise, numărul cântărilor cu texte literare în vechea slavonă bisericească se micșorează enorm: de la zero la cel mult patru cântări.

¹⁴ Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală/Music in Medieval Moldavia*, București, 1985; Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, p. 206 și urm. („Bibliografia muzicii vechi bizantine în România”).

Din această incursiune în domeniul cifrelor, putem concluziona că în mănăstirile și bisericile din Țările Române, în secolele XV–XVI se practica un bilingvism greco-slavon, cu o evidentă preponderență a limbii grecești. Iar dacă vom cerceta și fondul de manuscrise muzicale din secolele XVII și XVIII din România, vom putea constata că limba slavonă dispăruse complet din aceste codice, cântarea în strană răsunând numai în limba greacă; către sfârșitul secolului al XVII-lea își face loc, din ce în ce mai evident, cântarea în limba română, un mare merit în această așa-zisă „românire a cântărilor” revenindu-i lui Filothei Ieromonahul, cel care în 1713 scria în Mitropolia Bucureștilor celebrul codice intitulat *Psaltichie rumânească*.

Problema limbii folosite de români, în epoca medievală, în biserici, în cancelarii și în relațiile cetățenești a fost mult dezbătută de lingviști, concluziile acestora, precum și ale istoricilor, paleografilor, muzicologilor etc. fiind unitare în a recunoaște că în Țările Române, în trecut, a existat un „trilingvism” clar diferențiat, limbile greacă și slavonă fiind utilizate deopotrivă în biserică și în cancelarii, în scrierea actelor de stat și a manuscriselor, iar limba română, în vorbirea curentă a cetățenilor. Preponderența uneia sau alteia din aceste limbi în relațiile de stat și în biserică a fost determinată de perioada, regiunea și domeniul de utilizare, de destinația hrisoavelor, de conținutul și circulația codicelor, și nu în ultimul rând, în cazul manuscriselor, de preferințele și de pregătirea autorilor și a copiștilor. Nu sunt puține acele codice – mai cu seamă în rândul manuscriselor muzicale – în care dualismul lingvistic greco-slavon de pildă să nu se manifeste chiar în scrierea aceluiași copist și în cuprinsul aceluiași manuscris. La toate acestea trebuie să adăugăm și faptul că, începând cu mijlocul secolului al XVI-lea, își fac apariția primele cărți tipărite în limba română, datorate lui Filip Moldoveanu (*Catehismul românesc*, Sibiu, 1544; *Evangheliarul slavo-român*, Sibiu, 1551–1553) și Diaconului Coresi (*Catehismul românesc*, Brașov, 1559–1560; *Tetraevanghelul românesc*, Brașov, 1560–1561; *Pravila sfinților oteți* sau *Pravila românească*, Brașov, 1560–1562; *Psaltirea*, Brașov, 1570; *Evanghelia cu învățătură*, Brașov, 1580–1581), ca mai apoi centrul de răspândire a cărții românești tipărite să se mute la Iași, prin apariția, în anul 1643, a *Cazaniei* lui Varlaam, și în anul 1673 a *Psaltirei* în versuri a lui Dosoftei etc. Toate acestea au avut o influență benefică asupra introducerii limbii române în biserică, pregătind apariția, către sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, la București și la Iași, a unor importante cărți de ritual românești (Liturghier, Octoih, Ceaslov, Minee, Triod, Penticostar etc.), dar și a primului codice muzical cu textul literar integral în limba română, scris de Ieromonahul Filothei la București, în anul 1713: *Psaltichia rumânească*.

Cât privește limba slavonă, care la un moment dat avea privilegiul de a fi limbă oficială a statului și a bisericii, lingviștii români au precizat că dintru început aceasta a fost vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară – sau sârbească, sau rusească. Iată de pildă ce precizează P. P. Panaitescu în această privință: „Se știe că limba slavă bisericească, folosită în biserică și actele de stat în țările slave ortodoxe, este limba slavă macedoneană, numită de lingviști și veche bulgară, folosită în Macedonia (regiunea Salonic) în veacurile IX–X, limbă în care apostolii slavilor

Methodie și Chiril cu ucenicii lor au tradus din grecește textele bisericești. Această limbă a rămas limba oficială a bisericii slave ortodoxe, dar textele traduse și copiate în veacurile următoare și în țări diferite au suferit influența limbilor vii vorbite în acele țări¹⁵. Ca urmare, limba slavă bisericească de redacție medio-bulgară a fost utilizată, așa după cum se știe, în codice și hrisoave rămase în biblioteci și arhive din România și din alte țări, precum și în manuscrisele muzicale putnene din secolele XV–XVI. Dacă am preluat de la slavii de peste Dunăre vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară, aceasta am făcut-o, arată Nicolae Iorga, doar în ideea „că ei erau prezintatorii în formă slavonă ai culturii bizantine, care cultură bizantină fusese, înainte de aceasta, precizată, și nu era de fapt decât vechea cultură romană, greco-romană, elino-romană, vechea cultură mediteraneană...”¹⁶.

Luând în considerare fondul important de manuscrise muzicale putnene, al căror text literar este scris, după cum am arătat mai înainte, în limbile greacă și slavonă, conchidem că în secolele XV–XVI, în Țările Române se auzea, cu precădere, în biserici și în mănăstiri, cântarea în limba greacă și într-o mult mai mică măsură în vechea slavonă bisericească. Cele 11 manuscrise muzicale putnene conțin cântările importante ale serviciilor liturgice ortodoxe care se auzeau în bisericile și mănăstirile românești. Și cum ele au notate, în majoritate, texte literare grecești, trebuie să acredităm ideea că în această perioadă istorică (secolele XV–XVI), în aceste locașuri de închinare se practica mai de grabă cântarea în limba greacă decât în vechea slavonă bisericească. De aceea socotim că R. Palikarova Verdeil trebuia să aibă în vedere acest important aspect al problemei, al limbii folosite de români în biserică și în scrierea de manuscrise, a acestor codice pe care de altfel ea nu le-a văzut, nu le-a cercetat, nu le-a cuprins în întreaga lor complexitate, mulțumindu-se să generalizeze fără o temeinică documentare codicologică.

În textul citat din lucrarea lui R. Palikarova Verdeil se observă numeroase confuzii, nedumeriri, contradicții evidente, care s-ar fi cerut a fi evitate, corectate, mai cu seamă cele referitoare la evidența manuscriselor muzicale bulgărești: existau sau nu existau, erau grecești sau bulgărești, au fost sau nu distruse, puteau fi identificate sursele acestora, cum de nu s-au păstrat originalele bulgărești (un manuscris sau măcar un fragment de manuscris), conservându-se în schimb 11 așa-zisele de autoare „copii după originale bulgărești” (par. 18, 19 etc.).

R. Palikarova Verdeil nu dă nici o explicație privind decalajul temporal de mai bine de un secol, de la așa-zisa bejenie a călugărilor bulgari în Țările Române (1396) și apariția codicelui *M 350* adus în discuție de autoare (1511). Oare timp de mai bine de un secol, monahii bulgari au tot trecut Dunărea fugind de turci și stabilindu-se tocmai în nordul Moldovei, la Putna, într-un centru de cultură care nu exista în acea perioadă, luând ființă abia în anii 1466–1470?

¹⁵ P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave...*, p. X–XIII.

¹⁶ Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești*. Introducere sintetică, București, 1977 („Primul fond străin al literaturii românilor” – p. 37 și urm.).

Cât privește notația muzicală utilizată de psalții putneni, se știe bine că aceasta nu era „notația medio-bizantină, cu folosirea unor elemente ale notației neo-bizantine”, cum afirmă autoarea. Așa cum ne este bine cunoscut și nu de puține ori am arătat, în cele 11 codice muzicale putnene – deci și în *M 350* – desprindem cu claritate notația neo-bizantină sau koukouzeliană în toată complexitatea ei, așa cum de altfel o putem observa și în *Sinodikul Țarului Boril* (par. 4)¹⁷.

Din cauză că cercetătorii bulgari – începând cu R. Palikarova Verdeil și continuând cu cei care s-au raliat presupunerilor ei – n-au intrat în contact direct cu cele 11 codice muzicale de la Putna și n-au acordat un rol primordial muzicii, creației propriu-zise, autorilor, circulației cântărilor, însemnărilor existente în filele acestor manuscrise, ei nu și-au putut da seama că majoritatea cântărilor cu text literar în vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară din *M 350*, precum și multe altele cu text grecesc sunt creații ale lui Evstatie Protopsaltul Putnei, așa cum el însuși precizează, în scriere criptică, în cel puțin trei locuri:

a. „Aici începe scrierea lui Evstatie Protopsaltul Mănăstirii Putna, în zilele domnului nostru drept credincios și prea creștin, voievodul Ioan Bogdan” (*Ms. L*, f. 14^v – în *M 350*, p. 28);

b. „Acestea sunt scrierile lui Evstatie: Gramatikia, Siea Ritoria, I Siea Vítiea, I Filtele” (*M 350*, f. 140^v, p. 304);

c. „Această carte, aceste cântări le conține. Protopsaltul Mănăstirii Putna, Evstatie, a scris această carte de cântări, ce conține și propriile sale lucrări, în zilele domnului nostru drept credincios și prea creștin Ioan Bogdan voievod și domn al țării Moldo-Vlahiei, în anul 7019 (= 1511), la 11 iunie” (*M. 350*, f. 158, p. 343).

Copiștii celorlalte codice putnene confirmă paternitatea lui Evstatie asupra multor cântări cu texte literare, atât în limba greacă, cât și în vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară. Iar dacă Evstatie este unanim recunoscut ca autor de cântări român, copist de manuscrise și conducător al Școlii muzicale de la Putna – calități clar exprimate de el în cele trei însemnări criptice din *M. 350* –, cum am putea acredita ideea, superficial și eronat enunțată de R. Palikarova Verdeil în cartea sa, că aceste cântări ale lui Evstatie ar fi copii după codice bulgărești? Reconfirmările copiștilor celorlalte codice putnene spulberă orice dubii în această privință. Iar formularea „în zilele domnului nostru drept credincios și prea creștin,

¹⁷ R. Palikarova Verdeil, *op. cit.*, p. 213–216. Considerăm că pentru a defini un aspect atât de important, cum este cel al notației muzicale, este necesar să se analizeze un număr mai mare de file dintr-un anumit codice. În cele patru pagini de manuscris (patru cântări) din *Sinodikul Țarului Boril* nu pot fi cuprinse toate (sau majoritatea) semnelor specifice unei anumite notații. S-ar putea ca în alte pagini, copistul să fi utilizat și alte semne neo-bizantine, în afara celor opt menționate de autoare ca argument de periodizare. „Celelalte semne sunt medio-bizantine”, precizează R. Palikarova Verdeil. Care sunt acelea? Cercetând cu atenție cele patru cântări ale *Sinodikului*, nu putem aprecia decât că ele se încadrează perfect în sistemul de notație neo-bizantin (sau koukouzelian), specific secolelor XV–XVI. Referitor la semiografia *Sinodikului Țarului Boril* să se vadă și: Stoian Petriov, Christo Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia, 1973, p. 156–169.

voievodul Ioan Bogdan” – pe care Evstatie o scrie de două ori în codicele său din 1511 – înlătură de asemenea orice îndoială în privința apartenenței etnice a acestui prea strălucit muzician român.

De aceea ne apare gratuită și necontrolată afirmația autoarei referitoare la *M 350*, din anul 1511 (par. 4), precum că „originalul acestui manuscris trebuie să fi fost scris în timpul celui de-al doilea țarat bulgar”, adică în perioada anilor 1186–1396, când Evstatie, autor al majorității cântărilor cuprinse în acest codice, nici nu exista ca persoană fizică. De asemenea, și următoarea afirmație a autoarei – precum că „acest manuscris (*M 350 – n.n.*) pare a fi fost scris de un psalt slav, care, în ce privește muzica, se simțea în largul său întrebunțând limba și terminologia greacă, pe care probabil le învățase pe când își făcea instruirea muzicală cu maeștri greci...” (par. 5) – ni se pare astăzi, după numeroasele investigații făcute de noi și de muzicologi din alte țări¹⁸, a fi de o evidentă naivitate, rezultată din superficialitatea documentării și mai ales din subiectivismul caracteristic autoarei în tendința ei de a stabili și în acest domeniu un anumit protocronism bulgar, tendință ce transpare din întregul text al lucrării. Și tot în acest loc (par. 5), R. Palikarova Verdeil se referă doar la două alfabete secrete utilizate în *M 350*, fără însă a i le atribui vreunui autor. Or, a fost de multă vreme stabilit faptul că Evstatie este creatorul unor cifruri secrete prin care el își notează însemnările în acest codex: taraberic, greek key, glagolitic, pseudo-glagolitic 1, pseudo-glagolitic 2, numeric și, bine înțeles, chirilic¹⁹. Cât privește „însemnările care-l privesc numai pe cântăreț, scrise în cea mai mare parte în grecește” (par. 5), în afara celor notate criptic, acestea nu există în *M 350*. De altfel, toate însemnările prezente într-un manuscris muzical – cifrate sau necifrate – îl privesc în primul rând pe cântăreț și lui îi sunt adresate de copistul respectivului codice.

R. Palikarova Verdeil se referă la încă trei manuscrise muzicale din România, pe care le menționează sumar (par. 10–14), fără să intre în detalii de conținut: *Ms. nr. 65* din Biblioteca Academiei Române, *Ms. 126 (1186)* și *Ms. 127 (1171)* din Muzeul de Antichități din București, sursa de inspirație fiind același A. I. Iațimirskii. Cele două manuscrise din Muzeul Național de Antichități au fost cedate, încă din anul 1903, Bibliotecii Academiei Române (deci cu 50 de ani înainte ca R. Palikarova Verdeil să se fi referit la ele), fiind înregistrate aici la cotele: *Ms. sl. 283* și *Ms. sl. 284*. Ele fac parte din fondul de manuscrise putnene, fiind preluate ca atare în cercetările muzicologilor români și străini²⁰. *Manuscrisul nr. 65* din Biblioteca Academiei

¹⁸ Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală*; D. E. Conomos, *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea*, în Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 221–267; Titus Moiescu, *Prolegomene bizantine; Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, București, 1983, în colecția *Izvoare ale muzicii românești*, V, *Documenta*, ediție îngrijită de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu.

¹⁹ Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Wien, 1883; R. Pava, *Cartea de cântece a lui Evstatie de la Putna*, în „Studii și materiale de istorie medie”, V, 1962; *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, p. 498–503.

²⁰ Titus Moiescu, *Anciens manuscrits musicaux roumains: Le Manuscrit B 283 de la*

Române nu-și justifică prezența în acest context, deoarece aparține unei epoci mult mai târzii (începutul secolului al XIX-lea) și unei notații diferite (notația kriuki), ce nu face obiectul problematicii abordate de autoare în acest capitol²¹.

Dacă formula melodică din glasul al optulea, numită *Camblačna* (*Tsamblačna*), la care face referire atât Iațimirskii, cât și R. Palikarova Verdeil (par. 14–15), poate fi raportată sau nu la scriitorul Grigore Țamblac, este o chestiune ce necesită investigații de specialitate. În schimb, conform ultimelor cercetări²², privind trecerea prin Moldova și așezarea lui Grigore Țamblac la Mănăstirea Neamț, precum și la faptul că acesta ar fi scris celebra scriere hagiografică *Mucenicia sfântului și slăvitului mucenic Ioan cel Nou...* nu ne rămâne decât să precizăm și aici că toate acestea au fost și rămân o legendă. Ceea ce ne-a rămas ca o certitudine a acelei epoci este *Imnul în cinstea Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava*, creație a lui Evstatie Protopsaltul Putnei, păstrat în două manuscrise putnene: *M 350* f. 138^v–140 (300–303), din anul 1511, și în *Ms. P/I*, f. 76^v–78, codice scris de un copist anonim în jurul anului 1520: „Seaverna strana vāsea raduitesia i vesealeasca” (Nordică țară toată bucurați-vă și veselindu-vă cântați)²³.

Cu o insistență dezarmantă, R. Palikarova Verdeil reia seria de contradicții și confuzii privind manuscrisele muzicale (par. 18–19), care erau scrise în limba greacă, dar călugării bulgari le cântau în limba slavă, folosind chiar arhaica notație

Bibliothèque de l'Académie Roumaine (B 283/BAR), în **RRHA**, XXV, 1988, p. 75–93; idem, *Prolegomene bizantine*, p. 58–67.

²¹ P. P. Panaitescu în *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei Române*, I, București, 1959, prezintă și acest codex citat de A. I. Iațimirskii și R. Palikarova Verdeil: *Ms. sl. 65/BAR*: are 133 de file, cu dimensiunile de 325 × 215 mm, titluri și inițiale cu roșu, 20 de rânduri pe pagină, scriere semiuncială, legătură veche în piele și lemn, fiind scris la Ismail, de Eusebie Vaghin, în slavă bisericească de redacție rusească. La f. 85^v stă scris un amplu colofon, din care reproducem cele ce urmează: „...S-a scris acest abecedar de cântări în anul 7336 (= 1828), ianuarie 9”. (Urmează în criptogramă) „Cu silința și munca nevrednicului rob al lui Dumnezeu, mult păcătosul Eusebie Vaghin”. Manuscrisul are trei părți: f. 1–48 – cântări la slujba de la miezul nopții (Utrenie și Vecernie); f. 49–84 – cântări la dumnezeiasca Liturghie a celui întru sfinți, părintele nostru Ioan Gură de Aur, arhiepiscop de Constantinopol; f. 85^v–132 – „Cuvântul învățătorului către ucenic” (sus) – „Manual de învățătură a notelor muzicale bisericești în notația kriuki” – care, la rândul-i, are două părți: a) f. 91^v–109 – structuri melodice în cele opt glasuri; b) f. 109^v–132 – formule melodice, cu exemplificări din diverse cântări, în cele opt glasuri. La f. 128^v figurează formula melodică numită în acest manuscris „Camblačna” (*Tsamblačna*), în glasul al optulea, la care va face referire R. Palikarova Verdeil (în par. 14 și 15). O prezentare a *Ms. sl. 65/BAR* a fost făcută și de Stella Sava în studiul său *Die altrussischen Neumen-Handschriften in der Bibliothek der Rumänischen Akademie der Wissenschaften zu Bukarest*, apărut în „Musik des Ostens”, 6, 1971, p. 126–135, reproducând în context și două facsimile din acest codex.

²² Dan Zamfirescu, *Grigore Țamblac. Legenda lui în cultura română*, în „Manuscriptum”, 4, 1986; Arhimandritul Ciprian Zaharia, *Iosif I Mușat, întâiul mare ierarh român*, Roman, 1987, p. 167–183; Dan Simonescu, *Noi contribuții la istoria culturii române vechi*, în „România literară”, București, 8 septembrie 1988.

²³ Cântarea a fost transcrisă în notație liniară și publicată de Grigore Panțiru în studiul: *Școala muzicală de la Putna – 1) Manuscrise muzicale neidentificate; 2) Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava*, apărut în „Studii de muzicologie”, VI, 1970, p. 29–67.

paleo-bizantină, care totuși cândva (?), disprețuită în cel de-al doilea țarat bulgar, nu a putut supraviețui, fiind destinată uitării!

Fiind deci vorba de manuscrise muzicale și nu de manuscrise literare, s-ar fi cuvenit ca autoarea să fi analizat cu precădere conținutul muzical al acestor codice, deoarece un interes major îl prezintă muzica și autorii cântărilor. Însă R. Palikarova Verdeil nu putea, n-avea cum să facă o cercetare analitică completă, satisfăcătoare, deoarece ea nu a avut la îndemână o bibliografie corespunzătoare unei investigații științifice, dispunând, așa cum am mai arătat, doar de trei fotocopii și de considerațiile destul de învechite ale unui necunosător în ale muzicii, cum a fost A. I. Iațimirskii. Or, a face afirmații atât de categorice, de tranșante, aducând în discuție o problemă de protocronism bulgar, ce implică reacții dintre cele mai neașteptate, când cercetările în acest domeniu progresează în mod simțitor și în direcții contrare cu cele afirmate de autoare, ni se pare a fi o acțiune hazardată, întru totul neștiințifică, ale cărei consecințe negative le putem observa astăzi, când cu totul altele sunt concluziile ce se pot trage cu privire la „Manuscrisele din Moldova”.

Nedumerirea noastră se raportează și la faptul că înalte foruri de cultură occidentale – Universitatea Sorbona, Centrul Național de Cercetări Științifice francez, Monumenta Musicae Byzantinae –, precum și personalități ale muzicologiei occidentale (Carsten Höeg) au putut trece cu atâta ușurință peste numeroasele confuzii, contradicții și erori din acest al X-lea capitol al lucrării *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* de R. Palikarova Verdeil, acordându-i girul lor.

*

Abia peste douăzeci de ani, în 1973, *Ms. 816/S* revine în atenția muzicologilor bulgari. Ștefan Lazarov citează acest codice în mod expres în studiul său intitulat *A Few Pages from the History of Bulgarian Music*²⁴, în cel de-al patrulea capitol, destinat „învățământului bulgar în secolul al XIV-lea”, preluând de la R. Palikarova Verdeil informația eronată, cum că acest codice ar aparține secolului al XV-lea. Spre surprinderea noastră, acestei erori. Ștefan Lazarov îi adaugă și altele izvorâte, după cât s-ar părea, din necunoașterea codicelui:

a. fila 112 face parte din *Ms. 816/S* și se păstrează, împreună cu întregul codice, în Muzeul Ecclesiastic din Sofia, și nu în altul care s-ar afla în Biblioteca Națională Chiril și Methodie; este vorba deci de unul și același manuscris;

b. *ms. 816/S* are 234 de file și nu 230, cum precizează Ștefan Lazarov, deși în tabelul textelor slavone citează și o însemnare de la f. 234^v;

c. așa-zisele „comentarii textuale bulgărești” (The Bulgarian textual comments), în număr de 30 (și nu de 31), sunt simple indicații de sărbători bisericești, scrise de copist în vechea slavonă bisericească, așa cum în mod corect le putem

²⁴ Ștefan Lazarov, *A Few Pages from the History of Bulgarian Music* („IV – Bulgarian Musical Education in the Fourteenth Century”), în „Studies in Eastern Chant”, III, edited by Miloš Velimirovic, London, 1973, p. 98–111.

observa în toate cele 11 manuscrise muzicale putnene. Ele apar numai în cea de-a doua jumătate a codicelui, la câteva cântări destinate Liturghiei Darurilor mai înainte sfințite și la unele stihiri, particularitate pe care o vom observa iarăși în toate cele 11 manuscrise muzicale de la Putna, dar și mult mai târziu, în manuscrisele muzicale cu text literar românesc din secolul al XVIII-lea. Denumirile vechi slavone ale unor sărbători creștin-ortodoxe au rămas în uzul calendaristic românesc chiar până în zilele noastre: *Stretenie*, denumirea sărbătorii de la 2 februarie (întâmpinarea Domnului), menționată în *Ms. 816/S* la f. 141; sau *Blagoveștenie*, denumirea sărbătorii de la 25 martie (Bunăvestirea), menționată de copistul anonim al codicelui la f. 144, și altele. Însemnarea de la f. 227^v (*De demult profeșii*) este scrisă în limba greacă și ea se referă la incipitul textului literar al unui Irmos calofonic, a cărui muzică a fost compusă de Ioannes Kladas;

d. faptul că cele 30 de indicații de sărbători și titlul de la f. 232 („începutul Liturghiei”), caligrafiat cu o „bogată scriere uncială”, sunt notate în vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară, nu ne poate determina să afirmăm că acest codice „a fost alcătuit ca o antologie cu un scop practic, anume de a fi utilizat de bulgari în procesul studierii muzicii și poeziei religioase bizantine” – atribuindu-i-se deci un caracter didactic. Dacă Ștefan Lazarov ar fi cunoscut întregul fond de manuscrise muzicale de la Putna, ar fi concluzionat probabil altfel, deoarece acest *Ms. 816/S* face parte integrantă – din punctul de vedere al conținutului, al structurii, al grafiei, al limbii în care a fost scris textul poetic sub neumele muzicale, al autorilor, al precizărilor din colofoanele identificate, al locului și al timpului în care au fost scrise, al destinației etc. – din acest atât de important și sugestiv fond de manuscrise muzicale aparținând secolelor XV–XVI, când este știut că în Țările Române, limbile de cult erau greaca și vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară, „adică o redacție care a stat sub influența limbii bulgare vorbite în veacurile XII–XV”²⁵, așa cum observăm din conținutul și grafia numeroaselor manuscrise românești aparținând acestei perioade istorice;

e. dacă ne-am referi la „frecvența medie” a acestor însemnări, invocate de Ștefan Lazarov în studiul său, notate în vechea slavonă bisericească, de una la șapte pagini, ce mai reprezintă această frecvență față de întregul text literar scris sub neumele muzicale pe 234 de file (468 de pagini) notate de copist în limba greacă?!

f. rămâne de neînțeles rostul prezentării acestui codice – scris către mijlocul secolului al XVI-lea – în contextul ideii de „învățământ muzical bulgar din secolul al XIV-lea” – un decalaj temporal de două secole, idee infirmată și de faptul că în acest codice nu s-a păstrat nici măcar o cât de sumară gramatică muzicală, utilă învățământului.

Ne este limpede și de netăgăduit faptul că *Ms. 816/S* este un codice scris de un copist anonim putnean, că se încadrează în fondul celor 11 manuscrise muzicale cunoscute până acum ca aparținând acestui puternic și statornic centru de cultură

²⁵ P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave ...*, p. X–XII.

medievală românească, că a fost în practica de strană a psalților putneni, ajungând, pe căi de circulație necunoscute, în biblioteca Mănăstirii Bachkovo.

*

În anul 1973 a apărut la Sofia și lucrarea muzicologilor bulgari Stoian Petrov și Christo Kodov: *Old Bulgarian Musical Documents*²⁶, editată în limbile bulgară și engleză, în 360 de pagini de format mare (59 × 84/8), pe hârtie crețată. Lucrarea are două mari părți:

a. „Old Bulgarian Musical Culture” (p. 11–84) – un studiu amplu elaborat de Stoian Petrov;

b. „Documents. Study and Investigation” (p. 85–360) – capitol realizat de Christo Kodov²⁷.

Situându-se pe pozițiile prefigurate de R. Palikarova Verdeil, autorii acestei lucrări își manifestă în mod clar opțiunea pentru ideea unui protocronism bulgar și a infiltrării vechii culturi bulgare în perimetrul cultural al țărilor vecine: „Multe opere originale și lucrări traduse din vechea literatură bulgară au fost transportate în țări mai apropiate sau mai îndepărtate, iar *canticles* din vechea cântare bulgară eclesastică s-au infiltrat prin ele peste hotare, precum și prin clerici și psalți care călătoreau cu diverse ocazii”²⁸. De asemenea, este din nou acreditată ideea că orice cântare care are sub neumele muzicale un text literar în vechea slavonă bisericească sau este însoțită de o însemnare cât de sumară în această limbă, ea aparține vechii culturi muzicale bulgare. În consecință, toate cântările cu text literar în vechea slavonă bisericească din *M 350* sunt o dovadă elocventă a apartenenței lor la „tradițiile vechii cântări bisericești bulgare”, aduse în mănăstirile din Moldova – Moldovița, Secu, Neamț, Putna, Sucevița, Dragomirna și altele – de elevii patriarhului Eftimie și ai lui Grigore Țamblac²⁹.

Nu vom relua aici argumentația noastră anterioară privind limba de cult în Țările Române, nici referirile la apartenența etnică a lui Evstatie Protopsaltul Putnei, autor al unui număr de peste 185 de cântări, majoritatea scrise de el însuși în *M 350*³⁰, și nici la faptul că, începând cu mijlocul secolului al XVI-lea și continuând cu cele următoare, în manuscrisele muzicale aflate pe teritoriul României, scrise de români pentru români sau aduse aici pe diverse căi de circulație, dispar cântările cu texte literare în vechea slavonă bisericească, adică acelea care ar putea să aparțină „tradiției

²⁶ Stoian Petrov, Christo Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia, 1973. Facem precizarea că toate referirile noastre la textele pe care le vom cita din această lucrare sunt extrase din versiunea în limba engleză.

²⁷ Cu referire la această lucrare a muzicologilor bulgari, să se vadă și „Introducerea” lui Gheorghe Ciobanu la *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei (1511)*, *op. cit.*, p. 9–88, precum și p. 92–95 ale aceleiași lucrări.

²⁸ Stoian Petrov, *op. cit.*, p. 28.

²⁹ *Ibidem*, p. 66–68.

³⁰ Titus Moisesescu și Marin Ionescu, *Creația muzicală românească din secolele XV–XVI*, *Transcripta*, București, 1989 (manuscris).

vechii cântări bisericești bulgare”, după cum afirmă Stoian Petrov în studiul său. Ar mai fi de adăugat că majoritatea mănăstirilor enumerate în textul lui Stoian Petrov au apărut în spațiul cultural și artistic românesc mult mai târziu³¹, când manuscrisele muzicale rămase atestă utilizarea singulară în biserică a cântării în limba greacă.

Ceea ce ne-a atras însă atenția în studiul lui Stoian Petrov este maniera de citare a unor texte bine cunoscute din literatura de specialitate, în mod voit deformat, în scopul de a favoriza unele afirmații preconcepute ale autorilor. La pagina 68, paragraful 3, Stoian Petrov afirmă:

„Existența unor școli în Valahia și în Moldova, în care se învăța vechea cântare bisericească bulgară, este confirmată de conținutul scrisorii lui Alexandru Lăpușneanu din 6 iulie 1558 către comunitatea ortodoxă din Lvov. În scrisoare se afirmă între altele următoarele: «... trimiteți copiii să învețe cântarea bisericească bulgară, întrucât avem deja unii din Pshemisl»” (sic!). Prin nota 53, Stoian Petrov indică și sursa acestui citat: „Ioan Bogdan, *Documente privitoare la Istoria Românilor*, urmare la Colecțiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki, suplimentul, I. 1510–1600, Documente culese din arhive și biblioteci polone, București, 1893, p. 208”.

Trimiterea la sursă este corectă³², cu completarea noastră că textul scrisorii lui Lăpușneanu este reprodus în limba slavonă (p. 207–208) și, în continuare (p. 208), în limba franceză, în traducerea lui I. Skupiewski³³.

Iată textul scrisorii publicate de Ioan Bogdan în *Documente privitoare la Istoria Românilor*:

CII.

1588, Iulie 6. Scrisoarea lui Alexandru (Lăpușneanu), voevodul Moldovei, către orașenii de legea ortodoxă din Lemberg, prin care îi face atenți la aceea că bărbații nu trebuie să stea în biserici la un loc cu femeile și le cere 4 diaci tineri pentru învățătura cântului grecesc și sârbesc.

Jubilejnoe izdanie, No. IX.

**Иѡ Александръ милостию Божию воєвода господарь
земль молдавскихъ.**

**Главетнымъ паномъ месчаномъ львовскимъ всимъ посполите што
суть въ послушенстве закону греческого знати даємо, ижь кды милостивый**

³¹ Moldovița (1532), Sucevița (1584), Secu (1602), Dragomirna (1609).

³² Stoian Petrov, *op. cit.*, p. 82.

³³ Scrisoarea a fost semnalată corect și de George Breazul, în *Învățămintul muzical în Principatele Românești. De la primele începuturi până la sfârșitul secolului XVIII*, în „Anuarul Conservatorului de muzică și artă dramatică din București – 1941–1942”, apărut sub îngrijirea lui Mihail Jora, București.

БОГЪ ДАСТЬ И ТОТЪ ХРАМЪ БОЖИЙ ДОКОНЧИТСА И БУДЕТЬ НА МѢРЕ СВОЕЙ, А ВАША МИЛОСТЬ СМОТРИТЕ ИЖЬ ПРАВИЛО СВЕТЫХЪ ШТЕЦЪ КАЖЕТЪ, ШТО НЕ ПОДОБАЕТЪ МЪЖЕМЪ ВОКУПЕ СЪ ЖЕНАМИ И СЪ ДѢВКАМИ Ѹ ОДНОМЪ МѢСТЦИ СТОАТИ, АЛЕ МЪЖИЕ АЖБЫ СТОАЛИ ѸНУТРИ ЦЕРКВИ, А ЖЕНЫ И ДѢВКИ Ѹ ПРИТВОРИ ПЕРЕДЪ ЦЕРКОВЬЮ; ТАКЪ ПРАВИЛО КАЖЕТЪ. И ВАМЪ ЕСТЬ ПОТРЕБА, АЖБЫ ЕСТЬЕ НЕ СТОАЛИ ВОКУПЕ СЪ ЖЕНАМИ И ОДНО СМОТРѢТЕ ПО ПРАВИЛОМЪ И ТАКЪ НАЙДЕТЕ ЯКО ВАМЪ ПИШЕМО. ТЕЖЬ ПРИШЛѢТЕ ДО НАСЪ ЧОТЫРИ ДИАКИ, МОЛОДЕНЦИ ДОБРЫИ, А МЫ ИХЪ ДАМО НА НАУЧЕНИЕ ПЕТА ГРЕЧЕСКОГО И СЕРЕБЪСКОГО: И КОЛИ СМ НАУЧАТЬ. А МЫ ИХЪ ЗАСА ПУСТИМО ДО ВАСТЬ; ОДНО ШТОБЫ МЕЛИ ГОЛОСЫ ДОБРЫИ, БО ИСЪ ПЕРЕМЫШЛА ТАКОЖЬ ДО НАСЪ ПОСЛАНЫ СУТЬ ДАКОВЕ НА НАУКЪ. ПРИ ТОМЪ ПОЛЕЦАЕМЪ ВАСТЬ БОГУ.

Писанъ Ѹ Гочави подъ лето божего нарощения дѣни, мѣсца июла, 5 ДЕНЬ.

На власное росказане его милости.

În dosul scrisoarei adresa: Главетнымъ паномъ месчаномъ лвовскимъ, што суть въ послушенстве закону греческого.

„*Nous Alexandre, par la grâce de Dieu, Voïvode,
Hospodar des Pays Moldaves*

Aux honorables Messieurs les bourgeois de Lemberg, tous en général qui restent fidèles au culte grec. Nous vous faisons savoir que lorsque le bon Dieu permettra que cette église divine soit terminée et en mesure de servir, vous devez vous souvenir que la loi des Saints-Pères dispose qu'il n'est pas permis aux hommes de se trouver sur la même place que les femmes et les jeunes filles, mais que les hommes doivent se tenir à l'intérieur de l'église, tandis que les femmes et les jeunes filles restent près de la porte devant l'église; c'est ainsi que la loi dispose. Vous devez donc surveiller que vous ne soyez pas ensemble avec les femmes, vous conformer à la loi et faire ainsi que nous vous écrivons. *Envoyez nous aussi quatre chantres, jeunes et bons, et nous leur ferons apprendre le chant grec et serbe*: lorsqu'ils auront appris, nous les renverrons chez vous; il faut seulement qu'ils aient de bonnes voix: on nous a envoyé aussi pour étudier des chantres de Przemysl. Sur ce, nous vous recommandons à Dieu.

Ecrit à Sotchava, le 6 Juillet, l'an de grâce 1558.

Par ordre personnel de Sa Grâce

Au verso: Aux honorables Messieurs les bourgeois de Lemberg fidèles au culte grec”.

Acesta este textul integral al scrisorii lui Alexandru Lăpușeanu, voievodul Moldovei, către cetățenii ortodocși din Lemberg (Lvov). În legătură cu zidirea și înzestrarea unei biserici ortodoxe în acest oraș, Lăpușeanu a trimis cetățenilor de rit grec zece scrisori, în perioada 22 februarie 1558 – 23 octombrie 1559. Cea mai

importantă pentru noi este scrisoarea din 6 iulie 1558, datorită căreia putem stabili că la Suceava, în acea perioadă, exista o școală în care se învăța muzica, muzica de tradiție bizantină, și care în scrisoare era numită, potrivit textului literar ce o însoțea, cântare grecească și sârbească. La această scrisoare s-au referit mulți cercetători – istorici, lingviști, muzicologi etc. – citând fragmente din ea mai mult sau mai puțin corect. Pentru a evita orice confuzii, discuții în contradictoriu sau preluări deformate, am reprodus aici și fotocopiile celor două versiuni – slavonă și franceză – apărute în Documentele publicate de Ioan Bogdan.

După cum în mod corect observăm, în ambele versiuni este vorba de: „... quatre chantres, jeunes et bons, et nous leur ferons apprendre le chant grec et serbe”; – și nicidecum de „cântarea bisericească bulgărească”, cum cu atâta lipsă de deconță propune Stoian Petrov în studiul său. Intenția de falsificare a documentului este evidentă, Stoian Petrov urmărind în mod deliberat ideea de a crea un curent de opinie în favoarea aceluia atât de râvnit și de căutat cu orice preț protocronism bulgar și a penetrației acestuia în cultura veche românească. Acest mecanism de dezinformare nu corespunde nici pe departe unui comportament științific din partea autorului, ci mai degrabă unuia politic, de inducere în eroare a cititorilor, fapt ce pune la îndoială întregul conținut și întreaga documentație a lucrării. A susține „existența unor școli în Valahia și în Moldova, în care se învăța vechea cântare bisericească bulgară”, cu un document atât de grav falsificat, de mutilat, ni se pare o aberație, un abandon științific din partea unor autori care vor să impună cu orice preț un punct de vedere subiectiv prestabilit. Alte comentarii sunt de prisos!

Cât privește „Canonul de la Duminica Floriilor”, pe care Stoian Petrov îl atribuie vechii cântări bulgare, muzicologul Gheorghe Ciobanu a demonstrat de mult, pe baza cercetării comparate a muzicii respective din patru manuscrise³⁴, că aceasta „este o creație a lui Filothei sin Agăi Jipei”³⁵, făcută în limba română, iar toate celelalte variante, inclusiv «alcătuirea» dascălului Șărbănesc, pornesc de la acesta. Melodia este într-adevăr românească, cum dovedește și faptul că ea nu se întâlnește la nici unul dintre celelalte popoare ortodoxe, vecine nouă”³⁶.

În cea de-a doua parte a lucrării *Old Bulgarian Musical Documents*, Christo Kodov pornește de la aceeași premisă enunțată în prefață, precum că: „întreaga literatură slavă care a înflorit între secolele XV–XVII pe pământurile Vlaho-Române (sic!), ca și slujba bisericească și cărțile de cântări sunt o continuare directă a tradițiilor culturilor bisericești bulgare din timpul patriarhului Eftimie”³⁷. Cum s-ar spune, tot ceea ce s-a scris în Țările Române în vechea slavonă bisericească – inclusiv

³⁴ Gheorghe Ciobanu, *Originea Canonului Stălpărilor alcătuire de dascălul Șărbănesc*, în „Mitropolia Olteniei”, 1970, 5–8.

³⁵ Filothei sin Agăi Jipei, *Psaltichie rumânească*, București, 1713 – Ms. rom. 61 din BAR, ff. 19–22. Cele opt Irmoase ale Canonului au fost transcrise de I. D. Petrescu și publicate în lucrarea sa: *Etudes de paléographie musicale byzantine*, București, 1967, p. 144–147.

³⁶ Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, I, București, 1974, p. 307–316.

³⁷ Christo Kodov, *op. cit.*, p. 170.

în codicele muzicale – este o continuare directă a tradițiilor bisericești bulgare, aserțiune categorică, definitivă, ce nu mai necesită argumentare, așa cum am văzut și la predecesori: apare deci o cântare cu text literar în vechea slavonă bisericească, ei bine, aceea este de proveniență bulgărească și vine din secole îndepărtate, de la patriarhul Eftimie!? Irefutabil! Deși recunoaște apartenența lui Evstatie la etnia română și pare a fi impresionat de dualismul lingvistic greco-slavon, pe care psaltul român îl utilizează spontan și cu o mare abilitate, Christo Kodov se lasă totuși stăpânit de ideea că tot ce s-a scris în Țările Române în vechea slavonă bisericească, pe care el o identifică permanent cu limba bulgară, aparține unei tradiții muzicale bisericești bulgare, ce a stăpânit cultura românească secole de-a rândul. Ba mai mult, Christo Kodov afirmă că „o considerabilă superioritate în creația lui Evstatie o dețin cântările bulgare”. Or astăzi, când cunoaștem în amănunt întregul fond de manuscrise putnene și putem deci să numărăm concret și corect fiecare codice în parte, nu doar să presupunem sau să tragem focul numai pe turla noastră, constatăm că afirmația este gratuită. De pildă, *M 350* are 172 de file (158 + 14), pe care sunt scrise 219 cântări, din care 92 au texte literare în vechea slavonă bisericească, iar 127 au texte literare în limba greacă; iar dacă ne-am referi la creația propriu-zisă a lui Evstatie³⁸, al cărei număr de cântări – diseminate în toate cele 11 codice muzicale putnene – se ridică la 186, vom constata: 86 de cântări au texte literare în vechea slavonă bisericească și 100 de cântări au texte literare în limba greacă. Aceasta este adevărata situație a proporționalității dualismului lingvistic în *M 350* și în creația muzicianului român. Și atunci ne întrebăm: în ce constă acea „considerabilă superioritate a cântărilor bulgare”, invocată, ca un argument hotărâtor de departajare, de Christo Kodov, în lucrarea sa?³⁹ Cu astfel de argumente necontrolate, voit exagerate și degradate, nu se poate face muzicologie.

Cât privește notația muzicală din *M 350*, Christo Kodov reia clasificarea antecesorilor săi, afirmând la rândul-i că este o notație medio-bizantină, cu unele elemente neo-bizantine. Or, în consens cu muzicologii care au cercetat codicele putnene, considerăm că chestiunea a fost lămurită: toate cele 11 codice putnene sunt scrise în notație neo-bizantină sau koukouzeliană; iar dacă notația *Sinodikului Țarului Boril* „coincide aproape complet” cu notația din *M 350*, după cum afirmă Christo Kodov⁴⁰, înseamnă că textul muzical din *Sinodik* nu este scris în notația medio-bizantină, ci în cea neo-bizantină, aparținând deci unei epoci situate ulterior începutului de secol XIV, când presupunem că a intrat în uz această notație – apreciere pe care am exprimat-o și mai înainte.

Surprins de faptul că Evstatie cunoștea scrierea glagolitică și că a putut concepe șase alfabetse secrete în care și-a notat însemnările sale, Christo Kodov, ca de altfel toți ceilalți muzicologi bulgari, nu remarcă în nici un fel calitatea de

³⁸ V. lucrarea citată de noi la *supra*, nota 30.

³⁹ Christo Kodov, op. cit., p. 170, par. 8.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 174, par. 3 (v. *supra*, nota 17).

compozitor a Protopsaltului de la Putna, așa cum s-ar fi convenit când s-a putut prevala de un întreg codice, operă componistică și de copist a acestui muzician. Or este știut faptul că Evstatie era un monah cultivat, care cunoștea bine limbile greacă și slavonă bisericească, era un excelent compozitor, un dascăl luminat, un ingenios copist de manuscrise muzicale⁴¹, care a lansat tipul de antologie putnean, celebrele Antologhioane, după care s-au inspirat toți ceilalți copiiști români din secolul al XVI-lea. Unde și când și-a făcut instrucția muzicală acest protopsalt român, care au fost sursele componistice ce le-a avut ca model, încă nu știm și nici nu vom construi o legendă privind viața și activitatea lui. Ne vom strădui să ne încadrăm de fiecare dată în concretețea activității lui, concentrată în cele două codice pe care le-a scris și pe care le-am putut identifica până acum; în acestea este adunată cea mai mare parte a creației sale, din care se poate deduce contribuția lui originală în creație, dar mai ales ce a făcut Evstatie cu cântarea bizantină și cum a reușit el s-o implanteze în mediul muzical putnean.

Pe primele file ale codicelui *M 350*, Evstatie a scris și o Propedie în limba greacă, din care nu s-a păstrat decât o filă (f. 1); pe paginile acestei file sunt prezente câteva semne cheironomice, floralele ehurilor, precum și unele combinații de semne diastematice – toate acestea făcând parte din sistemul de notație neo-bizantin (sau koukouzelian).

Pentru o mai corectă informare a autorilor, precizăm aici că filele semnalate de A. I. Iațimirskii ca făcând parte din colecția sa particulară au fost sustrase în mod evident din acest codice al lui Evstatie⁴²; sunt în număr de 14 și se păstrează astăzi în Biblioteca Academiei de Științe din Leningrad (cota 13/3/16, colecția Iațimirskii). Ele au fost identificate ca atare, mai întâi de către regretata profesoară Anne E. Pennington de la Oxford⁴³, și mai apoi de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, care le-au inclus în ediția de facsimile a *Antologhionului lui Evstatie Protopsaltul Putnei* (v. *supra*, nota 18).

Christo Kodov publică în continuarea textului său titlurile și adnotările decriptate⁴⁴ de pe filele *M 350*, pe care le reproduce în facsimil (164 de pagini), selectând numai acele pagini care cuprind cânturi cu textul literar în vechea slavonă bisericească, lăsând de o parte filele pe care sunt scrise cântările cu textul literar în limba greacă; în consecință, sunt lăsate de o parte și însemnările criptice de pe aceste din urmă pagini. În felul acesta, Christo Kodov consideră că, din întregul

⁴¹ Până acum ne sunt cunoscute două manuscrise muzicale scrise de Evstatie: *M 350* (1511) și *M 1102* (1515), ambele păstrate astăzi în Biblioteca Muzeului Istorice de Stat din Moscova. Însă, după cum ne-a informat Emil Kaluzniacki (în *op. cit.* la nota 19), acesta a găsit la Mănăstirea Putna, în anul 1881, un „Irmologhion” format din șase volume, din care două au fost identificate până acum; ar fi posibil, deci, să apară în viitor și alte codice scrise de Evstatie la începutul secolului al XVI-lea.

⁴² Christo Kodov, *op. cit.*, p. 180.

⁴³ Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 102 și urm.

⁴⁴ Christo Kodov, *op. cit.*, p. 174–180.

M 350, numai jumătate reprezintă „Old Bulgarian Musical Documents”, iar cealaltă jumătate a aceluiași codice, scrisă de același copist, nu. Curioasă departajare!

Cu atât mai curioasă cu cât, în continuare, autorul prezintă, ca al 11-lea document al vechii culturi muzicale bulgare, un manuscris de 240 de file care nu are în conținut decât două cântări cu texte literare în vechea slavonă bisericească și câteva însemnări tipiconale și de sărbători religioase ne semnificative⁴⁵. Codicele este cunoscut de muzicologi și prezentat de noi ca *Ms. B 283/BAR*⁴⁶, aparținând fondului de manuscrise de la Putna (de la mijlocul secolului al XVI-lea). Iar ca al 12-lea codice „ce urmează a fi descris pe lista cronologică a vechilor documente bulgare publicate”⁴⁷ este prezentat *Ms. 816/S*, numit de Christo Kodov „Sbornicul din Bachkovo”, pe care-l consideră ca fiind „în întregime asemănător manuscriselor moldovenești descrise anterior” (*M 350* și *Ms. 283/BAR*). Autorul apreciază că în acest codice, textul scris în limba greacă „este incorect din punctul de vedere ortografic și al limbii. Este limpede că scribul nu știa grecește”. Cât privește notația, autorul persistă în ideea că și în acest codice, ca de altfel și în cele precedente, ne găsim în fața „unui sistem neumatic medio-bizantin, în care sunt reprezentate mai multe semne din sistemul neo-bizantin. Datorită faptului că în acest codice există o singură cântare cu text literar în vechea slavonă bisericească (f. 107^v–108^v), scrisă însă cu caractere grecești, și câteva însemnări tipiconale de rutină, Christo Kodov consideră că și acest codice trebuie să facă parte din „Old Bulgarian Musical Documents”.

*

Pe aceeași poziție se fixează și muzicologul Bojidar Karastoianov⁴⁸ atunci când identifică patru cântări cu text literar în vechea slavonă bisericească din *M 1102* – Antologhionul lui Evstatie din 1515, păstrat astăzi în Biblioteca Muzeului Istoric de Stat din Moscova⁴⁹. Trei din aceste cântări sunt creații ale lui Evstatie (ff. 140, 143^v, 293^v), prezente și în alte codice putnene; în ce privește cea de-a patra cântare (f. 288^v), este necesar să continuăm investigațiile privind paternitatea și circulația acesteia în manuscrisele putnene.

*

Ca un corolar al problematicii abordate în acest context este necesar să formulăm câteva concluzii.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 340–345 (cu 12 facsimile din *Ms. B 283*).

⁴⁶ Titus Moiescu, *Anciens manuscrits musicaux roumains: Le Manuscrit B 283 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (B 283/BAR)*, în **RRHA**, XXV, 1988, p. 75–94.

⁴⁷ Christo Kodov, *op. cit.*, p. 346–350 (cu 3 facsimile din *Ms. 816/S*).

⁴⁸ Bojidar Karastoianov, *Two Newig-Founded Music Sources in Slavonie for the Singing Practice during the 16th Century*, în „Bulgarian Musicology”, 9, 1985, 2, p. 3–13.

⁴⁹ Titus Moiescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine: L'Antologhion de 1515 d'Evstatie de Putna (M 1102)*, în **RRHA**, XXIII, 1986, p. 59–73.

a. Întreaga creație muzicală păstrată în Manuscrisele din Moldova, din secolele XV–XVI – propriu-zis „Manuscrisele de la Putna” – ca și în manuscrisele secolelor următoare este de tradiție bizantină, așa cum a fost ea practică la Bizanț, la Muntele Athos, la Ierusalim și în alte centre mari muzicale ale orientului ortodox.

b. Faptul că românii, într-o anumită epocă au folosit vechea slavonă bisericească de redacție medio-bulgară, ca limbă oficială, în cancelarii și în biserică, nu reprezintă nici pe departe un argument în favoarea ideii că au fost în același timp și tributari ai vechii culturi muzicale bulgare. Nimic nu demonstrează mai bine această afirmație, decât faptul că, în fondul de peste 250 de manuscrise muzicale din țara noastră, aparținând secolelor XII–XVIII, în care se păstrează muzica veche bizantină, nu există nici un codice distinct cu cântări în slavona bisericească, necum în bulgară. Singurele manuscrise care conțin astfel de cântări sunt cele putnene, din primele două decenii ale secolului al XVI-lea, cele mai multe fiind creații ale lui Evstatie. Începând cu deceniul al treilea (*Manuscrisul de Ia Dobrovăț* – 1527), numărul cântărilor cu texte literare în vechea slavonă bisericească se împuținează simțitor (cel mult două cântări în fiecare codice), în așa fel încât, către sfârșitul secolului al XVI-lea și în secolele XVII–XVIII acestea dispar, cântarea în limba greacă fiind generalizată, iar din anul 1713 impunându-se cântarea în limba română. Aceasta este situația în peisajul muzical al evului mediu românesc, pe care ne-o oferă, concret, manuscrisele muzicale. Alte presupuneri sau concluzii n-au sprijin documentar și nu pot fi luate în seamă.

c. Numai structura muzicii poate determina existența unui anumit stil muzical, apartenența la o anumită cultură muzicală, la un anumit sistem de notație și nu textul literar scris sub neumele muzicale sau însemnările colaterale muzicii, care nu au un rol determinant.

d. Este imperios necesar să ținem seama și de tradiția transmiterii muzicii bizantine, a oralității, care a avut, de asemenea, un rol important în evoluția acestei cântări neumatice, în creație, în practica de strană și mai ales în pedagogie, în școală. Este foarte important de știut ce anume au făcut unele popoare din perimetrul creștin-ortodox cu această muzică, cu ce au contribuit ele la dezvoltarea acestei arte, cum s-au încadrat în spiritul sever al tradiției.

e. Cele 11 codice muzicale putnene cunoscute până acum – așa-zisele „manuscrise din Moldova” – reprezintă un fond unitar de patrimoniu muzical specific românesc, original prin conținut și structură, în care creația psaltilor-compozitori români – Evstatie Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica – a fost diseminată în toate aceste codice, stând alături de aceea a altor mari muzicieni bizantini ce s-au perindat în conștiința și practica muzicală a românilor secole de-a rândul. Toate aceste codice muzicale – în ciuda faptului că se păstrează în nu mai puțin de nouă biblioteci din România și alte țări europene – se caracterizează prin particularități cu totul distincte, datorate unor structuri originale de conținut, de formă de prezentare, de grafie, de selecție de cântări, de autori etc., caracteristici ce devin evidente de la un prim contact cu manuscrisele, fapt relevat în toate studiile de analiză ce s-au elaborat pe marginea lor.

*

Addenda. În România dispunem de o copie-xerox după *Ms. 816/S*⁵⁰, datorată regretatei profesoare Anne E. Pennington de la Oxford, care ne-a înlesnit astfel cunoașterea acestui codice atât de important pentru noi de la mijlocul secolului al XVI-lea. De altfel, Anne E. Pennington l-a integrat permanent în fondul de manuscrise de la Putna. Astfel, în anul 1978, în studiul său *Music in Sixteenth-Century Moldavia*⁵¹, atunci când prezintă conținutul a două manuscrise putnene cunoscute sub siglele *Ms. sl. 12/Leipzig* și *Ms. 258/Leimonos*, Anne E. Pennington are în vedere, la rubrica de circulație a cântărilor („Other Manuscripts”) și *Ms. 816/S*. Și tot Anne E. Pennington este aceea care a făcut o succintă prezentare codicologică a acestui manuscris putnean în studiul său *Seven Akolouthiai from Putna*⁵², încadrându-l, datorită structurii, conținutului și grafiei, în fondul compact al codicelor putnene.

Întrucât *Ms. 816/S* nu s-a păstrat într-o stare prea bună – cerneala roșie fiind degradată, fapt ce a avut consecințe negative în xero-copii – ne-am propus să facem o cercetare a originalului păstrat în Muzeul de Istorie și Arheologie Bisericească din Sofia. În acest scop am întreprins două călătorii în Capitala Bulgariei – în octombrie 1981 și iunie 1984 – însă, spre regretul nostru, accesul la acest codice putnean nu ne-a fost îngăduit de autoritățile bulgare și de conducerea muzeului.

În schimb, în martie 1982, Adriana Șirli, colega noastră, datorită unei întâmplări norocoase, a reușit să cerceteze în întregime *Ms. 816/S*, copiind tot ceea ce era scris cu roșu pe filele acestui codice: mărturii, formule melodice, titluri de rubrici, nume de autori, denumirile sărbătorilor cărora le era destinată cântarea etc. În felul acesta am putut completa xero-copiile noastre cu ceea ce lipsea sau era reproduș neclar, fapt pe care-l datorăm lui Adriana Șirli, și căreia îi mulțumim și pe această cale.

Astfel, atunci când ne vom opri asupra unor aspecte codicologice în prezentarea acestui *Ms. 816/S*, vom apela la xero-copiile din Biblioteca Națională din București și la precizările lui Anne E. Pennington; iar când ne vom referi la aspecte legate de mărturii, de formule melodice, de numele autorilor și de denumirile sărbătorilor, vom face uz de însemnările din 1982 ale lui Adriana Șirli, însemnări pe care le-am transcris și în xero-copiile noastre.

⁵⁰ Copiile xerox după *Ms. 816/S* se păstrează în Biblioteca Națională din București, secția Manuscrise și carte rară.

⁵¹ Anne E. Pennington, *Music in Sixteenth-Century Moldavia*, în „Oxford Slavonic Papers”, New Series, VI, 1978, p. 64–83. Și în Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală/Music in Medieval Moldavia*, p. 58–99.

⁵² Anne E. Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna*, în „Studies in Eastern Chant”, IV, edited by Miloš Velimirovič, 1979, p. 112–133. Și în Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală/Music in Medieval Moldavia*, p. 10–57.

TITUS MOISESCU

MANUSCRISUL 816/S –
PARTE COMPONENTĂ A PATRIMONIULUI MUZICAL NAȚIONAL

Conținutul muzical și liturgic al *Manuscrisului 816/S* încadrează acest codice în categoria Antologhionului – acea colecție de cântări ce intră în practica oficiilor liturgice de la Vecernie, Utrenie și Liturghie, precum și în alte slujbe religioase ocazionale. Este un Antologhion tipic putnean, ce întrunește toate premisele acestui gen de colecție, al cărui model a fost statornicit la noi de Evstatie Protopsaltul Putnei prin cunoscutele sale codice din anii 1511 și 1515. Întregul conținut și aspect fizic al *Ms. 816/S* se suprapune cu fidelitate celorlalte manuscrise putnene, iar dacă ar trebui să-l comparăm cu și mai multă exactitate, atunci s-ar cuveni să-l apropiem de *Antologhionul B 283*, cu care are cele mai multe elemente comune. De altfel, cântările cuprinse în *Ms. 816/S* – cu excepția a trei dintre ele – pot fi identificate în celelalte Antologhioane-manuscrise de la Putna, cu un foarte redus procent de variabilitate în ceea ce privește conținutul lor muzical.

1. Aspectul fizic al manuscrisului

Din relatările celor care au cercetat originalul *Ms. 816/S*¹ reiese faptul că acest codice nu s-a păstrat într-o stare prea bună. Nefiind legat, au dispărut din cuprinsul lui inițial câteva fascicule, iar mai multe file au fost plasate greșit în corpul codicelui, astfel încât, pentru a-i putea reconstitui cuprinsul, este necesară urmărirea comparată a conținutului cu al celorlalte codice putnene.

Hârtia este uzată pe marginile laterale și în multe locuri pătată de umezeală. Cerneala roșie, cu care au fost scrise titlurile din frontispicii, chenarele, mărturiile, floralele, neanesurile, numele autorilor și al sărbătorilor la care se execută cântarea, este degradată, pierzându-și intensitatea de chinovar și devenind maronie sau dispărând pur și simplu, fapt ce îngreunează pe alocuri citirea corectă a textului muzical și literar al codicelui. Doar cerneala neagră (chinorozul) – cu care a fost scris textul muzical (neumele, și chiar unele semne cheironomice), precum și textul literar de sub neume – s-a păstrat în întregul ei, fapt ce conferă totuși acestui manuscris

* Titus Moiescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 176–207.

¹ Anne E. Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna*, in: „Studies in Eastern Chant”, edited by Miloš Velimirovič, IV, 1979, p. 116–117; idem, în Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova Medievală/Music in Medieval Moldavia*, București, 1985, p. 10–57; Adriana Șirli, *Însemnări și copii după Ms. 816/S*, 1982, păstrate în Biblioteca lui Titus Moiescu, București.

calitatea de a se integra în mod eficient în rândul codicelor putnene. În starea actuală, *Ms. 816/S* are 234 de file, ale căror dimensiuni au fost consemnate în mod variabil: Anne E. Pennington precizează $23,7 \times 17,7$ cm, Ștefan Lazarov notează 23×18 cm, iar Christo Kodov măsoară $23,5 \times 18,5$ cm. Oglinda paginii – orientându-ne după xero-copiile din Biblioteca Națională din București, ar fi de $14,5 \times 10,5$ cm, de asemenea variabilă. Pe fiecare pagină sunt scrise 11 rânduri melodice, cu excepția f. 145^v, pe care copistul anonim a notat 12 rânduri. Există și unele pagini cu mai puține rânduri: f. 10^v (2 rânduri), f. 232 (5 rânduri, dar și cu un titlu de rubrică și un chenar frumos ornat), ff. 1 și 11 (7 rânduri, dar și cu titluri de rubrică și chenare), ff. 6^v, 30, 31, 36, 55^v, 97, 110, 168, 194^v, 204^v, 231^v (10 rânduri). Cu excepția a două pagini albe (ff. 31^v și 184^v), toate cele 466 de pagini ale *Ms. 816/S* sunt corect și frumos scrise, putând fi citite în limitele pe care le oferă scrisul cu cerneală neagră și reconstituirile destul de complete ale scrisului cu cerneală roșie, versificate și coroborate cu corespondentul acestora din celelalte codice putnene.

Anne E. Pennington a semnalat existența a trei filigrane, asemănătoare cu nr. 762 (1538–1543) și nr. 548 (1563) din *Les Filigranes – Dictionnaire historique des marques du papier...* (Amsterdam, 1968) de C. M. Briquet, și cu nr. 2990 (1567) din Dicționarul lui N. P. Lihaciov (Petersburg, 1899) – fapt ce ne întărește convingerea că acest codice a fost scris în al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea.

Întrucât în *Ms. 816/S* nu a rămas un colofon, atât de util pentru identificarea copistului, pentru localizarea și datarea scrierii codicelui, suntem nevoiți a apela la formula „copist anonim”. Cât privește locul scrierii codicelui, acesta nu poate fi decât Mănăstirea Putna, integrarea lui în sfera de cuprindere a Școlii muzicale de la Putna fiind de necontestat. Este deci opera unui psalt-copist putnean anonim, realizată în scopul utilizării personale în practica de strană. După toate aparențele grafice, întregul codice a fost caligrafiat de un singur copist. Nu se distinge o altă mână, o altă caligrafie, o altă manieră de scriere și punere în pagină a acestui codice.

În *Ms. 816/S* sunt puține elemente ornamentale, iar cele care au rămas au fost degradate de umezeală și de vitregiile prin care a trecut acest codice în cei aproape patru sute de ani de existență. S-au menținut doar trei chenare, așezate în frontispiciul unor rubrici distincte: cel de pe f. 1, acolo unde încep cântările de la „Makarios anēr”, a rămas doar ca o sugestie, cel de pe f. 11, care marchează începutul Polieleului, mai simplu, titlul fiind scris cu majuscule, și cel de pe f. 232, sub care se distinge clar titlul de rubrică „Nacealo Liturghii”; acesta din urmă și-a păstrat toate calitățile de culoare și desen, fiind ornat cu iscusite filete și terminații florale, colorat cu albastru, roșu și galben, după cum precizează Adriana Șirli. Presupunem că, inițial, au mai existat încă trei chenare: unul la începutul Propediei, în prima fasciculă a codicelui, altul la începutul „Anixandarelor”, în fascicula a doua, și cel de al treilea, la începutul părții de Stihirar, în fascicula a XX-a. Toate aceste trei chenare au dispărut odată cu înstrăinarea respectivei fascicule.

Inițialele sunt scrise cu cerneală roșie: cele mari, ornate cu desene florale, iar cele mici, mai simple, fără ornamente.

În cuprinsul cântărilor Psalmului 1 („Makarios anēr”) al „Anixandarelor” și „Polieleului”, la sfârșitul unor stihuri sau înainte de refrenele „Doxa...” sau „Alilulia”, copistul a desenat cu cerneală de culoare roșie unele semne de reper de dimensiuni și motive diferite: o cruce florală (ff. 1^v, 2, 4, 6, 8, 13, 14^v, 18, 21, 32), o mână cu unul sau două degete arătătoare (ff. 2^v, 3^v, 5^v, 7, 12, 14, 17, 19, 20, 22^v, 24, 26, 28^v, 32^v), sau o pasăre în zbor (ff. 16, 25^v, 29^v, 30^v). Cele două săgeți încrucișate, desenate la mijlocul filelor 120 și 218, pornind dinspre cotor, și crucea așezată sub o jumătate de cerc, în partea de sus a filei 118, spre cotor, ar putea fi interpretate greșit ca filigrane, ele făcând parte, după părerea noastră, din desenul copistului și nu din structura hârtiei.

În starea actuală, *Ms. 816/S* are, după cum am arătat mai înainte, 234 de file, fiind al cincilea manuscris putnean ca mărime, după *M 1102* (297 file), *Lm. 258* (274 file), *B 283* (240 file), *I-26/Iași* (236 file): Toate filele codicelui sunt utilizabile – într-o mai mică sau mai mare măsură, în funcție de completările necesare ale scrisului cu cerneală roșie. Dacă luăm în considerare faptul că scrisul cu cerneală de culoare neagră este destul de clar, iar adaosurile scrisului cu cerneală de culoare roșie sunt deja stabilite și integrate în conținutul codicelui, putem aprecia că *Ms. 816/S* – reconstituit în xero-copiile noastre – poate fi utilizat în mod eficient în cercetarea comparată a muzicii putnenilor.

Numărătoarea filelor este făcută manual, în partea de jos a fiecărei pagini, la mijloc, cu cifre arabe. Această numerotare manuală este ulterioară, fiind executată de o persoană care nu cunoștea muzica de tradiție bizantină și nici maniera de a efectua această operație, altfel nu se explică plasarea întâmplătoare a unor file în corpul codicelui. Curios și de neuzitat ne apare și procedeele de a numerota fiecare pagină, când este știut faptul că filele unui manuscris se numerotează, manual sau mecanic, numai pe pagina de recto. Cât privește numărătoarea copistului – care marca de obicei începutul și sfârșitul fasciculelor – aceasta s-a păstrat numai pe f. 193, notată cu litere-cifre chirilice, indicând aici fascicula a XXXII-a². Această cifră ne-a fost de un real ajutor la reconstituirea manuscrisului, reprezentând un punct de reper extrem de util. Astfel am putut stabili că *Ms. 816/S* a avut inițial cel puțin 37 de fascicule; iar dacă vom aprecia că fiecare fasciculă avea opt file, am putea conchide că acest codice număra 296 de file (592 de pagini), ceea ce l-ar fi plasat, din punctul de vedere al numărului de pagini, în primele două locuri în cadrul codicelilor putnene.

Componenta fasciculelor

I	—	—	—	—	III	—	—	3	4
	—	—	—	—		—	—	—	—
II	—	—	—	—	IV	—	1	2	5
	—	—	—	—		6	7	8	9

² *Apud* Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 116, recte p. 20–21.

V	10	11	12	13	XIX	—	—	—	—
	14	15	16	17		—	—	—	—
VI	18	19	20	21	XX	—	—	—	—
	22	23	24	25		—	—	—	—
VII	—	26	27	28	XIX	—	—	—	—
	29	30	32	—		—	—	—	—
VIII	232	33	34	35	XXV	140	141	142	143
	36	37	38	233		144	145	146	147
IX	39	40	41	42	XXVI	148	149	150	151
	43	44	45	46		152	153	154	155
X	47	48	49	50	XXVII	156	157	158	159
	51	52	53	54		160	161	162	163
XI	55	56	57	58	XXVIII	164	165	166	167
	59	60	61	62		168	169	170	171
XII	63	64	65	66	XXIX	172	173	174	175
	67	68	69	70		176	177	178	179
XIII	71	72	73	74	XXX	180	181	182	—
	75	76	77	78		183	184	—	—
XIV	79	80	81	82	XXXI	185	186	187	188
	83	84	85	86		189	190	191	192
XV	87	88	89	90	XXXII	193	194	195	196
	91	92	93	94		197	198	199	200
XVI	95	96	97	98	XXXIII	201	202	203	204
	99	100	101	102		205	206	207	208
XVII	103	104	105	106	XXXIV	209	210	211	212
	107	108	109	110		213	214	215	216
XVIII	—	111	112	113	XXXV	217	218	219	220
	114	115	116	—		221	222	223	224
XIX	—	—	—	—	XXXVI	225	226	227	228
	—	—	—	—		229	230	231	166
XX	—	—	—	—	XXXVII	—	—	—	—
	—	—	—	—		—	—	—	31
XXI	—	—	—	—		—	—	—	—
	—	—	—	—		—	—	—	—

În acest tabel este prezentată structura inițială a *Ms. 816/S*, componența fasciculelor și felul în care trebuie încadrate filele rămase în corpul acestui codice. În consecință, considerăm că au fost înstrăinate primele două fascicule și șase file din cea de a treia, pe care copistul notase probabil o Propedie și, în mod sigur, „Anixandarele”; din acestea din urmă au mai rămas doar două file, greșit intercalate în cadrul stihurilor de la „Makarios anēr”. Lipsesc de asemenea, alte trei fascicule (XIX, XX, XXI) din partea centrală a codicelui, pe care erau scrise, probabil, cântări de la Liturghie (Chinonice) și începutul Stihirului, conținutul acestuia continuând a fi scris pe fila 117 (urmarea la Slava Stihovnei, de la 26 octombrie și următoarele).

Cântarea începută pe fila 166 (un irmos calofonic pentru Născătoarea de Dumnezeu) trebuie să facă parte din fascicula a XXXVI-a, imediat după fila 231; deoarece această cântare nu are sfârșit, lipsindu-i o mare parte din final (cca 4–5 file – vezi corespondentul acesteia în *Lm. 258*, ff. 404^v–409), considerăm că *Ms. 816/S* a avut inițial cel puțin încă o fasciculă, a XXXVII-a, pe care era scris finalul acestei cântări (cca 9–10 pagini), precum și altele asemănătoare.

După fila 25 lipsește o foaie, pe care era scrisă continuarea stihului *hh* din „Polieleu”.

După fila 32 lipsește iarăși o foaie, pe care era scris finalul „Polieleului” (continuarea stihului *tt* și stihul *uu*); verso-ul acestei file era probabil o pagină albă, deoarece urmează neapărat fila 232, care marchează începutul Liturghiei – deci un nou chenar, un nou titlu de rubrică, o altă categorie de cântări.

Din fascicula a XVIII-a lipsesc două file: între filele 110–111 a fost ruptă foaia pe care erau scrise ultimele 17 rânduri ale Chinonicului din Joia Mare și cca 5 rânduri din incipitul Chinonicului zilei de miercuri; iar între filele 116–117 lipsește o foaie pe care erau scrise două rânduri din finalul Chinonicului la sărbătoarea Paștilor și începutul altei cântări (probabil tot un Chinonic).

Din fascicula XXX lipsesc trei file, ale căror urme (la două din ele, precizează Anne E. Pennington) se văd la cotor.

Din cauză că manuscrisul nu-și mai păstra legătura inițială, persoana care a făcut numerotarea manuală a plasat greșit unele file:

– Filele 3 și 4, pe care sunt scrise 5 cântări din „Anixandare” (stihurile ... *i*, *j*, *k*, *l*, *m* ...), nu-și au locul între stihurile din „Makarios anēr”; ele trebuiau plasate în fascicula a III-a (respectiv filele 19 și 20).

– După fila 38 (Heruvicul de Korones) trebuie să urmeze f. 233, apoi f. 39 etc.

– După fila 170 (Slava de la Vecernie, la 6 august) trebuie să urmeze fila 234, apoi fila 171 etc.

– După fila 231 (un Irmos calofonic pentru Născătoarea de Dumnezeu de Kladas) trebuie să urmeze fila 166, apoi încă alte 4–5 file din fascicula a XXXVII-a.

– Cât privește fila 31 – al cărei plasament Anne E. Pennington ezită să-l sugereze – în mod normal și-ar avea locul în cuprinsul cântărilor de la Utrenie, după „Polieleu” și Prochimenul glasului, fiind vorba de o Pasapnoarie, așa cum observăm în cele două manuscrise ale lui Evstatie (*M 350* – f. 33 și *M II02* – f. 49^v), sau după cântările de la Liturghie, ca în *D* (f. 30) și în *P/I* (f. 80^v). Având însă în vedere faptul că verso-ul filei 31 este o pagină albă – fapt ce ne-ar determina să o interpretăm ca făcând parte dintr-un final de capitol, de rubrică sau chiar de manuscris – vom sugera ideea că această filă 31 făcea parte, probabil, din ultima fasciculă a codicelui, a XXXVII-a, ca cea din urmă foaie. Plasarea unei Pasapnoarii la sfârșit de manuscris am mai semnalat-o și în alte codice putnene: *Lm. 258* (f. 413^v), *B 283* (f. 231), *B 284* (f. 88). Dacă ținem seama de această variabilitate de plasament a unei Pasapnoarii în cele opt manuscrise putnene, nu vom fi în dezacord cu supoziția că în *Ms. 816/S*, copistul anonim a inclus o astfel de cântare la sfârșitul codicelui său.

În concluzie, constatăm că în acest Antologhion au rămas doar 234 de file (468 de pagini), fiind înstrăinate 62 de file (124 de pagini), adică opt fascicule.

2. Conținutul muzical și liturgic al codicelui

Manuscrisul 816/S cuprinde 162 de cântări și imnuri liturgice, concentrate în 100 de titluri³, care se cântă la Vecernia de sâmbătă seara, la Utrenia duminicilor și sărbătorilor mari (Tropare, Stihiri, Irmoase etc.), la cele trei forme de Liturghie: Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, Liturghia Sf. Vasile cel Mare, Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Trisaghioane, Heruvice, Răspunsuri mari, Axioane, Chinonice), din perioadele Octoihului, Triodului și Penticostarului, precum și la alte oficii liturgice ocazionale.

În incipitul codicelui, copistul a scris probabil și o Propedie – una din acele gramatici de mici dimensiuni, cu textul în limba greacă, în care sunt prezentate semnele diastematice, simple și combinate, semnele cheironomice, ftoarele, mărturiile, neanesurile și poate chiar unele cântări în diverse ehuri. Aceste mici gramatici, care-i ofereau psaltului câteva noțiuni privind semiografia și unele reguli elementare de fixare a acesteia, sunt prezentate în numeroase codice medievale, în incipitul lor, așa cum bine le observăm și în alte manuscrise putnene: *M 350, I-26/I, B 283 și Lz. 12*. Fiind plasate de obicei în primele file ale codicelor – cele mai expuse degradării sau dispariției – unele din aceste mici gramatici au rămas și mai mici sau au dispărut pur și simplu, ceea ce presupunem că s-a întâmplat și cu Propedia din *Ms. 816/S*.

Cântările notate în acest manuscris urmează, în general, ordinea oficiilor liturgice, începând cu Vecernia, urmând cu Utrenia și încheind cu Liturghia, după care copistul a introdus în textul muzical Stihirile preferate sau pe cele ce i-au fost neapărat necesare în practica de strană, așezându-le în ordine calendaristică.

Primele cântări de la Vecernia mare sunt *Anixandarele* – o bună parte din stihurile Psalmului 103: „Deschizând tu mâna ta”, care se cântă de obicei în mănăstiri, la Priveghere, în ehul 4 plagal – și din care, aici s-au păstrat numai 5 stihuri (5 cântări): *i, j, k, I, m*, incluse, din eroare, ca filele 3 și 4, în cuprinsul stihurilor de la *Makarios anēr*⁴. Lipsește deci începutul *Anixandarelor* (primele opt stihuri: *a-h*), dar și incipitul stihului *i*, finalul stihului *m*, precum și următoarele 10 stihuri (*n-y*). Din 23 de stihuri (23 de cântări) câte compun de obicei gruparea

³ Cântările care intră în componența *Anixandarelor*, *Makarios anēr* și a *Polieleului* și care corespund numărului de stihuri din fiecare grupare în parte pot fi socotite și înregistrate în două maniere: a) Corespunzător numărului de titluri (un stih = o cântare), astfel: *Anixandarele*: 23 de stihuri = 23 de cântări (cu refrenul Aliluia), *Makarios anēr*: 19 stihuri = 19 cântări (cu refrenul Aliluia), *Polieleul*: 43 de stihuri = 43 de cântări. Fiecare stih este o cântare de sine stătătoare; unele dintre acestea au căpătat o dezvoltare melodică destul de cuprinzătoare, cum ar fi, de pildă, stihurile *i, m, o, p, t* din *Anixandare*, sau stihurile *e, i, m, r, v, aa, cc, ee, ii* etc. de la *Polieleu*; b) Fiecare grupare = un titlu. Adesea, pentru simplificare, atunci când stihurile nu sunt prezentate în toată desfășurarea lor, se consideră fiecare grupare ca o singură cântare, deci am avea de-a face cu trei titluri, cu trei grupări mari: *Anixandare*, *Makarios anēr* și *Polieleu*. În această situație vom avea trei titluri, care concentrează 85 de cântări.

⁴ Numărătoarea stihurilor de la *Anixandare*, *Makarios anēr* și *Polieleu* corespunde *Ms. I-26/Iași*.

Anixandarelor au rămas doar cinci, dar și dintre acestea două incomplete (*i* și *m*). *Anixandarele*, în întregul lor, pot fi cercetate, comparativ, în opt manuscrise putnene: *M 350* (f. 2), *M 1102* (f. 1), *Lm. 258* (f. 145), *I-26/I* (f. 7), *B 283* (f. 7), *B 284* (f. 1), *Lz. 12* (f. 10) și *S* (f. 3). Din punctul de vedere al creației melodice, aceste *Anixandare* au fost atribuite unor autori diferiți: Ioannes Koukouzeles (stihurile *a, b, c, d, g, h*), Georgios Panaretos (*e, f*), Georgios Kontopetrēs (*i, j*), Manouel Chrysaphes și lui Agathon (*k, l*), Ioannes Kladas (*m, n, o, p, r, s, t, u*), și chiar unor autori mai vechi, necunoscuți, menționați sub formula „poiēma archaion” (*a, b*) sau „palaion psalletai” (*v*). Fiecărui dintre acești autori le-a fost atribuit conceptul melodic al unuia sau mai multor stihuri (așa după cum le-am menționat în paranteze), unele fiind atribuite chiar la doi autori diferiți. Când și cine a stabilit selectarea, adunarea laolaltă a celor 23 de stihuri, compunând astfel marea grupare a *Anixandarelor*, încă nu ne-am propus a stabili, cântările fiind transmise în această structură melodică, din manuscris în manuscris, până în zilele noastre. În codicele putnene, numele autorilor muzicii nu a fost menționat, și numai recunoașterea lor melodică – uneori destul de variabilă – în unele manuscrise ulterioare și în cărți tipărite la începutul secolului al XIX-lea ne-a oferit posibilitatea identificării autorilor⁵.

Și tot la Vecernie, când se face Priveghiere, precum și la sărbătorile sfinților cu „Polieleu”, se cântă *Makarios anēr* (Psalmul 1: „Fericit bărbatul”), tot în ehlul 4 plagal, cu 19 stihuri (19 cântări, cu refrenul Aliluia), care s-au păstrat în întregime în *Ms. 816/S* (ff. 1–2^v și 5–10^v), fiind de altfel scrise în patru alte manuscrise putnene: *M 350* (f. 7), *M 1102* (f. 8), *Lm. 258* (f. 156) și *I-26/I* (f. 17).

După *Makarios anēr* copistul a inclus în cuprinsul Antologhionului său cântările *Polieleului* (Psalmul 134: „Robii Domnului – Lăudați numele Domnului”), care se cântă la Utrenie, înaintea Binecuvântărilor Învierii (Evloghitarii), la praznicele împărătești și ale unor sfinți mai mari. În manuscrisele putnene a fost reținut *Polieleul* lui Ioannes Koukoumas („legomenos Koukoumas”, cum este menționat de fiecare dată în titlul de rubrică), circulând în cinci codice putnene: *M 1102* (f. 21), *P/I* (f. 1), *Lm. 258* (f. 172), *I-26/I* (f. 25^v) și *S* (ff. 11–25^v... 26–30^v, 32–32^v). Cântările *Polieleului* se desfășoară în 43 de stihuri (43 de cântări), ale Psalmului 143. Cât privește celelalte *Polielee*, compuse pe stihurile Psalmilor 135 („Lăudați pe Domnul că este bun”) și 136 („La râul Babilonului”), sau cel care se cântă la praznicele Maicii Domnului („Cuvânt bun”, în ehlul 4), nu au fost reținute de copiii manuscriselor acestei perioade istorice. De asemenea ar mai fi de menționat că în cele cinci codice putnene sunt notate toate cântările stihurilor *Polieleului* (Ps. 134), unele dintre ele fiind prezentate chiar și în variante⁶, iar stihul *ii* („Stoma echousi” – f. 26–28), creație a lui Kornēlios⁷, este redat într-o formă componistică dezvoltată. Cu timpul, venind către epoca noastră,

⁵ *Tameion Anthologie ... Tomos Prōtos. Konstantinoupolei, 1824 (T.A.), p. 3–32.* Pentru stihul *a*, v. *Ms. A*, (f. 13), Antologhion (sec. XVII), din Biblioteca Națională din București (nr. inv. 27820).

⁶ *Ms. I-26/Iași*: stihurile *k, m, n, o, p, r, s*.

⁷ Numele autorului, Kornēlios, a fost identificat în *Ms. A*, (ms. cit.) f. 74^v.

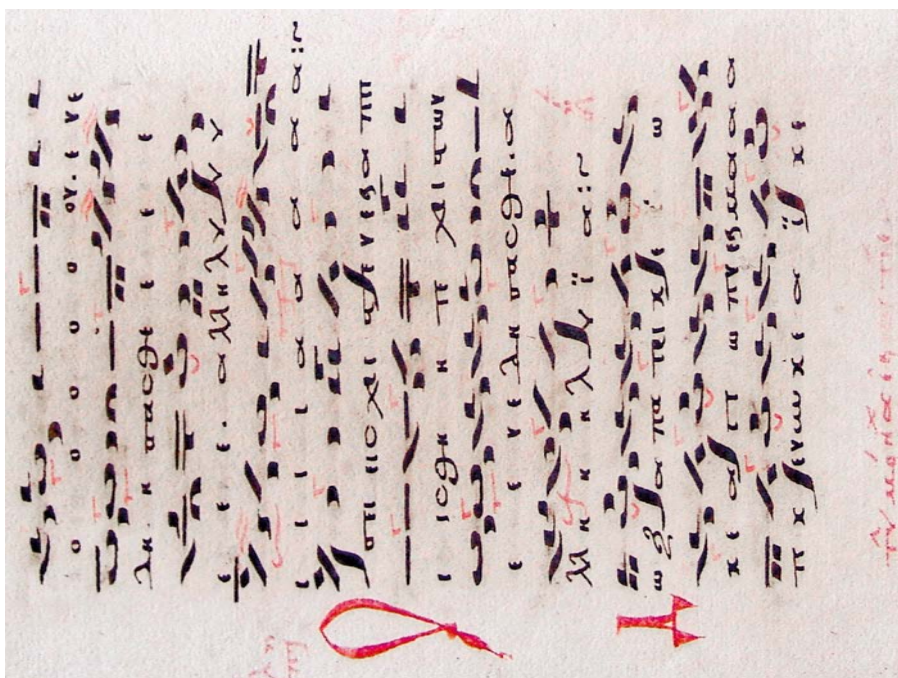
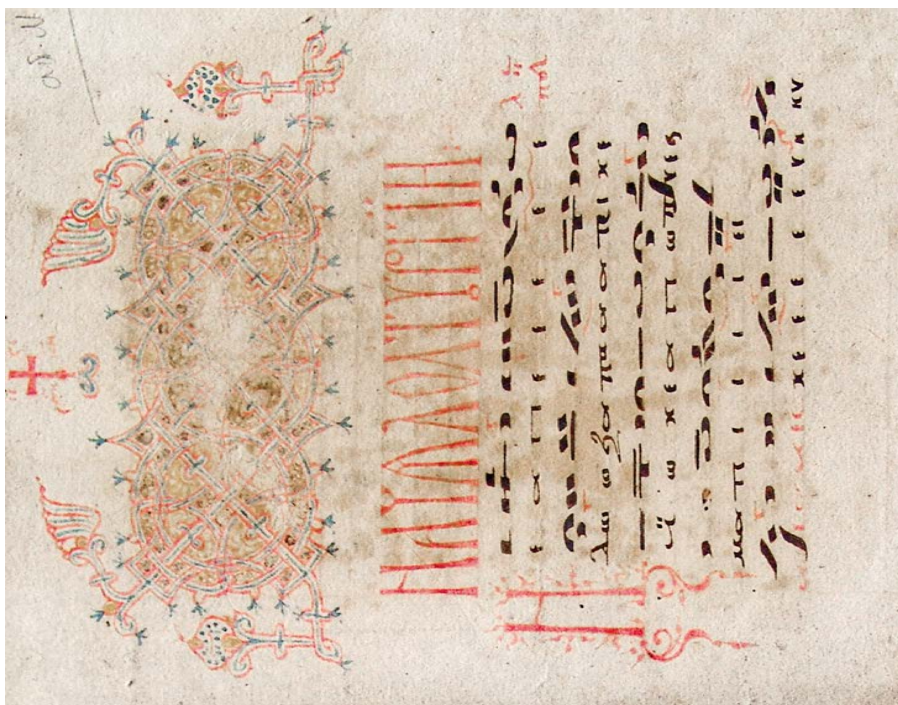
Polieleul nu s-a mai cântat în întregime, recomandându-se execuția muzicală numai a stihurilor scrise în Catavasier (sau Octoiul mic) cu inițială roșie (nr. 1, 7, 8, 25, 26 și 40 – adică stihurile *a, g, h, dd, ee, ss*). Este bine de știut că în *Ms. 816/S*, după f. 25^v lipsește o filă, pe care era notată continuarea stihului *gg* (cca. 11 rânduri) și stihul *hh* (cca 7 rânduri). De asemenea, după f. 32^v lipsește iarăși o filă, pe care era notată continuarea stihului *tt* (cca 5 rânduri) și stihul *uu* (cca 3 rânduri), deci partea finală a *Polieleului*. Probabil că verso-ul acestei file era o pagină albă, din moment ce pe fila următoare, copistul a trecut la scrierea cântărilor de la Liturghie (pe pagină de recto – în cazul nostru f. 232).

Cântările de la Liturghie sunt grupate în fasciculele VIII–XVIII, mai precis pe următoarele file rămase în manuscris: 232, 33–38, 233, 39–116, notate de copist în ordinea în care acestea apar în desfășurarea acestui oficiu, mai întâi în cadrul Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur, apoi al Liturghiei Sf. Vasile cel Mare, și, în cele din urmă, al Liturghiei Darurilor mai înainte sfințite. Sunt scrise 59 de cântări: 7 Trisaghioane, 12 Heruvice, 2 Răspunsuri mari, 2 Amin (înainte de „Pre tine te laudăm”), un „Pre tine te laudăm”, un Axion la Liturghia Sf. Vasile cel Mare („De tine se bucură”), 14 Chinonice duminicale, 13 Chinonice săptămânale, un Chinonic la Duminica tuturor sfinților (cu textul în vechea slavonă bisericească, însă scris cu caractere grecești), 2 Heruvice și un Chinonic la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite, un Heruvic în Sâmbăta Mare și 2 Chinonice la sărbătoarea Paștilor⁸.

Dintre aceste cântări, 5 Trisaghioane, 3 Heruvice și un Chinonic (la Duminica tuturor sfinților) sunt creații ale lui Evstatie, iar un Chinonic săptămânal (Chinonicul zilei de miercuri – „Potërion sötëriou”) este opera lui Dometian Vlahu. Restul cântărilor de la Liturghie aparțin unor compozitori bizantini din secolele XIV–XV, care au circulat în toate manuscrisele putnene. Aproape toți autorii cântărilor de la Liturghie au putut fi identificați, fie datorită prezenței numelui lor în filele acestui codice, fie prin recunoașterea cântărilor în alte manuscrise putnene în care numele autorilor respectivi era notat în mod evident.

Heruvicele și Chinonicele – unele dintre cele mai importante cântări de la Liturghie – sunt orânduite, în general, în ordinea ehurilor, predilecția psaltului copist pentru un eh sau altul fiind îndreptată către ehul 4 plagal (9 cântări), ehul 2 (8 cântări), ehul 2 plagal (7 cântări) etc. Doar două cântări de la Liturghie – ambele creații ale lui Phokas – nu au circulat în celelalte codice putnene. Restul de 57 de cântări pot fi colaționate cu corespondentele lor din celelalte manuscrise de la Putna.

⁸ Probabil că între filele 116–117, în cadrul fasciculelor XIX–XX, copistul a mai notat unele cântări de la Liturghie (Heruvice și Chinonice), de existența cărora nu ne îndoim; însă, din cauza înstrăinării acestor fascicule, nu putem preciza conținutul lor. Același lucru îl raportăm și la secțiunea următoare, la Stihirar, din cuprinsul căruia, suntem siguri că lipsesc primele cântări scrise pe cel puțin 12 file (fasciculele XX–XXI), pe care erau notate cântări ce le-am putut identifica în alte codice putnene și în cadrul aceluiași grupaj de Stihiri.



Ms. 816/S, f. 232 v și f. 34 v, cu începutul cântărilor de la Liturghie de Evgstatie Protopsaltul

O ultimă secțiune a *Ms. 816/S* o formează grupul de 37 de cântări – stihiri, irmoase, tropare – notate pe fasciculele XXII–XXXVI, mai precis pe filele: 117–170, 234, 171–231, 166. Neregularitatea succesiunii cântărilor se datorează intercalării greșite a filelor 234 și 166 în corpul codicelui. Aceste cântări – grupate de fiecă dată în ultima parte a codicelui, numită adesea și Stihirar, spre a putea fi deosebită de celelalte secțiuni ale Antologhionului – se succed în ordine cronologică, indiferent de oficiul căruia aparține (Vecernie, Litie, Utrenie, Ceasuri etc.).

Pentru Vecernia de sâmbătă seara sunt selecționate 13 Stihiri, dedicate unor sărbători sau evenimente mai importante de peste an; pentru Litie, care se împreunează de obicei cu Vecernia, 3 Stihiri; pentru Utrenie, 9 Stihiri; pentru Ceasuri, care se asociază de obicei Utreniei (Ceasul I), 2 Stihiri; acestora li se adaugă 4 Megalinarii, 5 Irmoase calofonice pentru Născătoarea de Dumnezeu, și o Idiomelă.

La 30 de astfel de Stihiri, în partea de jos a paginii de început, în vechea slavonă bisericească, copistul a indicat sărbătoarea la care se execută cântarea respectivă. La una singură (f. 227) a indicat titlul cântării („Prophētai” – „Anōthen oi prophētai” – „De demult profeții”), un Irmos calofonic pentru Născătoarea de Dumnezeu, operă a compozitorului Ioannes Kladas.

Din cele 37 de Stihiri și Irmoase, 19 sunt cântări anagramate: 15 ale lui Ioannes Koukouzeles, una a lui Ioannes Kladas, una a lui Evgenikos, una a lui Theodoulos, și alta a unui compozitor anonim. La nici una din aceste cântări nu este specificat caracterul anagramat, așa cum de exemplu observăm această precizare în codicele *P/II*. Iar dacă la majoritatea cântărilor de la Liturghie, copistul a indicat și numele autorului, la cele 37 de Stihiri nu a menționat nici un nume de compozitor, nici măcar pe acela al lui Ioannes Koukouzeles. O singură excepție o face: la f. 220^v stă scris un „tou autou” („a aceluiași”); cum cântarea precedentă (f. 217) aparținea lui Koukouzeles, am presupus că referirea suplinește numele autorului, cântarea fiind copiată din alt codice putnean (*Lm. 258, I sau D*).

În *Ms. 816/S* se păstrează trei cântări care nu au circulat în celelalte codice putnene, proveniența și circulația lor rămânând încă necunoscute:

1. f. 90–91 – Chinonicul zilei de marți, în eahul 1 plagal, creație a lui Phokas.
2. f. 92^v–93^v – Chinonicul zilei de duminică, în eahul 1 plagal, creație a lui Phokas.
3. f. 223^v–227 – Megalinarie (Irmos calofonic pentru Născătoarea de Dumnezeu), în eahul 2 plagal, creație a unui compozitor anonim.

Alte elemente complementare privind conținutul și circulația *Ms. 816/S* – însemnări de copişti, de proprietari, datări ulterioare, menționarea unor evenimente istorice etc. – nu există. Cât privește circulația codicelui, nu reținem decât cele două cote de bibliotecă: *No. 14 Bachkovo* și *No. 816 Tărkoven Muzei*, ce stau scrise pe prima filă a manuscrisului.

Antologhionul 816/S are, în general, un conținut liturgic asemănător celorlalte manuscrise putnene. Micile deosebiri de cuprins care se pot constata în selecția cântărilor, nu-l separă de celelalte codice, de sursa primară oferită de această strălucită

Școală muzicală de la Putna și de primul ei psalt Evstatie, creatorul și îndrumătorul școlii. În varietatea conținutului lor, codicele muzicale putnene se completează reciproc, atât în ce privește repertoriul, cât și numele autorilor. Nu există două manuscrise putnene identice, precizează Anne E. Pennington, însă, conchidem noi, există o varietate de elemente comune care le unesc în aceeași familie și care-l determină pe cercetător să exclame neîndoios: „acesta este un manuscris de la Putna!”.

3. Autorii cântărilor

Ca în toate codicele putnene, și în *Ms. 816/S* numele autorilor a fost indicat prin cele patru procedee de menționare: a) prin scrierea propriu-zisă a numelui psaltului-compozitor, b) prin precizarea calității autorului („Lampadarios”, „Diakonos”), c) prin formula îndelung uzitată „tu autou” („a aceluiași”), d) prin noțiunea de „palai” (cântare ce aparține celor vechi). Toate aceste indicative sunt scrise numai în limba greacă și se referă de obicei la cântările notate în primele trei secțiuni ale Antologhionului (la cântările pentru Vecernie, Utrenie și Liturghie).

Copistul a inclus în *Ms. 816/S* cântări ce aparțin unui număr de 29 de autori: numele a 23 de autori figurează în manuscris – precizate prin cele patru formule de prezentare arătate mai înainte –, iar numele a șase autori au fost identificate în alte codice putnene.

Semnalăm aici prezența numelui lui Evstatie Protopsaltul Putnei, autor al unui număr de 10 cântări, ca și pe acela al lui Dometian Vlahu, autor la rândul-i al unei singure lucrări. Dintre autorii clasici bizantini, ale căror creații muzicale au circulat cu precădere în manuscrisele scrise în Țările Române în secolele XV–XVI, copistul a reținut cântările unora dintre cei mai iluștri reprezentanți ai genului: Agathon, Agallianos, Glykys, Kladas, Korones, Koukouzeles, Nikephoros, Raidestinos etc. însă, spre surprinderea noastră, numele unora dintre importanții compozitori bizantini – cum ar fi Kladas (cu 3 cântări), Koukouzeles (cu 19 cântări), Nikephoros (cu 2 cântări) etc. – nu figurează în acest codice. Să fi fost oare aceste cântări, la vremea aceea, atât de populare încât nu mai era necesară precizarea numelui autorilor.

Autorii cântărilor din Manuscrisul 816/S⁹

Nr.	Numele autorilor	Folio	Nr. din index. anal.
1	Agathon	3 ^v , 4	1/k, 1, 13
2	Agallianos (Galianos)	42	14
3	Anthimos	47 ^v	16
4	Ampelokēpiōtēs	88 ^v	43
5	Argiropoulos, Manouēl	84 ^v , 98 ^v	40, 51
6	Chrysaphes	3 ^v , 4, 49 ^v , 100	1/k, 1, 17, 52

⁹ Numărul de folio cu caractere cursive a fost menționat la cântările ai căror autori au fost identificați în alte manuscrise putnene.

7	Damaskēnos	61, 65 ^v	21, 23
8	Dometian Vlahu	103	54
9	Evgenikos	201	92
10	Evstatie	31, 34, 34 ^v , 34 ^v , 35, 35 ^v , 45, 52, 56, 107 ^v	4, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 18, 19, 57
11	Gerasimos	79 ^v , 81	36, 37
12	Glykys	58, 192	20, 88
13	Ioannes	87, 208	42, 94
14	Kladas	4, 185, 212, 227	1/m, 86, 95, 100
15	Kontopetrēs	3	1/i, j
16	Koukoumas	11–32 ^v	3
17	Koukouzeles	117, 119, 122 ^v , 125, 127 ^v , 129 ^v , 133, 135 ^v , 137 ^v , 141, 156, 159 ^v , 168 ^v , 234 ^v , 174 ^v , 181, 214 ^v , 217, 220 ^v	64, 66, 67, 68, 69 70, 71, 72, 73, 74 78, 79, 81, 82, 83, 85, 96, 97, 98
18	Kornēlios	26	3
19	Koronēs	7, 7 ^v , 36 ^v , 70, 91, 153	2/k, 1, 12, 29, 45, 77
20	Lampadarios	83 ^v , 86, 93 ^v , 95, 106 ^v , 110 ^v , 144, 148 ^v , 189, 198 ^v ,	39, 41, 47, 48, 56, 59, 75, 76, 87, 91
21	Logginos	108 ^v ,	58
22	Moschianos	67 ^v , 77, 78 ^v ,	24, 34, 35
23	Nikēphoros	111, 112	60, 61
24	Palai	61, 63 ^v , 65 ^v ,	21, 22, 23
25	Phokas	90, 92 ^v ,	44, 46
26	Raidestinos	72, 74 ^v , 101 ^v ,	30, 32, 53
27	Ștefan Srpina	97 ^v ,	50
28	Theodoulos	195, 195 ^v , 205	89, 90, 93
29	Vlatēros	96	49

Copistul acestui codice nu a fost prea mult preocupat de alegerea autorilor; s-ar părea că a urmărit mai degrabă o destul de subiectivă selecție a cântărilor, copiind ceea ce-i era lui necesar în practica de strană. Dacă vom observa atent tabelul alfabetic al autorilor, vom constata că din cei 29 de autori, doar doi aparțin epocii scrierii codicelui: Evstatie și Dometian Vlahu, cei doi compozitori români. Creația celorlalți compozitori venea din epoci anterioare, mult mai îndepărtate, din secolele XIV–XV, transmisă prin diverse căi de circulație, prin manuscrise și, de ce nu, pe cale orală. Adesea ne-am întrebat: care au fost sursele model după care psalții putneni au intrat în posesia creației bizantine, a acelor compozitori ai secolelor XIV–XV? Au călătorit putnenii în marile centre monahice bizantine, de unde au adus – în copii scrise sau reținute oral – cântările unui atât de vast repertoriu, pe care l-au utilizat mai bine de un secol? Până acum nu am găsit nici o urmă concretă a unor astfel de modele manuscrise, care să fi circulat în Țările Române în secolele XV–XVI, când a ființat Școala muzicală de la Putna. În schimb ne-au rămas codicele scrise de Evstatie Protopsaltul Putnei, în 1511 și 1515, în care se păstrează creația acestui strălucit muzician român, atât cea originală, cât și

cea adaptată de el pentru necesități de repertoriu; apoi celelalte codice putnene, scrise de Macarie, diaconul de la Dobrovăț (1527), de Antonie Ieromonahul Putnei (1545) și de ceilalți psalți-copiști anonimi ai secolului al XVI-lea, unitare în conținut și grafie, potrivit modelului prestabilit de Evstatie.

4. Scrierea muzicală: grafie și semiotică

Grafia muzicală realizată de copistul anonim în *Ms. 816/S* este clară, unitară, bine proporțională, armonios desfășurată și de largă respirație. Caracterul mereu uniform al desenului neumelor, caligrafiera corectă a acestora în șirul semnelor muzicale, cu respectarea riguroasă a regulilor teoretice ale muzicii bizantine, ne determină să considerăm că și acest codice, ca de altfel toate cele care provin din centrul muzical de la Putna, a fost scris de un copist caligraf expert în scrierea neumelor, dar și un bun muzician, cunoscător al vechii muzici bizantine, care și înțelegea ceea ce copia pe filele codicelui său. La fel de unitară și elegantă este și punerea în pagină a textului muzical, înșiruirea neumelor și a rândurilor muzicale fiind clară, am putea spune determinată de un bun gust artistic. Toate aceste particularități grafice fac din *Manuscrisul 816/S* un document interesant și util din punct de vedere muzical și paleografic.

Deși nu s-a păstrat propedia – pe care presupunem că a fost scrisă în incipitul codicelui – ne dăm seama în mod evident că în acest Antologhion, copistul a folosit notația neo-bizantină sau koukouzeliană, cu întregul ei sistem de semne diastematice și cheironomice specifice secolelor XV–XVI. Sunt utilizate toate cele 15 semne diastematice (sau vocalice, sau fonetice) cunoscute în cadrul acestui sistem: *ison*, *oligon*, *oxeia*, *petastē*, *kouphisma*, *pelaston*, *hypsēlē*, *kentēma*, *dyo-kentēmata*, *apostrophos*, *dyo-apostrophoi*, *elaphron*, *chamēlē*, *aporrhoē* și *kratēmohyporrhoon*. Toate aceste semne diastematice apar atât în poziție simplă, cu semnificațiile cunoscute, cât și în diferite combinații, spre a se putea obține intervale mai mari, în funcție de necesitățile melodice: terță, cvartă, cvintă (în mod obișnuit), sextă, septimă, octavă (în mod excepțional). În general, mai cu seamă în creația putnenilor (a lui Evstatie și Dometian Vlahu), primează mersul melodic treptat de secunde („somata,„) și salturile mici de intervale – terță, cvartă și cvintă („pnevmeta”), cu caracter ascendent sau descendent – dând naștere unei structuri melodice destul de apropiate de recitativul arhaic.

Semnele cheironomice folosite în acest codice pot fi grupate în trei categorii: a) semne cu caracter ritmic, marile arghii (*apoderma*, *diplē*, *kratēma*, *gorgon*, *argon*, *tzakisma*), cărora li se adaugă în mod frecvent două semne diastematice care au și caracter ritmic (*dyo-apostrophoi* și *kratemo-hyporrhoon*); b) semne chironomice simple (*vareia*, *piasma*, *psēphiston*, *lygisma*, *Tromikon*, *ekstrepton*, *antikenoma*, *paraklētikē*, *kylisma*, *stauros*, *homalon*, *epegerma*, *enarxis*, *xeronklasma*, *synagma*, *parakalesma* etc.); c) semne cheironomice combinate (dintre care am menționat: *argo-syntheton*, *gorgo-syntheton*, *psēphiston-parakalesma*, *tromikon-parakalesma*, *homalon-parakalesma* etc.). Nu toate aceste semne cheironomice sunt utilizate în mod frecvent, așa cum de pildă sunt folosite semnele cu caracter ritmic (în special

gorgonul, diplē, tzakisma sau klasma-mikron, apoderma), sau câteva din cea de-a doua categorie (vareia, piasma, psēphiston, tromikon, ekstrepton, parakalesma, antikenoma, homalon etc.). De obicei, semnele cheironomice sunt notate de copist cu cerneală de culoare roșie; în multe locuri observăm că și unele semne cheironomice sunt notate cu cerneală de culoare neagră, în acest caz acestea căpătând un plus de intensitate în interpretare, de accentuare.

Dintre ftorale, cea mai utilizată este ftoraua nenano (ftoraua ehului 2 plagal); destul de rar stă scrisă ftoraua ehului al 3-lea, pe care o putem totuși observa în cuprinsul Heruvicului în ehul 3 de Evstatie (f. 45^v/9).

Mărturiile ehurilor – scrise cu cerneală de culoare roșie – se disting destul de greu, cerneala fiind degradată; totuși, am putut stabili mărturiile de început ale ehurilor la majoritatea cântărilor; iar datorită colaționării cântărilor cu corespondentele lor din celelalte codice putnene și însemnărilor Adrianei Șirli am putut de asemenea identifica mare parte din mărturiile intermediare. Ca în toate codicele secolelor XV–XVI, mărturiile sunt notate în toată simplitatea lor, fără adaosuri de formule intonaționale.

Repartizate pe ehuri, cele 162 de cântări din *Ms. 816/S* se grupează astfel:

- Ehul 1 (dorios) = 56 de cântări
- Ehul 2 (lydios) = 13 cântări
- Ehul 3 (phrygios) = 6 cântări
- Ehul 4 (mixolydios) = 6 cântări
- Ehul 1 plagal (hypodorios) = 10 cântări
- Ehul 2 plagal (hypolydios) = 15 cântări
- Ehul 3 plagal (hypophrygios) = 5 cântări
- Ehul 4 plagal (hypomixolydios) = 42 de cântări¹⁰
- Nenano = 9 cântări.

Semnalăm și existența unor apecheme, mai mult sau mai puțin dezvoltate, care preced unele cântări (cu precădere la Heruvice): f. 36^v (aneanes), f. 39^v (aneanes), f. 42 (neanes), f. 52 (aneanes), f. 58 (neanes), f. 181 (neanes).

În *Ms. 816/S* se păstrează cântări care întrunesc caracteristicile stilurilor papadic și stihiraric, cultivate în secolele XIV–XVI cu precădere de compozitorii bizantini, ca și, la vremea lor, de compozitorii români de la Putna. Tendința spre virtuozitate, în creație și interpretare, este una din particularitățile muzicii de tradiție bizantină din această epocă istorică, și ea se manifestă la fel de concludent și în conținutul muzical al celor 11 codice muzicale de la Putna.

5. Textele literare

Psalții putneni utilizau, în scrierea textelor literare sub neumele muzicale, ambele limbi așa-zise oficiale, greaca și slavona, într-o manieră destul de originală;

¹⁰ Numărul mare de cântări în ehul 1 se datorează celor 41 de stihuri ale *Polieleului*, iar în ehul 4 plagal, stihurilor din *Makarios anēr și Anixandare* (19 + 5 cântări).

își îngăduiau o mulțime de inadvertențe, de libertăți în folosirea regulilor ortografice specifice celor două limbi, fapt ce ne-ar putea determina să conchidem că aceste două limbi, străine de formația lor etnică, erau tratate fără rigoarea cuvenită unor specialiști lingviști, ci pur și simplu ca obligații de serviciu. La toate acestea trebuie să mai adăugăm și faptul că în acea vreme, ambele limbi erau într-o continuă transformare, într-un continuu proces evolutiv de perfecționare – și acest fapt cu referire mai cu seamă la limba greacă medievală – proces ce nu putea fi urmărit cu strictețe de muzicienii români de la Putna, care, am putea spune, că se apropiau, ca pronunție și scriere, de limba greacă modernă. Din această cauză ni se pare, la prima vedere, că pisarii acestor codice muzicale erau niște necunosători ai celor două limbi, comițând greșeli gramaticale și de ortografie, dar nu și de lexic.

În *Ms. 816/S*, întregul text literar scris sub neumele muzicale este redat în limba greacă, cu singura excepție a Chinonicului de la Duminica tuturor sfinților, în ehul I plagal, creație a lui Evstatie („Raduitese pravedni” – „Bucurați-vă, dreptilor”), care are sub neume un text în limba slavonă bisericească, însă și acesta scris cu caractere grecești.

Ca în toate codicele muzicale putnene, și în maniera de scriere a textelor literare în limba greacă din *Ms. 816/S* observăm unele particularități – semnalate de noi de altfel în lucrări anterioare – din care vom menționa aici câteva:

a) Un amestec evident al alfabetelor grec și chirilic, ca o consecință, credem noi, a utilizării îndelungate, în biserică, a celor două limbi de cult, greaca și slavona bisericească. Astfel, vom observa în numeroase locuri înlocuirea diftongilor din limba greacă prin vocale simple chirilice, și invers, scrierea unor vocale simple grecești prin diftongi. Și în acest codice vom observa că pisarul oscilează între scrisul corect în limba greacă și tendința de a adopta o scriere mai simplificată, căreia alfabetul chirilic îi răspundea mai bine.

b) Substituirea unor vocale sau consoane grecești prin altele de aceeași valoare fonetică, cum ar fi cazul vocalelor *ita*, *iota* și *ipsilon*, sau *omega* și *omicron*. Sau în scrierea consoanei sibilante *sigma*.

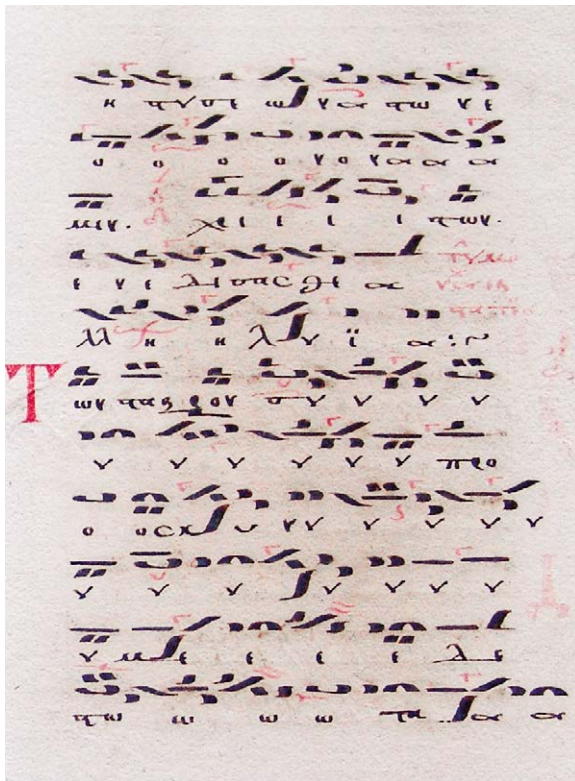
c) Intercalarea unor semne-literare mai puțin cunoscute, indefinite, sau a literei grecești *hi* în cuprinsul unor vocalizări cu *a*, *e*, *i* sau *o*, cu rol evident de sprijin, de întărire, am putea spune de accentuare.

d) Se distinge cu claritate intenția evidentă a copistului de a scrie consoana sibilantă *s*, când cu *sigma*, când cu litera chirilică *c* – care la origine a făcut parte din alfabetul grecesc, fiind preluat ca atare în cel chirilic. Am putea semnală totuși o anumită consecvență în a scrie litera *c* în loc de *sigma*, atât la începutul și sfârșitul unui cuvânt (f. 56/4), cât și înaintea unei alte consoane (f. 34^v/2), cu excepția grupului consonantic *ct*, scris de fiecă dată împreună (ff. 34/7, 56/3 etc.).

e) Textele literare scrise sub neumele muzicale nu au accente, nici spirite, nici semne diacritice, și nici semne de punctuație, în afara semnului care marchează sfârșitul cântării.

f) Nu vom observa prescurtări, ca în textele marginale, și nici litere suprascrise. Ar fi de semnalat totuși o excepție, și anume aceea pe care o observăm în cazul conjuncției *kai*, scrisă corect în incipitul unei fraze (f. 205), pe când în interiorul textului apare de obicei în scriere fonetică *ke* (ff. 18/9, 52^v/5, 56/7, 232/5 etc.), sau sub formă prescurtată prin semnul majuscul S (ca în *Ms. I-26/I*, f. 32 bis/9, sau în *Lm. 258*, f. 194/4).

Numele autorilor este menționat numai la cântările din primele secțiuni ale codicelui și de fiecare dată în limba greacă, fiind scris cu cerneală de culoare roșie și așezat, în cele mai multe cazuri, în partea de jos a paginii pe care începe cântarea. Mai rar stă scris la mijlocul paginii (f. 35) sau chiar în partea de sus a acesteia (f. 56, f. 61). Și în maniera de scriere a numelor autorilor observăm unele particularități, cum ar fi scrierea prescurtată sau cu litere suprascrise a numelor proprii, sau în folosirea acordului genitival, sau menționarea incompletă a numelor, deseori numai prin indicarea calității pe care o aveau aceștia de „lampadarios”, „diakonos”, „maistor” etc., sau numai prin precizarea singulară a prenumelui („Ioannes” – dar care Ioannes?) – toate acestea devenind, în cele din urmă, elemente caracteristice codicelilor muzicale putnene.



Ms. 816/S, f. 35: „Crucci tale” („Ton stavron sou”) de Evstatie Protopsaltul Putnei

Numele sărbătorilor la care se execută cântarea sunt scrise în vechea slavonă bisericească, cu cerneală de culoare roșie, așezate numai în partea de jos a paginii. Sunt 30 de precizări de acest fel: două însemnări la două Heruvice speciale (ff. 108^v și 112) și 28 la Stihirile din ultima parte a codicelui. La scrierea acestor însemnări, copistul folosește prescurtări, litere suprascrise, amestec de alfabet, semne diacritice etc.

Titlurile de capitole sunt scrise cu majuscule: unul în limba greacă (f. 11), sub un chenar mai simplu, și altul în vechea slavonă bisericească (f. 232), sub un chenar mai bogat ornat și frumos colorat.

Toate aceste particularități pe care le-am semnalat în scrierea textelor literare, în codicele muzicale putnene, prezintă un vădit interes, atât pentru lingviști, cât și pentru istoricii literari. Cei dintâi vor putea determina elemente caracteristice privind structura lingvistică a celor două limbi – greaca și slavona – în utilizarea lor în Țările Române, în secolele XV–XVI, iar istoricii literari vor putea stabili, și cu ajutorul codicelor muzicale, în ce măsură vechea slavonă bisericească era sau nu prioritară, în această epocă istorică, în biserica ortodoxă română.

Pentru o cercetare mai amănunțită, prezentăm în continuare conținutul desfășurat al *Ms. 816/S*, în ordinea apariției cântărilor, din care se poate desprinde cu ușurință filiația acestui codice cu manuscrisele muzicale scrise la Putna în secolele XV–XVI.

6. Cântările din manuscrisul 816/S

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
1	<u>Ἄγιος, ἅγιος, ἅγιος</u> Sfânt, sfânt, sfânt	1	Raidestinos	68 ^v	
2	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1	Raidestinos	72	În <i>M 1102</i> și <i>I</i> , autorul este notat sub forma Derestinos.
3	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1		73 ^v	Melodia este asemănătoare cu cea de la f. 76.
4	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	2	Moschianos	77	D. Conomos atribuie această cântare lui Ioachim Harisanitul, domestikos al Serbiei.
5	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	2	Moschianos	78 ^v	Melodia este asemănătoare cu cea din <i>P/I</i> (f. 60 ^v) și cu cea din <i>M 350</i> (f. 93).
6	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	3	Lampadarios	83 ^v	

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
7	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	4	Ioannes	87	
8	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	4	Lampadarios	86	În <i>S</i> lipsește începutul acestui Chinonic; completarea în <i>P/I</i> (f. 32).
9	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1 pl.	Koronēs	91	
10	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1 pl.	Phokas	92 ^v	Cântarea se păstrează numai în <i>S</i> .
11	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	nenano	Lampadarios	93 ^v	
12	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	3 pl.	Stefan Serpina	97 ^v	
13	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	3 pl.	Vlatēros	96	
14	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	4 pl.	Manouēl [Argiroupoulos]	98 ^v	Cântarea are text dublu, copistul adăugând cu roșu textul Chinonicului săptămânal de marți.
15	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	4 pl.	Chrysaphes	100	
16	<u>Ἀλλὰ πᾶσαν ἐπλήρωσας οἱ</u> <u>κονομίαν</u> Dar toată rânduiala o ai plinit <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἔτρεμεν ἡ χεῖρ τοῦ</u> <u>βαπτιστοῦ</u> Cutremuratu-s-a mâna botezătorului	4 pl.	Koukouzeles	137 ^v	Anagramă.
17	<u>Ἄλλ' ἡμεῖς τὸν Βαπτιστὴν</u> Iar noi pre Botezătorul <i>Anagrama cântării:</i> <u>Γενεθλίων τελομένων</u> Săvârșindu-se ziua nașterii lui Irod	nenano	Koukouzeles	181	Anagramă. În incipitul cântării stă scrisă o apechemă (<i>neanes</i>).
18	<u>Ἄλλ' ὃ Παρθένε ἄχραντε</u> Cî o, preacurată Fecioară <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ὅτε ἡ μετάστασις τοῦ</u> <u>ἄχραντου</u> Când mutarea preacuratului tău trup	2 pl.	Koukouzeles	234	Anagramă. Cântarea este întreruptă. Pentru succesiunea filelor, să se vadă „Componența fasciculelor”.

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
19	<u>Ἀμὴν</u> Amin	2		69	
20	<u>Ἀμὴν</u> Amin	2		69	
21	<u>Ἀναστάσεως ἡμέρα</u> Ziua Învierii	1	Theodoulos	195 ^v	Cântarea a circulat în 9 mss. Putnene
22	Ἀνοιξαντάρια <u>Ἀνοιξαντος σοῦ τὴν χεῖρα</u> Deschizând tu mâna Ta	4 pl.		3–4 ^v	S-au păstrat doar 5 stihuri din „Anixandare”; <i>i, j, k, l, m</i> 5 stihuri = 5 cântări
23	<u>Ἄνωθεν οἱ προφηται</u> De demult profeții	1	Kladas	227	Lipsește finalul cântării (să se vadă „Componenta fasciculelor”)
24	<u>Ἄνωθεν οἱ προφηται</u> De demult profeții	3 pl.	Koukouzeles	214 ^v	
25	<u>Ἀπέστειλας ἡμῖν, Χριστέ</u> Ai trimis nouă, Hristoase <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἀναλαμβανομένου σοῦ</u> <u>Χριστέ</u> <i>Înălțându-te tu, Hristoase</i>	4	Evgenikos	201	Numai în S apare mărturia ehului 1; în alte 5 mss. stă scris ehul 4. Anagramă.
26	<u>Ἄσπιε, ἀμόλυντε</u> Nespurcată, neîntinată <i>Anagrama cântării:</i> <u>Μετὰ τὸ τεχθῆναι</u> După ce te-ai născut	1 pl.	Koukouzeles	119 ^v	Anagramă.
27	<u>Αὐτὴ γὰρ θρόνος</u> <u>χερουβικὸς</u> Că aceasta scaun de heruvimi <i>Anagrama cântării:</i> <u>Κατακόσμησονὸν νυμφῶνα</u> <u>σου, Εἰὼν</u> Împodobeste-ți cămara ta, Sioane	4 pl.	Koukouzeles	141	Anagramă
28	<u>Αὕτη ἡ κλητὴ καὶ ἅγια</u> <u>ἡμέρα</u> Această numită și sfântă zi	1	Lampadarios	189	
29	<u>Γεύσασθε καὶ ἴδετε</u> Gustați și vedeți	Nenano	Lampadarios	110 ^v	Cântarea are asemănări melodice cu aceea de la f. 106. În S, cântarea nu are sfârșit.

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
30	<u>Διὰ τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν</u> Pentru păcatele noastre <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ὡς ἄνθρωπος ἐν ποταμῷ</u> Ca un om la râu ai venit	4 pl.	Koukouzeles	135 ^v	Anagramă.
31	<u>Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ</u> Mărire întru cei de sus lui Dumnezeu <i>Anagrama cântării:</i> (Neidentificată în cărțile de ritual)	3 pl./1	Koukouzeles	127 ^v	Anagramă. În P/II (f. 101 bis), alăturat de mărturia ehului 3 pl. apare și mărturia ehului 1: un „protovaris”, mai rar întâlnit în mss. putnene.
32	<u>Δόξα... καὶ νῦν... (ἁγίαν σοῦ)</u> Slavă...și acum...(și sfântă învierea Ta)	2	Evstatie	35 ^v	
33	<u>Δόξα... καὶ νῦν... (Χριστὸν ἐνεδύσατε)</u> Slavă...și acum...(în Hrisos v-ați îmbrăcat)	4	Evstatie	34 ^v	
34	<u>Δούλοι Κύριον</u> Robii Domnului	1	Koukoumas Kornēlios Koukoumas	11–25 ^v 26–28 28–32 ^v	41 de stihuri = 41 de cântări. Din cauza înstrăinării unor file, „Polieleu (Ps. 134) a rămas incomplet. Kornēlios este menționat ca autor la stihul <i>ii</i> (ff. 26–28). Fila 31 (o Pasapnoarie greșit introdusă aici), nu face parte din Polieleu.
35	<u>Δύναμις, ἅγιος ὁ θεὸς</u> Puternic, sfinte Dumnezeule	2		33	Trisaghion cu tererem.
36	<u>Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον</u> Întru pomenire veșnică	1		76	Melodia este asemănătoare cu aceea de la f. 73 ^v .
37	<u>Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον</u> Întru pomenire veșnică	3	Gerasimos	81	
38	<u>Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον</u> Întru pomenire veșnică	3		82 ^v	
39	<u>Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον</u> Întru pomenire veșnică	1 pl.	Phokas	90	Cântarea se păstrează numai în S.

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
40	Ἐν Συναίῳ τῷ ὄρει <u>κατεῖδέ σε</u> La muntele Sinai văzutu-te-au	3	Koukouzeles	217	
41	Ἐπὶ σοὶ χαίρει <u>κεχαριτωμένη</u> De tine se bucură	4 pl.	Koronēs	70	
42	<u>Ἐυαγγελίζεται ὁ Γαβριήλ</u> Binevestește, Gavriil	2 pl.	Lampadarios	148 ^v	
43	Καὶ σώσον ἀγαθὴ τὰς <u>ψυχὰς ἡμῶν</u> Și mântuiește, bunule, sufletele noastre <i>Anagrama cântării:</i> <u>Βασιλεῦ οὐράνιε</u> <i>Împărate ceresc</i>	2 pl.	Theodoulos	205	Anagramă.
44	<u>Μακάριος ἀνήρ</u> Fericit bărbatul	4 pl.		1–2 ^v 5–10 ^v	Pentru succesiunea filelor, să se vadă „Componența fasciculelor” În incipit este desenat un chenar frumos ornat. 19 stihuri = 19 cântări.
45	<u>Μεγάλυνον ψυχῇ μου</u> Mărește suflete al meu	1	Koukouzeles	133	
46	Νεάγιε. Δόξα...καὶ νῦν... <u>(ἄγιος ἀθάνατος)</u> Neaghie. Slavă...și acum...	4 pl.		232	În partea de sus a paginii este desenat un chenar frumos ornat, cu roșu, galben și albastru; titlul cu majuscule. Pentru succesiunea filelor, să se vadă „Componența fasciculelor”
47	<u>Νῦν αἰ δυνάμεις</u> Acum puterile	2 pl.	Logginos	108 ^v	
48	Ὁ διδάσκαλος λέγει <u>πρὸς σε</u> Învățătorul zice: la tine voi să fac Paștele <i>Anagrama cântării:</i> <u>Πρὸ ἑξ ἡμέρων τοῦ Πάσχα</u> Mai înainte de Pași cu șase zile	2 pl.	Kladas	185	Anagramă.

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
49	<u>Ὅθεν πρὸς αὐτὸν ὁ σωτὴρ</u> Pentru aceasta către dânsul <i>Anagrama cântării:</i> <u>Τῷ τρίτῳ τῆς ἐρωτήσεως</u> Cu întrebrea cea de trei ori aceasta	4	Koukouzeles	159 ^v	Anagramă.
50	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	1	Chrysaphes	49 ^v	
51	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	1	Evstatie	52	Cântarea este precedată de o apechemă (<i>neanes</i>).
52	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2	Agallianos	42	Cântarea este precedată de o apechemă (<i>neanes</i>). Cântarea a circulat în 10 mss. putnene.
53	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	3	Evstatie	45	Cântarea a circulat în 10 mss. putnene.
54	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	4	Anthimos	47 ^v	
55	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	1 pl.	Evstatie	56	Cântarea este precedată de o apechemă (<i>neanes</i>). A circulat în 10 mss. putnene.
56	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	1 pl.	Koronēs	36 ^v	Cântarea este precedată de o apechemă (<i>aneanes</i>). Pentru succesiunea filelor, vezi „Componenta fasciculelor”.
57	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2 pl.	Agathon	39 ^v	Cântarea este precedată de o apechemă (<i>aneanes</i>). A circulat în 10 mss. putnene.
58	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2 pl.	Glykys	58	Cântarea este precedată de o apechemă (<i>neanes</i>).
59	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2 pl.	[„palai”] Damaskēnos	61	Cântarea se repetă la f. 65 ^v . În <i>S</i> este menționat ca autor Damaskēnos; în <i>P/I</i> , „palai”.
60	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2 pl.	„palai”	63 ^v	Indicația „palai” apare și în <i>P/I</i> .

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
61	<u>Οἱ τὰ χερουβὶμ</u> Carii pre heruvimi	2 pl.	„tu legomenou” [„palai”] [Damaskēnos]	65 ^v	Cu unele diferențe melodice, cântarea este propriu-zis o repetare a celeia de la f. 61. În <i>S</i> apare indicația „tu legomenou”, în <i>P/I</i> , „palai”.
62	<u>Ὅσοι ἀς Χριστὸν</u> Câți în Hristos	1 pl.	Evstatie	34 ^v	
63	<u>Ουρανοὶ ἔφριξαν γῆ</u> <u>ἐτρόμξεν</u> Cerurile s-au spăimântat, pământul s-a cutremurat <i>Anagrama cântării:</i> <u>Προτυπὼν τὴν Ἀνάστασιν</u> Mai înainte închipuind învierea ta	1	Koukouzeles	168 ^v	Anagramă. Pentru succesiunea filelor, să se vadă „Componența fasciculelor”.
64	<u>Ὅτις γὰρ ἐκήριξε</u> Că acesta a predicat <i>Anagrama cântării:</i> <u>Πρέπει τῷ Ἰωάννῃ</u> Cuvine-se lui Ioan buna mireasmă	2	Koukouzeles	156	Anagramă.
65	<u>Πᾶσα πνοή</u> Toată suflarea	1 pl.	Evstatie	31	În <i>S</i> s-a păstrat doar finalul acestei cântări; completarea poate fi găsite în <i>M 350</i> (f. 33/67).
66	<u>Πατέρα υἱὸν</u> Pre Tatăl, pre Fiul	4 pl.	Moschianos	67 ^v	
67	<u>Παῦλε, Παῦλε, στόμα</u> <u>Κυρίου</u> Paule, Paule, gura Domnului	2		164	Pentru succesiunea filelor, să se vadă „Componența fasciculelor”.
68	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	1	Raidestinos	74 ^v	În <i>I</i> , cântarea are text dublu, în limbi diferite (greacă și slavonă).
69	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	2	Gerasimos	81	
70	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	3	Argiropoulos	84 ^v	
71	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	4	Ampelokēpiōtēs	88 ^v	

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
72	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	nenano	Lampadarios	95	
73	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	nenano	Lampadarios	106 ^v	Există unele asemănări melodice cu Chinonicul de la f. 110 ^v .
74	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	4 pl.	Dometian Vlahu	103	Pentru o cercetare comparată, să se vadă și <i>I</i> (f. 127), <i>B</i> 283 (f. 111), <i>D</i> (f. 24/19).
75	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	4 pl.	Raidestinos	101 ^v	
76	<u>Ποτήριον σωτηρίου</u> Paharul mântuirii	4 pl.	„tou organiko”	105	Cântarea a fost scrisă în 9 mss. putnene: <i>M</i> 1102 (f. 119), <i>P/I</i> (f. 38), <i>Lm.</i> 258 (f. 246), <i>Lz.</i> 12 (f. 76) etc.
77	<u>Σὲ μεγαλύνομεν τὴν ὄψως θεοτόκον</u> Pre tine te mărim cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu	1	Kladas	212	Megalinarie (Irmos calofonic).
78	<u>Σὲ μεγαλύνομεν τὴν ὄψως θεοτόκον</u> Pre tine te mărim cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu	2 pl.		223 ^v	Cântarea se păstrează numai în <i>S</i> . Megalinarie (Irmos calofonic).
79	<u>Σὲ ὕμνοῦμεν</u> Pre tine te laudăm	2		69 ^v	
80	<u>Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ</u> Să tacă tot trupul	4 pl.	Nikephoros	112	În <i>S</i> stă scrisă mărturia ehului 4 pl., pe când în alte mss. apare mărturia ehului 1 pl. A circulat în 9 mss.
81	<u>Σκέπασον ἡμᾶς</u> Acoperă-ne pre noi <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἐγγάρητε ἡμῖν</u> Bucurați-vă împreună cu noi	nenano		117	Anagramă. Există unele diferențe melodice între cele 7 versiuni ale acestei cântări.
82	<u>Σῶμα Χριστοῦ</u> Trupul lui Hristos	nenano		114	Cântarea a circulat în 9 mss. putnene.
83	<u>Σῶμα Χριστοῦ</u> Trupul lui Hristos	4 pl.		115 ^v	În <i>S</i> lipsește finalul acestei cântări (cca 2 rânduri).

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
84	<u>Τὴν ὄντως θεοτόκον</u> Pre cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu	4 pl.	Koukouzeles	220 ^v	Irmos calofonic.
85	<u>Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῳ</u> Apărătoare Doamnă	3 pl.	Lampadarios	114	Condacul la 25 martie. În S, mărturia este incertă, cerneala fiind deteriorată.
86	<u>Τίς λαλήσει τὰς δυναστείας σου, Χριστέ</u> Cine va spune puterile tale, Hristoase	4 pl.	Lampadarios	198 ^v	
87	<u>Τὸν σταυρὸν σοῦ</u> Crucii tale	2	Evstatie	35	
88	<u>Τόσοι εἰς Χριστὸν</u> Câți în Hristos	1 pl.	Evstatie	34	Sub primele trei rânduri de neume stau scrise două rânduri de text.
89	<u>Τοῦ δεῖπνου σου</u> Cinei Tale celei de taină	1 pl.	Nikephoros	111	Cântarea nu are început din cauza înstrăinării unei file din corpul codicelui (vezi „Componența fasciculelor”).
90	<u>Τοῦ μεγάλου Βασιλέως</u> Al marelui împărat	1	Koronēs	153	
91	<u>Τοὺς κήρικας τοὺς ἱεροῦς</u> Pe propovăduitorii cei sfinți	4 pl.		117 ^v	
92	<u>Τῶν δαιμόνων ὄλεσας τὰς φάλαγγας</u> Taberele drăcești ai pierdut <i>Anagrama cântării:</i> Ὅσιν πάτερ εἰς πᾶσαν τὴν γῆν Cuvioase părinte, în tot pământul	2 pl.	Koukouzeles	122 ^v	Anagramă.
93	<u>Τῶν θλιβομένων τὸ συμπαθὲς πάντας</u> De milostivirea spre cei necăjiți <i>Anagrama cântării:</i> <u>Τῶν ἀνδραγαθιμάτων σου</u> Rodul bărbățiilor tale	2 pl.	Koukouzeles	125	Anagramă.

Nr.	Incipitul textului cântărilor	Ehul	Autorul	Folio	Adnotări
0	1	2	3	4	5
94	<u>Θρούρισον πανένδοξε</u> Păzește, prea laudate <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἔχει μὲν ἡ θειοτάτη</u> Are pre dumnezeiesc și fără prihană sufletul tău	nenano 2 pl.	Koukouzeles	117	Anagramă. Cântarea nu are început din cauza înstrăinării unor file din corpul codicelui.
95	<u>Θωτίζου ἡ νέα Ἱερουσαλήμ</u> Luminează-te, noue Ierusalime	1	Glykys	192	Cântarea este preluată și în cea de-a doua parte a Axionului de Paști.
96	<u>Χαίρε [ἡ τῆς] χάριτος πηγῆ</u> Bucură-te, izvorul bucuriei	1	Ioannes	208	Irmos calofonic.
97	<u>Χαίρε κεχαριτωμένη,</u> <u>Παρθένε</u> Bucură-te cea plină de dar, Fecioară <i>Anagrama cântării:</i> <u>Τη ἀθάνατώ σου κοιμήσει</u> La adormirea ta cea fără de moarte	nenano	Koukouzeles	174 ^v	Anagramă. Incipitul cântării lipsește (vezi „Componența fasciculelor”).
98	<u>Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν</u> Hristos a înviat din morți	2 pl.	Theodoulos	195	Cântarea a circulat în 9 mss. putnene.
99	<u>Ὡ βάθος πλούτου καὶ</u> <u>σοφίας</u> O, adâncul bogăției și al înțelepciunii <i>Anagrama cântării:</i> <u>Ἄκουε οὐρανὲ καὶ ἐνοτιζου</u> <u>ἡ γῆ</u> Auzi, cerule, și ascultă, pământule	4 pl.	Koukouzeles	129 ^v	Anagramă.
100	<u>Радостесе праведни</u> Bucurați-vă, dreptilor	1 pl.	Evstatie	107 ^v	Cântarea – cu text slavon, însă scrisă cu caractere grecești – a fost atribuită de D. Conomos (în op. cit., p. 236–237) lui Evstatie. Cântarea are asemănări melodice cu <i>P/I</i> (f. 74 ^v) și <i>M 350</i> (ff. 97 și 99 ^v).

7. În loc de concluzii, o recapitulare

Concentrând toate datele referitoare la *Ms. 816/S*, putem stabili următoarea sinteză bibliografică a acestui codice putnean:

1. Denumirea codicelui: Antologhion.
2. Copistul codicelui: Anonim.
3. Data scrierii: al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea.
4. Locul scrierii: Mănăstirea Putna (Școala muzicală de la Putna).
5. Locul unde se păstrează codicele: Muzeul de Arheologie și Istorie Bisericească din Sofia (Bulgaria), la cota nr. 816.
6. Numărul filelor: 234 (468 pagini).
7. Pagini scrise: 466.
8. Pagini albe: 2.
9. Titluri: 100.
10. Numărul cântărilor: 162.
11. Cântări pentru Vecernie: 24.
12. Cântări pentru Utrenie: 42.
13. Cântări pentru cele trei forme de Liturghie: 59.
14. Stihiri, Tropare, Irmoase etc. (la Vecernie, la Litie, la Utrenie și la alte oficii liturgice): 37.
15. Cântări anagramate: 19
16. Cântări ce se păstrează numai în acest manuscris: 3.
17. Cântări ce au circulat și în alte codice muzicale putnene: 159.
18. Limbi folosite în scrierea textelor literare: 2 (limba greacă și vechea slavonă bisericească – „Old Church Slavonic”).
19. Cântări cu texte literare în limba greacă: 161 (466 pagini).
20. Cântări cu texte literare în vechea slavonă bisericească: 1 (2 pagini).
21. Cântări ai căror autori au putut fi identificați: 124.
22. Autori identificați: 29
23. Autori al căror nume figurează în codice: 23.
24. Autori identificați în alte codice muzicale putnene: 6.
25. Însemnări marginale de rutină: nume de autori: 38 (în limba greacă); autori indicați prin formula „*tou autou*”: 3; autori indicați prin formula „*palai*”: 2; nume de sărbători: 30 (în vechea slavonă bisericească); titluri de cântare: 2 (în limba greacă).
26. *Manuscrisul 816/S* face parte în mod neîndoios din marea familie a codicelor muzicale putnene, întrunind atât spiritul, cât și caracteristicile de structură ale literaturii manuscrise muzicale medievale românești.
27. Dacă ținem seama de faptul că textul literar al celor mai importante cântări ale diferitelor servicii liturgice este scris în limba greacă și nu în limba slavonă, trebuie să angajăm și acest codice muzical la susținerea ideii că în Țările Române, în secolele XV–XVI, limba de cult era, în principal, limba greacă. Iar dacă totuși trebuie să acceptăm ipoteza unui dualism lingvistic greco-slavon în muzica de cult, o

vom face numai cu precizarea că aceasta se manifesta într-o evidentă preponderență a limbii grecești.

28. Datorită faptului că psaltul-copist anonim a inclus în codicele său și creații muzicale ale unor compozitori români – Evstatie (10 cântări) și Dometian Vlahu (o cântare) – alături de creațiile marilor clasici bizantini, într-un repertoriu atât de bogat și de variat, *Ms. 816/S* devine astăzi un important și util instrument de cercetare comparată a muzicii vechi bizantine, dar și o mărturie de necontestat pentru cei ce vor face referiri la devenirea istorică a acestei muzici, la ceea ce au făcut românii, de-a lungul secolelor, cu cântarea bizantină, care a fost și în ce a constat contribuția la preluarea acestei străvechi arte.

29. Având în vedere conținutul și structura muzicală și literară, dar și particularitățile lui evidente, *Ms. 816/S* prezintă interes nu numai pentru cultura românească, ci și pentru aceea a țărilor care au avut în practica lor liturgică ritul ortodox, cântarea omofonă bizantină.

30. Am adăugat studiului nostru un Index alfabetic al cântărilor din *ms. 816/S*, în cadrul căruia am inclus câteva rubrici de interes imediat, precum și unele sumare adnotări, în dorința noastră de a contribui la o mai rapidă cunoaștere a conținutului acestui codice muzical putnean.

TITUS MOISESCU

THEODOSIE ZOTICA

Datorită inițiativei unor copişti anonimi de a introduce în două manuscrise muzicale putnene trei dintre cântările compuse de Theodosie Zotica, numele acestui creator român stă astăzi alături de acelea ale lui Evstatie Protopsaltul și Dometian Vlahu, îmbogățind astfel creația medievală românească de tradiție bizantină din secolele XV–XVI cu opera sa. Cine și ce a fost Theodosie Zotica cunoaștem foarte puțin, datele privitoare la biografia și la activitatea sa artistică rezumându-se doar la mențiunile celor doi copişti anonimi din codicele respective. Știm doar că era monah și că a compus trei cântări, ce se păstrează astăzi în două dintre codicele muzicale putnene scrise la mijlocul secolului al XVI-lea;

Ms. B 283/BAR

– Heruvic în ehul 2 plagal (f. 69–72);

Ms. Lz. 12/Leipzig

– Heruvic în ehul 2 plagal (f. 25–28);

– Chinonic duminical, în ehul 1 – „Lăudați pe Domnul” (f. 7^v–9^v);

– „Apărătoare, Doamnă” – Condacul sărbătorii de la 25 martie (f. 93^v–94^v), cu textul literar scris în vechea slavonă bisericească.

În cele două codice, mențiunea numelui de autor apare diferit. În *Ms. B 283/BAR*, la f. 69 (Heruvicul în ehul 2 pl.), copistul face precizarea, atât a prenumelui, cât și a numelui compozitorului, astfel: *tou Theodosie Zotica*, cu terminația prenumelui în formă românească. În schimb, în *Ms. Lz. 12/Leipzig*, la toate cele trei cântări, copistul notează doar prenumele compozitorului, însă în redactare grecească, iar calitatea acestuia de monah o menționează numai la o singură cântare. Astfel, la f. 7^v, în partea de sus a paginii (Chinonicul în ehul 1), stă scris: *tou Theodosie*; la f. 25, în partea de jos a paginii (același Heruvic în ehul 2 pl.), este notat: *tou monach Theodosios*; la f. 93^v, în partea de sus a paginii (Condacul sărbătorii de la 25 martie, în ehul 4 pl.), în vechea slavonă bisericească, stă scris: *tvorenje Theodosios, glas 8*.

Numele și creația lui Theodosie Zotica au stat în atenția unor cercetători români și străini. Grigore Panțiru – necunoscând *Ms. Lz. 12/Leipzig* – consideră că Theodosie Zotica, singurul notat în manuscrisele putnene cu nume și prenume, nu era monah¹. Anne E. Pennington conchide că terminația prenumelui său – *Theodosie*, are o formă românească, ca și la Evstatie; de asemenea, Anne E. Pennington remarcă

* Titus Moiescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 110–119.

¹ Grigore Panțiru, *Școala muzicală de la Putna*, în „Studii de muzicologie”, VI, 1970, p. 34–35.

faptul că numai în scrierea numelor Evstatie și Zotica este folosit un *t* chirilic². D. E. Conomos consideră că, deși numele acestui călugăr-compozitor – o figură enigmatică – apare în unele manuscrise într-o formă grecească, el era totuși român, iar lucrările sale nu le-a putut detecta în surse bizantine; Chironicul în euhul 1 nu are nici cea mai mică asemănare cu vreo altă cântare grecească³.

Numele Zotica are o mai strânsă răspândire la români, circulând în mai multe forme – când ca nume, când ca prenume: Zoticos, Zotic, Zota, Zotea etc. Dacă ne vom referi la unele descoperiri arheologice, și anume la cei patru creștini martirizați în Schythia Minor (Dobrogea de azi), prin secolul al IV-lea, ale căror oseminte au fost descoperite în anul 1971 într-o criptă din preajma localității dobrogene Niculițel (Noviodunum), cunoscută sub numele de „Cripta martirilor de la Niculițel”, primul martir menționat pe criptă este Zoticos⁴: *Martyres – Zoticos, Attalos, Camasis, Filippos*.

Referindu-se la originea unor nume vechi românești, cu o rezonanță mai deosebită, Petre Diaconu își exprimă opțiunea în modul cel mai categoric: „Pour notre part, nous sommes d’avid que Sota est un nom roumain: Sota, Sotta, Zotea, Zota, Zotta, Zottea, Zotu sont des noms fréquents, surtout chez la Roumains”⁵. În Calendarul ortodox, numele mucenicului Zotic este prăznuit în mai multe zile ale anului: la 20 aprilie – Mucenicul Zotic; la 22 august – Sf. Mucenic Zotic; la 31 decembrie – Cuviosul Zotic preotul; în Sinaxare este pomenit la 8 iunie⁶. Cei patru martiri de la Niculițel sunt prăznuiți, în calendarul nostru ortodox, la 4 iunie.

Cât privește perioada în care și-a petrecut viața pe pământ, considerăm că Theodosie Zotica a aparținut secolului al XVI-lea, desfășurându-și activitatea la Putna, în cadrul Școlii muzicale cu acest nume. Iar faptul că cele trei cântări ale sale

² Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală (secolul al XVI-lea)*, cu un eseu de D. Conomos, ediție îngrijită de Titus Moisesescu și trad. din lb. engleză de Constantin Stih-Boos, București, 1985, p. 194–195.

³ D. E. Conomos, *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea*, în Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală...*, p. 246–247.

⁴ Moaștele celor patru martiri de la Niculițel sunt depuse la Mănăstirea Cocoș, în Dobrogea, după cum se poate vedea dintr-o ilustrație datorată reporterului-fotograf Dumitru Panait. Cercetările arheologice au fost făcute de Victor Heinrich Bauman, de la Muzeul din Tulcea, care a publicat, în anul 1972, trei articole în „Pontica”, 5, 1972; „B.M.I.”, 41, 1972; „Dacia N.S.”, 16, 1972. Să se vadă și „Credința noastră”, publicație religioasă ortodoxă, scoasă de un colectiv de preoți și teologi, I, 1990, 3 (martie), redactor Pr. Ilie Georgescu. Să se vadă și: Pr. dr. Emilian Popescu, *La plus importante découverte archéologique concernant le christianisme primitif en Roumanie: Les martyrs de Niculițel*, București, 1973.

⁵ Petre Diaconu, *A propos de l’invasion coumane de 1148*, în: *Etudes Byzantines et Post-Byzantines*, publiées par les soins de Eugen Stănescu et Nicolae-Șerban Tanașoca, București, 1979, p. 21.

⁶ O viață a Sfântului Zotic – care ar fi pățimit în Egipt – poate fi citită în: Vladimir Latișev, *Menologium anonymum byzantinum saeculi decimi*, II, Petersburg, 1912, p. 16–17 și 27–30. Din cauza unor confuzii privind scrierea numelui cetății *Noviodunum* din Dobrogea, cu mult înainte de descoperirea Criptei martirilor de la Niculițel, unii istoriografi au considerat că este vorba de o cetate din Africa sau Asiria, socotind astfel că Zotic ar fi pățimit în Egipt (a se vedea bibliografia indicată la *supra*, nota 4).

stau scrise în două codice putnene, datate de noi la mijlocul secolului al XVI-lea, ne întărește convingerea că afirmațiile noastre privind fixarea lui în timp, deși mult prea generală, sunt justificate.

Creația muzicală a lui Theodosie Zotica

Din punct de vedere stilistic, creația muzicală a monahului-compozitor Theodosie Zotica se încadrează în conceptele epocii sale, atât în ce privește actul creator, cât și sistemul de notație: stil tradițional eclesialic bizantin, stil vocal, monodie, omofon, stil melismatic, papadic, calofonic vocalizant; sistemul de notație este cel tradițional neobizantin sau koukouzelian, practicat la Putna în secolele XV–XVI și păstrat în codicele muzicale ce ni s-au transmis peste veacuri. Cât privește amprenta personală a compozitorului Theodosie Zotica, aceasta se păstrează în limitele și structura specifică Școlii muzicale de la Putna: inventivitate melodică, monodie continuă, omogenă, mers treptat, fără salturi de intervale mari, aspre etc. În schimb apare surprinzător ambitusul melodic, mersul ascendent sau descendent al melodiei cu mult peste limitele posibile ale vocii umane, ajungând, de exemplu în Chinonic și în Condac, la câteva octave în registrul grav, monodia rostogolindu-se fără oprire într-un mers descendent, ca imediat să pornească invers, într-un șuvoi continuu ascendent, spre registrul înalt, acoperind astfel, din grav până în acut, peste patru octave. Un astfel de ambitus, credem noi, nu poate fi cuprins de o voce umană obișnuită, de aceea ne-a fost imposibil să găsim o rezolvare logică în transcrierea celor două cântări (din cuprinsul cărora prezentăm alăturat doar incipitul). Probabil că există totuși o soluție în interpretarea și transcrierea acestora, pe care noi încă nu am întrezărit-o. O atare situație nu am întâmpinat-o însă în transcrierea Heruvicei lui Theodosie Zotica, a cărui desfășurare normală (normală din punctul nostru de vedere, corespunzător conceptului nostru de „transcriptă”), nu a întâmpinat rezistența unor pasaje „rebele”, cărora să nu le putem găsi o rezolvare logică, justificată.

Cât privește formele muzicale în care și-a conceput cele trei lucrări ale sale, acestea sunt cele tradiționale bisericești, cerute în primul rând de poezia imnografică abordată și, în al doilea rând, de tipic, de schemele arhitectonice ale tipului de cântare prevăzut de oficiul liturgic la care se execută. *Heruvicea în ehul 2 plagal* de Theodosie Zotica, de exemplu, este compus în deplină concordanță cu schema lui tradițională: în prima parte se cântă cele patru fraze de început, premergătoare Vohodului mare; terminându-se execuția acestora, îi succede Vohodul mare, după care, imediat, se cântă cea de-a doua parte a Heruvicei, „Ca pe împăratul” („Os ton basilea”), cu cele două fraze componente, urmată de refrenul Aliluia, ce se execută de trei ori. Aceasta este schema arhitectonică a Heruvicei, schemă care s-a păstrat întocmai până în zilele noastre, chiar și în creația corală polifonică, ea fiind determinată de oficiul liturgic și de poezia imnografică, conform regulilor tipicului bisericesc, care se aplică la toate tipurile de Liturghie cu aceeași rigurozitate. Contribuția compozitorilor la acest gen de lucrări se concretizează în inventivitatea melodică și ritmică a monodiei, iar în cazul polifoniei corale, a înveșmântării armonice și

contrapunctive. Mișcarea (sau tactul) în care se interpretează acest tip de cântare este cea papadică, corespunzând unui *Andante* din muzica occidentală.

Heruvicul în ehul 2 plagal de Theodosie Zotica este precedat, în ambele codice, de o apechemă (un *neanes*), prin care se enunță formula intonațională a ehului 2 plagal, de a pregăti atmosfera modală a Heruvicului; acest procedeu l-am semnalat de altfel și la multe din Heruvicile lui Evstatie Protopsaltul.

Am transcris în notație liniară *Heruvicul în ehul 2 plagal* după *Ms. Lz. 12/Leipzig*; varianta din *Ms. B 283/BAR* (pentru că este într-adevăr o variantă, diferențele de copiere fiind numeroase și uneori destabilizatoare) am folosit-o numai pentru orientare, lectura comparată a celor două versiuni fiind totuși utilă și eficientă. În prima parte a Heruvicului (până în rândul melodic 28) am fost obligați să intervenim cu două corecturi, și anume:

1. în rândul 20 am introdus un apostrophos, pentru a ajunge corect la mărturia ehului 1 pl. ce urmează în rândul 21;

2. în rândul melodic 24 am introdus un elaphron, omis de copist, pentru a putea încheia ultima frază melodică a primei părți pe *la*, așa cum indică și mărturia ehului 1, notată în ambele manuscrise.

În cea de-a doua parte a Heruvicului („Os ton basilea”) au fost necesare șase intervenții: introducerea a patru mărturii intermediare, cu tot atâtea salturi de restabilire a poziției melodiei, și corectarea a două neume, astfel:

3. în rândul melodic 30 a fost necesară prezența mărturiei ehului 4 pl. pentru a efectua saltul de cvintă perfectă descendentă (*sol-do*), util mersului corect al monodiei;

4. în rândul 36 am introdus mărturia ehului 4 pl., cu un salt de cvintă perfectă descendentă (*sol-do*), necesar readucerii melodiei la un mers corespunzător viitoarelor cadențe interioare;

5. în rândul 38 am eliminat un petastē, adăugat, se pare, de un alt copist, prezența acestei neume neavând justificare aici, cu atât mai mult cu cât în *Ms. B 283/BAR* nu apare;

6. în rândul 40 figurează o neumă neclară, pe care am interpretat-o mai degrabă ca un ison peste oxeia, ce va conduce melodia corect spre cadențele următoare;

7. în rândul 42 am introdus o mărturie intermediară a ehului 2 pl. și un salt descendent de cvartă perfectă (*mi-si*), necesar derulării corecte a monodiei;

8. am introdus în rândul 47 o mărturie intermediară a ehului 3 pl. și un salt descendent de cvintă perfectă (*do-fa*), pentru a putea începe refrenul pe *sol*, cântarea desfășurându-se cursiv, fără complicații, încheindu-se corect pe *mi*, printr-o cadență finală scurtă (o optime).

Transcrierea în notație liniară a *Heruvicului în ehul 2 pl.* de Theodosie Zotica – pe care o reproducem în „Transcripta” – corespunde punctului nostru de vedere privind această operație atât de convențională, de dificilă și de imperfectă în ce privește corespondențele sonore ale celor două notații.

Chinonicul în ehul 1 de Theodosie Zotica se încadrează și el, din punctul de vedere al formei, într-o schemă arhitectonică tradițională, care-și are regulile ei, așa cum am putut constata din întreaga creație a genului la Evstatie Protopsaltul, la Dometian Vlahu, la toți psalții compozitori ai acestei epoci. Ținând seama de faptul că textul literar notat sub neumele muzicale – „Lăudați pe Domnul din ceruri, Aliluia, Aliluia, Aliluia” – este primul stih al Psalmului biblic 148, și apelând la Tipicul bisericesc, constatăm că acesta este Chinonicul zilei de duminică, ce se execută la sfârșitul Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur, după ce preotul rostește: „Să luăm aminte. Sfintele, sfinților”, iar strana răspunde: „Unul sfânt, unul Domn Iisus Hristos...” De obicei, după acest dialog urmează predica rostită de preot ori se citește Cazania sau Sinaxarul Sfântului, după care se cântă Chinonicul sau Priceasna zilei; în multe biserici însă, cele două momente ale Liturghiei se inversează. Deci, Chinonicul zilei de duminică sau Chinonicul duminical este un tip de cântare cu formă fixă; cel puțin așa ne arată creația genului păstrată în manuscrisele medievale ale epocii pe care noi o investigăm aici.

Construcția de formă a Chinonicului din creația lui Evstatie Protopsaltul este destul de unitară: cântarea începe prin expunerea integrală a stihului din psalmul biblic, după care urmează un tererem scurt, cu repetarea acestuia indicată prin formulele melodice *palin* și *leghe*; se continuă cu expunerea refrenului Aliluia, reluată de trei ori. Desigur că și la Evstatie, această schemă suferă unele modificări, nu atât de structură, cât mai degrabă de alternanță a celor două formule melodice *palin* și *leghe*.

În construcția chinonicului său, Theodosie Zotica începe cu expunerea melodică a stihului psalmului biblic (rândurile 1–9), după care introduce imediat refrenul *Aliluia*, pe care-l desfășoară melodic-vocalizant pe rândurile 10–20; continuă cu un scurt tererem pe rândurile 21–24, introduce formula melodică, *palin*, repetă rândurile 22–23 (pasajul care se repetă este încadrat de două litere majuscule *E*), aduce din nou refrenul *Aliluia* în rândurile 25–33, revine cu un scurt tererem pe rândurile 34–36, și iarăși cu refrenul *Aliluia*, pe rândurile 37–45, încheind cântarea cu o formulă melodică de cadență, care, transpusă în ehul 1, ar corespunde sunetelor *re'-do'-la-sol-la* sau *sol-fa-re-do-re*, cu subtonica subliniată în mod evident. În desfășurarea melodică a chinonicului sunt de semnalat câteva cadențe interioare sprijinite pe *epagherma*, care, transcrise în ehul 1, ar corespunde sunetelor *re-mi-do-re* sau *la-si-sol-la*, cu sublinierea evidentă a aceleiași subtonici (v. rândurile melodice din *Ms. Lz. 12: 8, 20, 22, 24, 33, 35, 37*). Există notată în manuscris o singură mărturie interioară – a ehului 1 – pe rândul 9, precedată de formula cadențială prezentată mai sus (*la-si-sol-la* sau *re-mi-do-re*): generalizând, am putea considera că toate celelalte semicadențe ar putea ține locul aceleiași mărturii a ehului 1; în acest caz, ar trebui să considerăm că avem aici o formulă melodică fixă, plasată de fiecă dată pe aceeași înălțime sonoră (sau la o cvintă perfectă ascendentă sau descendentă).

Astăzi, în creația corală polifonică, chinonicul a ieșit din tiparul arhitectonic al monodiei bisericești, compozitorii alegându-și atât poezia imnografică, cât și

construcția de formă, pe care o dezvoltă polifonic, dând naștere unui nou tip de cântare – concertul coral religios – mult mai diversificat din punctul de vedere al construcției melodice și de formă.

Apărătoare, Doamnă (Văzbrannoï Voevodia). Condacul sărbătorii de la 25 martie, în ehlul 4 plagal, este cea de-a treia cântare a lui Theodosie Zotica (Tvorenje Theodosios = facerea lui Theodosie), păstrată în *Ms. Lz. 12/Leipzig*. Pentru această cântare, compozitorul a folosit un text în vechea slavonă bisericească, notând în incipit, tot în slavonă, chiar și corespondența ehlului 4 plagal: glasul al 8-lea – o precizare destul de rară în manuscrisele putnene.

După cum știm din literatura de specialitate, condacul este o cântare specifică, al cărei text literar – o strofă poetică izolată – stă scris în Mineie, în Octoih și Triod; se cântă la Utrenie (după cântarea a 6-a a Canonului), la Liturghie (după troparele de la Vohodul mic), precum și la alte oficii liturgice⁷.

Cântarea *Apărătoare, Doamnă* face parte din Acatistul Bunei Vestiri, glasul al 8-lea, ca primul condac, dar se cântă separat, la Utrenie, la Liturghie etc., așa cum am precizat mai sus. Printre alte cântări și rugăciuni ale Acatistului Bunei Vestiri, cunoscut și sub titulatura de Acatistul Născătoarei de Dumnezeu, sunt incluse 13 condace și 12 icoase, primul condac al acestei sărbători („Apărătoare, Doamnă”) repetându-se de opt ori, de unde deducem că aceasta este una dintre cele mai importante cântări ale Acatistului.

Notată pe 21 de rânduri melodice, lucrarea lui Theodosie Zotica are mai degrabă structura de formă a unui tropar sau chiar a unei stihiri, a cărei melodie se desfășoară silabic, nonvocalizant, până la epuizarea textului literar. Traseul melodic al condacului are un mers descendent, am putea spune unidirecțional, spre registrul grav, fără mărturii interioare, fără puncte diacritice care să indice locul de redresare a traseului melodic, care să stopeze această rostogolire a monodiei spre registrul grav, de necuprins în corul vocilor umane. Probabil că și în cazul acestei cântări există posibilitatea de a readuce melodia într-un registru de interpretare sonoră acceptabil vocii umane obișnuite, așa cum am văzut în atâtea alte cazuri ale acestui gen de creație. Trebuie să identificăm doar locul unde este posibil acest transport melodic – la o mărturie interioară, la o semicadență, la un punct diacritic etc. (datorită acestei substituiri am afirmat adesea că punctul diacritic poate ține loc de mărturie). Atunci când în manuscrisul muzical nu există astfel de indicații – ca în cazul codicelui nostru mai sus citat –, trebuie să cercetăm textul literar al cântării și să fixăm punctele diacritice corecte, spre a sublinia ideile poetice ale acestuia. Așa am procedat și noi în cazul condacului „Apărătoare, Doamnă”⁸, stabilind textul exact al cântării, cu toate

⁷ Ene Braniște, *Liturgica teoretică*, București, 1978, p. 175; *Triodul*, A cincea săptămână din Post, sâmbătă, la Utrenie. Tot aici, la Sinaxar, este relatată povestea Acatistului Născătoarei de Dumnezeu, care se prăznuiește la 25 martie. Iar pentru desfășurarea acestui Acatist, în cazul în care Buna Vestire va cădea în alte zile din Post decât sâmbăta, să se vadă Tipicul bisericesc de la sfârșitul Triodului.

⁸ **BAR:** *Ms. sl. 123* (1447 – Minei pe luna martie), *Ms. sl. 128* (secolul al XVI-lea –

semnele lui de punctuație, spre a putea fixa locurile de redresare sonoră a melodiei, deoarece compozitorii, în general, își construiesc fraza melodică în funcție de ideea poetică (cel puțin așa ar fi de dorit). Este un experiment care a dat rezultate pozitive în multe situații asemănătoare, experiment pe care l-am generalizat, devenind regulă.

Ținând seama de toate aceste referiri la etnia compozitorului Theodosie Zotica și la particularitățile creației sale, considerăm că putem să-l includem în rândul muzicienilor evului mediu românesc, cu evidente preocupări creatoare în domeniul artei bizantine, al muzicii eclesiastice monodice a secolului al XVI-lea. Suntem de asemenea convingeți că Theodosie Zotica – acest călugăr-compozitor „enigmatic”, cum l-a caracterizat D. E. Conomos – a compus și alte cântări, pe care nu le-am putut încă identifica în nici un codice muzical românesc și nici în alte biblioteci și arhive străine. Aici ne-am referit doar la aceste trei cântări, socotindu-le, în puținătatea lor, ca o contribuție importantă la constituirea și valorificarea patrimoniului muzical românesc.

GABRIELA OCNEANU

NEW RESULTS ON THE TRANSMISSION OF FILOTHEJ'S PRIPJALA

After years of extensive research undertaken by Romanian and foreign scholars – theologians, linguists, musicians –¹ it is now held as a historical fact that Monk Filothej of Cozia Monastery is the author of the earliest-known² literary and musical work in the Romanian lands, dated and documented as such in an impressive series of MSS and documents of the 15th, 16th, 17th, 18th and 19th centuries scattered today around the world. Before being tonsured into monkhood at Cozia Monastery Filothej had been a logothete to Mircea cel Bătrîn (Mircea the Old), king of Wallachia³ from 1386–1418. MS rubrics as a rule reproduce this particular fact of Filothej's life which also serves to unmistakably identify him.

Tit Simedrea (see his ground-breaking article *Les Pripëla du moine Philothée. Étude – texte – traduction* in “Acta Musicae Byzantinae”, IX, p. 53) gives the following definition for Filothej's pripjala: “small troparia sung at the polyeleos with selected verses from the psalms written by Nikephoros Blemmides for the occasion of the great ecclesiastical feasts: those of Christ, the Holy Mother, and of the most outstanding of the blessed saints and martyrs.”⁴

* “Acta Musicae Byzantinae”, VIII, 2005, p. 80–93.

¹ Two outstanding contributions will be mentioned: Tit Simedrea, *Les Pripëla du Moine Philothée. Étude – texte – traduction*, in *Romanoslavica*, XVII, 1970, p. 183–225, and in “Acta Musicae Byzantinae”, IX, 2007, p. 53–77; Gheorghe T. Ionescu, *Filotei, monahul de la Cozia (sec. XIV–XV) – pripelile după polieleu*, in Gheorghe Ionescu, *Studii de muzicologie și bizantinologie*, București, 1987, p. 9–41.

² Without irrefutable documentary evidence as to his ethnic background, Nicetas, Daco-Roman bishop of Remesiana (flourished in the 4th century, ca. 336–441), author of the hymn *Te Deum laudamus*, is generally considered by Romanian scholars to be the earliest attested creator of a literary/hymnographic work in the Romanian lands.

³ Wallachia is the name given to the country by modern historical scholarship. In the administrative terminology of Greek-language documents issued by the Byzantine chancelleries it was called Ungrovlachia (probably meaning the Vlachia neighbouring on territories subject to the Hungarian crown, with a possible hint at Transylvania, inhabited by Romanians, which, although ruled by Hungarian aristocracy, was itself a principality independent of the Hungarian kingdom.

⁴ «Au sujet du chant des *Psaumes choisis* dans l'Église, on dispose du témoignage de S. Siméon de Thessalonique († 1430), mais au moment où il donnait ce témoignage les *Psaumes choisis* avaient pénétré déjà, grâce aux moines du Mont Athos, dans l'usage de toute l'Église de langue slavonne. Nicéphore Blemmidès avait composé les *Psaumes choisis* dans un but liturgique. Il avait sûrement remarqué un défaut dans la façon dont on chantait le Polyéléos de son temps. En effet, les psaumes classiques 134 et 135 étaient chantés indistinctement à toutes les fêtes honorées du Polyéléos dans le

Filothej wrote short hymns⁵ specifically mentioning the person to whom the corresponding feast was dedicated, so that a complete part of the liturgical service resulted, comprising originally Blemmides' 20 selected psalms, to which Filothej added an equal number of pripjala. With the passage of time other hymnographers added new selected psalms and corresponding pripjala to accomodate other or local saints, such as exemplified in the Supraśl musical anthology (known under the name of hirmologion) of 1598.⁶

Towards the end of the 15th century new pripjala made their appearance with the Northern Slavs, rubriced also as pripjala in the MSS of the time, popularly going by the name of *veličanija*⁷, and generally considered to be the creation of Russian monk Macarie.⁸

In the 19th century these *veličanija*, already translated into Romanian and assimilated in the earlier ecclesiastical practice of the Romanians under the name *mărimuri*, would be sung alternatively with the older pripjala using the new texts set to the traditional music of the pripjala. As such, the main difference between the pripjala and the *mărimuri* is textual only: whereas the Filothejan pripjala begin for the most part with the words “veniți” (from the original **Прѣидѣте**) and always contain the word *leghe* (from the original Greek **ΛΕΓΕ**), the *mărimuri* begin with words “Mărimu-Te” (from the original **Величаемъ тѣ**).⁹

Although Filothej's original MSS remain unknown, his contribution has been transmitted down to our present time in many MSS written in Old Church Slavonic (OCS). Tit Simedrea, the most meticulous and knowledgeable researcher of Filothej's contribution, mentioned in his paper (see above) in addition to the 13 MSS, all written in OCS, held by the Library of the Romanian Academy at Bucharest, and dated to the 15th through 17th centuries, 12 other MSS held in foreign libraries, of which 5 explicitly mention Filothej's name. Of the 7 remaining ones, MS 407 of the Library

Typicon. Sans doute pour remédier à ce défaut, a-t-il composé ses *Psaumes choisis*, en se limitant à certaines fêtes seulement, mais en recherchant avant tout l'harmonie du psaume avec le sujet de la fête.» Tit Simedrea, *Les Pripjela*, op. cit., p. 55. The “classical” or “Allilouiarian” psalms were the psalms 134 (“Servants of the Lord”) and 135 (“Confess to the Lord for his mercy endureth for ever”), whose verses were sung alternatively by the two choirs and were completed by the pripjala *Allilouia*, after which followed the small doxology and a thrice-repeated *Allilouia* (in Gh. C. Ionescu, op. cit., p. 10).

⁵ Filothej's *tvorenije* bore from the very beginning the name of pripjala, which it kept until the present time. Before Filothej, the name pripjala described troparia accompanying the 9th ode of the Canon or the *Allilouia* refrain sung in association with the classical verses of the polyeleos since the 6th century until today (Tit Simedrea, *Les Pripjela*, p. 55).

⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁸ *Ibidem*. There were and later followed other monks bearing the name of Macarie, who left their mark on the history of Christian Orthodox chant.

⁹ See in the *Antologhion*, I, Buzău, 1857, by the 19th century Romanian hieromonk Macarie the chapter titled *Mărimurile care să cântă preste tot anul după Polieleu, la praznicile împărătești și la sfinții cei mari*; within this chapter the chants are mentioned as *Pripeală* sau *Altă pripeală*.



Fig. 1. Page 200 of Božidar Vuković’s anthology of liturgical texts, entitled *Зборник на пѣтнице*, printed at Venice in 1536. In this middle-Serbian redaction of OCS Filothej’s name is spelt with **т** (as it would be in Romanian), instead of with the traditional **ѣ**, and the description “former logothete of Voivode Mircea” is omitted.

of the Serghejevskaja Lavra of Holy Trinity near Moscow, a voluminous, krjuki-notated sticherarion (“Стихирарь крѣковый”) dated 1437, is especially important as a source of reference for further musical research. One of the 12 MSS attributed to the Putna School of ecclesiastical chant, namely MS slav 283 of the **BAR**, features in full Filothej’s pripjala, alas, as usual without the musical setting. Tit Simedrea’s Filothej-related MS inventory was initially based on the ground-breaking research done by Emil Turdeanu¹⁰ considerably enlarged by Radu Constantinescu¹¹ to comprise a total

¹⁰ Émile Turdeanu, *Les premiers écrivains religieux en Valachie*, in **RER**, II, 1954, p. 114–144.

¹¹ Radu Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine. Repertoriu*, București, 1986

of over 40 MSS featuring Filothej's pripjala, and this research was continued a little later by Gheorghe Ionescu.¹² None of these researchers appears to have known of the existence of such other important MSS, as is the Supraśl musical anthology. The introduction of the printing press subsequently contributed to an explosive spread of Filothej's pripjala throughout the non-Greek Orthodox world, which in itself is an astonishing cultural development testifying to the popularity of this type of chant.¹³ **Fig. 1** reproduces an image of the first of three pages introducing Filothej's pripjala, as featured in Božidar Vuković's anthology of liturgical texts, entitled **ЗБОРНИК НА ПЪТНИКЕ**, printed at Venice in 1536.

In his analysis of *MS 101* of the **BAR**, which he considered to represent a standard version of the pripjala texts, Tit Simedrea identified 33 verses,¹⁴ commemorating the important ecclesiastical feasts of the year, starting with the Nativity of the Mother of Christ on 8th September and ending with the Beheading of St. John the Baptist on 29th August.

The pripjala texts are short, individually rubricated verses of about 3 lines on average, identified by a starting *majuscule*, and briefly extolling the main virtues of the celebrated saint. The apparently puzzling inclusion in each such verse of **ΛΕΓΕ**, translated subsequently into Romanian by the gerund *zicând* becomes understandable if one considers the musical functionality of these short hymns. The appearance of the term *λεγε* – and its twin term *παλι* – in chant texts is a standard feature of medieval Greek and Romanian musical MSS, whose functionality is still a matter of scholarly debate; *λεγε* is also a frequent occurrence in Greek-language chants rendered in Kievan staff-notated Slav MSS. The pripjala must have become extremely popular and deeply rooted in the musical memory of all those centuries, or the scribes would not have overlooked to provide the musical setting with the texts.

From this brief introduction it would become apparent that the research of the music of Filothej's pripjala, being no easy task, and consequently all the more challenging, is also error-prone. In the absence of today's visual access to MSS, past researchers had to rely on unverifiable information made available in scholarly publications, some or most of which may still be accurate and may hopefully be taken over for verification and reuse by the new generations of scholars. One such example is Tit Simedrea's mention of *MS Sergheevska Lavra 407* as a testimony to Filothej's contribution, whereas this is still hard to prove, although by being an early-enough-dated (1437) musical MS, by exhibiting in direct succession the

¹² Gheorghe T. Ionescu, *Filotei, monahul de la Cozia (sec. XIV–XV) – pripelile după polieleu*, in the volume Gheorghe Ionescu, *Studii de muzicologie și bizantinologie*, București 1987, p. 9–41.

¹³ An *Anthological Vade-Mecum* would be a reasonable translation of **ЗБОРНИК НА ПЪТНИКЕ**. In Transylvania, Coresi had the pripjala printed at Sas-Sebeș in 1580 in another Slavonic **ЗБОРНИК**. The first Romanian version (in Romanian written with the Cyrillic alphabet) of the pripjala was printed in the Buzău Psalter of 1703.

¹⁴ Tit Simedrea, *Les Pripjela*, p. 60–61.

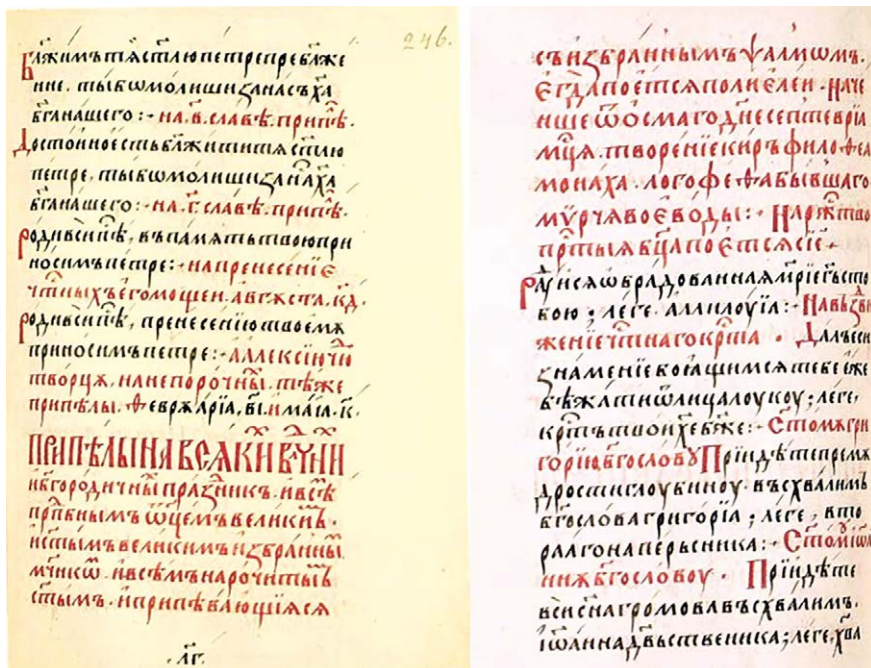


Fig. 2. F. 246 and 246^v of MS 323 of the Library of Sergheevska Lavra giving the full standard rubric of Filothej's pripjala: **ПРИПѢЛЫ НА ВСАЖИХ ВЛАДЫЧНИХ** и вогшродичныхъ праздникъ. и всѣмъ прѣподовнымъ отцемъ великимъ и сватымъ великимъ изваннымъ мжченикwm. и всѣмъ нарочитымъ сватымъ. и припѣваюціася съ изваннымъ ѡамомъ. егда поетса полнелен. Наченше wt осмага дъне. Септеврїа мѣснца. творенїе кир филwѣеа монаха. логофѣда бывшаго мурча воеводы:

chapter on the polyeleos (psalms 134–136 starting on f. 250), followed by the chapter on Nikephoros Blemmides' selected psalms with its special rubric (f. 252), and containing within it ordered by months texts marked as pripjala (but beginning with **Величаемъ тѣ**), this MS would be a prime candidate for comparative research, where a thorough analysis of the MS, even in the absence of a reliable interpretation of its particular neumatic notation or of its applicability to the pripjala problem, is likely to reveal a lot of new information.

Similarly, Radu Constatinescu mentioned two Galician MSS¹⁵, one of which could be identified as MS No. 34 in Prof. Jurij Jasinovsky's catalogue, as featuring Filothej's pripjala.

We have attempted in this paper a reconstructive musical analysis of Filothej's pripjala, and have organized for this purpose a class of 9 MSS comprising:

¹⁵ Radu Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine. Repertoriu*, p. 206 (nr. 1028–1029).

1. MS slav 283 of the Library of the Romanian Academy at Bucharest, dated to the first half of the 16th century, a musical anthology written in the Middle-Byzantine notation. One of the 12 Putna MSS. The author of the non-notated pripjala is mentioned as “Kir Filothej, former logothete of voivode Mircea.”

2. MS 10845 of the Romanian National Library at Bucharest, dated 1684, a Kievan-notated musical anthology written at Schitul Mare (Great Skete).¹⁶ The author of the musically-notated pripjala set to standard Filothejan texts is not mentioned.

3. MS 10846, also of the Romanian National Library at Bucharest, dated 1676, a Kievan-notated musical anthology also written at Schitul Mare.¹⁷ The author of the musically-notated pripjala set to standard Filothejan texts is not mentioned.

4. MS I-5391 of the V. I. Vernadski National Ukrainian Library at Kiev, dated 1598–1601, a Kievan-notated musical anthology written at the Monastery of Supraśl in Poland.¹⁸ The author of the non-notated pripjala is mentioned as “Kir Filothej, former logothete of voivode Mircea.”

5. MS 323 of the Library of Sergheevska Lavra, dated to the 16th century, a Book of Psalms. The author of the non-notated pripjala is mentioned as “Kir Filothej, former logothete of voivode Mircea.” Like MS 407, also of the Library of Sergheevska Lavra, this MS has a chapter featuring Nikephoros Blemmides’ selected psalms and contains an horologion according to the Sabbaite typicon. Interestingly, it is a rare MS featuring a second set of pripjala, this time textually of the *veliĉanija* type, and ascribed in the rubric to Monk Teoktist. By the parallel presence of the traditional Filothejan

¹⁶ Founded in 1612 by the Ruthenian hesychast monk Yov Knjaghinitskij, and the Moldavian archdeacon Theodosie from Putna in an isolated North Carpathians hermitage, near a beautiful waterfall by the Maniava river in Pocutia, and therefore known in the Ukraine as Maniava Monastery, the Great Skete was uninterruptedly supported by Moldavian kings and nobility, although lying by the time of its founding outside of Moldavian territory. Vasile Lupu assigned in 1648 the important Monastery of Sucevița, as a metochion to Schitul Mare. Julijan Celevyč’s chronicle highly praises the high level of canonical perfection, including that of the chanted liturgical services, attained at Schitul Mare from the very beginning of its formal consecration as a Stavropegic monastery.

¹⁷ These MSS came to the attention of Elena Tončeva in 1971 during the 14th International Congress on Byzantine Studies at Bucharest and were later published in a commented facsimile edition under the title *За “болгарскіу рочнев”*, Sofia, 1980, and in a 3-volume description of the three MSS from Schitul Mare held in Bucharest libraries – each MS was assigned one volume – with associated English and Russian summaries under the title *The Velikij Skit (Schitul Mare) Monastery – A School of “Bolgarskij Rospev”*. “Bolgarski” *Heirmologia of the 17th–18th Centuries From the Skit Monastery*, Sofia, 1981, as outstanding examples of the Bulgarian musical cultural heritage. Under the title *Die skitische Musikhandschriftenfamilie des bolgarskij Rospev vom 17.–18. Jh. und die spätpostbyzantinische Musikpraxis*, Elena Tončeva submitted to the 16th International Congress on Byzantine Studies at Vienna in 1979 an in-depth study purporting to demonstrate a transmission link between the musical heritage of the Putna School and the tradition of the Great Skete. With kind permission from the editors of *Kurzbeiträge zum Symposion zu Fragen der Byzantinischen Musik*, this paper was republished in an enhanced edition in “Acta Musicae Byzantinae”, VIII, p. 55.

¹⁸ This MS was meticulously researched by the nuns of the Novo Tikhvinsky Monastery at Ekaterinburg, Russia, who published some of their results under the title *Revival of Early Ecclesiastical Chant Traditions at the Novo-Tikhvinsky Convent* in “Acta Musicae Byzantinae”, X, p. 10–22.

texts next to the *veličanija*-type texts this MS would provide an intriguing model of the same parallel usage as given in Hieromonk Macarie's anthology (item No. 9 below).

6. MS slav 101 of the Library of the Romanian National Academy, dated 1519–1523, a typicon written at the Monastery of Neamț, Moldavia. The author of the non-notated pripjala is mentioned as “Kir Filothej, former logothete of voivode Mircea.”

7. MS akc. 2954 of the Polish National Library at Warsaw, possibly of the end of the 15th-beginning of the 16th century (author's rough estimate), a musical anthology written in an apparently older type of krjuki notation. The author of the partially notated pripjala is not mentioned, and the textual settings are of the *veličanija* type.

8. MS slav 123 of the Austrian National Library at Vienna, dated to the 16th century, a musical anthology written in an apparently older type of krjuki notation. The author of the partially notated pripjala is not mentioned, and the textual settings are of the *veličanija* type. The library's catalogue indicates OCS of the Serbian redaction, a description as yet unverified.

9. Hieromonk Macarie, *Antologhia dupre așezămîntul Sistimîi cei nouă a Musicii Bisericești* (Musical Anthology According to the New Sytem of Church Music), 2nd edition, Printing Press of the Holy Bishopric of Buzău, Buzău 1856. One of the relatively early printed books of church music using the new Chrysanthine notation.

These 9 items form an expandable solid class of its own, not only by being related to the pripjala theme, but also by their featuring unexpected links of various natures between themselves. E.g., one such common feature to Nos. 1, 2, 3, 4, 7, and 8 is the Slavonic-Greek bilingualism of their textual settings.

The current research on Filothej's pripjala is actually a continuation of previous research on the polyeleos, specifically on the so-called polyeleos by Koukoumas, as apparent in the tradition of Middle-Byzantine-notated medieval Moldavian MSS.¹⁹ One of the latest essays on the polyeleos was focussed on the *Servants of the Lord* chant (psalm 134), featured in the Supraśl anthology under the heading Velikij Polielej Multanskij – the *Great Romanian Polyeleos*.²⁰

In **Fig. 4**, items 7 and 8 exemplify krjuki-notated pripjala, thus opening up a very fruitful new field of musical research.

Despite the small number of pripjala featured in items No. 2 and 3, we chose them as the basic reference source because of the pripjala being notated in the readable Kievan staff notation. MS 10845 is basically a copy of MS 10846, and both MSS are remarkable for a whole series of peculiarities of repertoire, notation and descriptions that will hopefully make the object of future better organized and structured research. These two MSS cover together the following main feasts: the Nativity of the Holy Mother, the text of which is partly taken over in the feast of the Annunciation, where

¹⁹ Gabriela Ocneanu, *The Polyeleos by Koukoumas in Mode I in the Cucuzelian Notation. A Comparative Approach* in “Acta Musicae Byzantinae”, X, p. 28–42.

²⁰ Gabriela Ocneanu, *Two Polyelei in 16th-Century Use in the Romanian Lands*, paper presented at the 15th C.S.B.I. international conference on Eastern Chant, Iași, May 2008.



Fig. 3. F. 248^v of MS 323 of the Library of Sergheevska Lavra (left) providing the text of the pripjala for the feast of the Transfiguration, next to f. 133^v (in the middle) and 134 (right) of MS 10845 of the Romanian National Library at Bucharest, dated 1684, giving the musical setting of this pripjala from the practice of Schitul Mare.



Fig. 4. MS akc. 2954 of the Polish National Library at Warsaw (above), and MS slav 123 of the Austrian National Library at Vienna, dated to the 16th century (below) showing the respective headings of the pripjala chapters. MS Warsaw akc. 2954 selectively also provides the music of the pripjala, which does not appear to be uniform. The pripjala in MS Vienna slav 123 are notated throughout, and although exhibiting for the most part the same basic melody, certain melodic variants are also present.

it forms the basis of an extended pripjala), the Ascension of the Holy Cross, the Transfiguration of Christ, the Dormition of the Holy Mother. In **Fig. 2**, MS items No. 5, 2, and 3 illustrate the pripjala of the Transfiguration. Noteworthy is the fact that in both these musical MSS the pripjala follow directly on the *Velikij Polielej*, the musical setting of which coincides basically with the musical setting of the *Velikij Polielej Multanskij* in the Supraśl anthology, as shown elsewhere.²¹ Within the vast repertoire of the Supraśl anthology, still awaiting an exhaustive state-of-the-art, transcriptions-based analysis, we intuitively feel that important further information is available, touching among other subjects also on the matter of the pripjala.

The pripjala texts are set to an identical, lightly melismatic melody that appears to follow the sticheraric style with its cadences on **E**, **A**, and final **D**. Characterized by a diatonic structure, the melody uses as a rule small intervals of a second, rarely of a third.

Before **ⲗⲉⲣⲉ** the interval is a specific quarter accompanied by melismas on the first syllable **ⲗⲉ**.

If we now compare the pripjala musical settings in the Great Skete MSS with the settings of the pripjala transmitted in 19th-century works (printed books for the most part and using the Chrysanthine neumatic notation) of the Romanian psalts Macarie Ieromonahul, Ghelasia Basarabeanul, Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu we find similarities which apparently transcend the passage of two centuries or more. There are also some differences easily attributable to the fact that 19th century transcriptions into the Chrysanthine notation were far more likely to follow colloquial models transmitted orally, rather than models preserved in hand-written form. To this the possibly disturbing linguistic process of translating from OCS into Romanian, probably completed also for the pripjala in the preceding century at the latest, must be added and taken into account. **Fig. 5** illustrates the same pripjala of the Transfiguration as given in Hieromonk Macarie's anthology of 1856.

In an expanded version of this paper transcriptions into the modern staff notation will be provided in order to make this analysis more readily accessible to those not familiar with both the Kievan staff and the Chrysanthine neumatic notations.

Consequently, we may fairly safely assume that the musical skeleton common to the 17th century settings of the Great Skete pripjala written in OCS on one hand and the 19th century settings of the "modern" pripjala written in Romanian as part of a crystallized musical tradition in the Romanian lands, on the other hand, may represent or at least be analogous to the original Filothejan musical setting, and thus serve as a token-transmitter of past musical heritage.

²¹ See Gabriela Ocneanu, *Two Polyelei in 16th-Century Use in the Romanian Lands*, paper presented at the 15th C.S.B.I. international conference on Eastern Chant, Iași, May 2008.

Conclusions

Irrefutable proofs are now available that the Filothejan pripjala chants were transmitted beyond the borders of the Romanian lands and were used – for a fairly long time – in all Christian Orthodox countries where the Church rite was practiced in OCS.

We can safely assume to have identified fairly reliably the kernel of a musical heritage that is now just about six centuries old. This kind of research work yielded a by-product at least as important as reaching that goal itself: a methodological gauge to check on the validity of interpreting aspects of certain notation systems, and of transcribing accurately from one system into another.

Post-Scriptum

The relationship between the Filothejan and the *veličanija* type of pripjala is the next task ahead, for the solving of which in-depth knowledge of the znamennij notation will be needed, and we do not possess this knowledge.

While pursuing this work we noticed the striking resemblance of certain parts of certain MSS between themselves across notational boundaries, and concluded that this makes some of them ideal for checking on both heritage transmission and transcriptional validity, e.g. of the method of transcribing from the znamennij (Kljuki) into the Kievan staff notation, thus allowing for reaching targets most striven at by generations of scholars: the transmission of musical heritage across notational systems. MS pairs encouraging, say, Middle-Byzantine to Kievan staff notational “cross-pollination” are also available and were hinted at in a number of papers, so that the final breakthrough appears now at hand, provided methodical work can be set in motion and well-organized and motivated teams can be set up to complete the task.

May we thus use the opportunity offered to us of presenting – in absentia – this paper as part of the proceedings of the 3rd ISOCM conference to declare our availability in terms of both personal research and resources of the Centre for Byzantine Studies at Iași for building cross-national teams which would set themselves realistic targets along the research lines suggested in the present paper.

To illustrate this post-scriptum, **Fig. 6** makes apparent the striking similarity of the oktoechal parts of items 4, 7 and 8. Since until proof to the contrary will be found, we will assume that the znamennij (kljuki) chronologically preceded the Kievan staff notation, then the oktoechal part of the Supraśl anthology would have been copied **and transcribed** from MSS such as MS Vienna slav 123, and not the other way around. To the extent that we could check on it, which was not exhaustive but convincingly elaborated, the oktoechal parts of these three MSS show a remarkable, almost graphic resemblance, since not only the texts, and for the two kljuki MSS, the musical setting and the initials, but also identical headpieces are used to identify each of the 8 modes, conferring thus upon these three MSS a group character that promises well for further research.

YEVGENIYA IGNATENKO

**MOLDAVIAN AND UKRAINIAN-BELARUSIAN
CHURCH CHANT TRADITIONS: COMMON REPERTOIRE
AS A FACT OF INTERACTION¹**

Relevance of the research

For objective reasons, the Ukrainian church chant tradition has not been sufficiently studied. During the atheistic Soviet era (1919–1991) church music did not belong to the priority scientific areas of musicology. The study of musical manuscripts allows to faithfully recreate unknown pages of Ukrainian musical history and enrich it with new names, facts and contexts.

Let's start with a well-known fact in musicology that in 1558 Moldavian voivode John Alexander Lăpușneanu (1552–1561, 1564–1568) invited four deacons from Lviv to Moldavia to study Greek and Serbian chant. Alexander Lăpușneanu was a generous patron of the Orthodox Church including in the Ukrainian and Belarusian lands. In 1558, the Lviv Assumption Church fraternity sent ambassadors to him with the request to help rebuild the Church of the Assumption of the Blessed Virgin, which had burned in 1527. The Moldavian voivode did not refuse and became its patron². In a letter of the same year (1558, July 6), addressed to Lviv burghers, voivode Alexander invited four deacons from Lviv to Moldavia to study Greek and Serbian chant and informed that deacons from Przemyśl had already arrived: «Тежъ пришлѣте до насъ чотыри дияки, млоденци добрыи, а мы ихъ дамо на научение петя греческого и сербьского: и коли ся научать, а мы ихъ зася пустимо до васъ: одно штобы мели голоса добрыи, бо исъ Перемышля такожь до насъ посланы суть дякове на науку»³.

Given the fact that the Putna monastery was the musical center of Moldavia in the 16th century, Anne Pennington, a famous researcher of the early Moldavian musical school, rightly believed that the Moldavian voivode Alexander invited the young deacons from Lviv to Putna. Analyzing the voivode's correspondence of the next decade, A. Pennington concluded that the expected “invigorating” effect

¹ Revised article, published in “Рукописна та книжкова спадщина України”, 30, 2023, p. 27–40.

² Роман Луцьк, *Храм Успенія Богородици во Львові*, in “Юбилейный сборник в память 350-летия львовского Ставропигиона. Ч. II. Временник. Научно-литературные записки львовского Ставропигиона на 1936 и 1937 годы”, Львов, 1937, p. 48–51.

³ Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 168.

which four trained deacons were supposed to have after returning to Lviv, did not materialize. Moreover, she even suggested that this project was not implemented at all.⁴ Our research refutes Pennington's conclusions and proves that the effect of Moldavian and Ukrainian musical contacts initiated by voivode Alexander was extremely expressive, significant and long-lasting.

The connection between the Moldavian and Ukrainian-Belarusian chant traditions of the 16th–17th centuries seems very logical, given the territorial proximity of the Moldavian and Ukrainian lands and their belonging to a common Christian cultural space. This assumption is supported by the political, economic and ecclesiastical contacts established between the neighboring peoples of the time. At the same time, it is not easy to prove this connection at the level of the chant repertoires.

Firstly, the comparative analysis of chant repertoires is complicated by the use of different musical notations. Moldavian bilingual Greek-Slavonic musical manuscripts of the 16th century are written in Middle Byzantine notation. In the Ukrainian and Belarusian lands *znamenna* (*kulyzmyana*) notation was used in the 16th century. The Kyiv square staff notation emerged and gradually replaced the *znamenna* semeiography at the turn of the 16th–17th centuries. Middle Byzantine notation was not used in the Ukrainian and Belarusian musical manuscripts.

The second reason that complicates comparative analysis of Moldavian and Ukrainian-Belarusian manuscripts is that Ukrainian-Belarusian chant repertoire, the roots of which go back to the chant tradition of the Old Rus is almost 100% anonymous. The names of the composers were usually not indicated in the musical manuscripts. In the 16th–17th centuries, new chants appeared in Ukrainian and Belarusian manuscripts, and again, not with the names of the composers, but with toponymic remarks indicating their foreign origin: Bulgarian, Greek, Serbian, Walachian, Multanian, etc. Quite often, the chants were named after the city or monastery (Kyiv, Ostroh, Kyiv-Pechersk, etc.).

Chants accompanied with the remark “Greek” (грецкий, грецкое), “in Greek” (по грецку) appeared in the Ukrainian and Belarusian church chant manuscripts, called *Heirmologia*⁵, in the 16th–17th centuries and kept in the liturgical repertoire until the late 18th century. Not only remark, but also Greek verbal text, transcribed in Cyrillic alphabet evidence the oriental origin of these chants. Some chants have a Church Slavonic text and only the remark “Greek” indicates their origin.

Greek chants were not collected in the separate books. The manuscripts with the traditional Slavonic repertoire (not all, about 10%; altogether about 100 manuscripts) contain the additional Greek chants⁶. Most of these manuscripts have

⁴ Anne Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna*, in “Studies in Eastern Chant”, 1979, IV, p. 132.

⁵ Ukrainian and Belarusian *Heirmologion* is a chant collection, similar to the Byzantine Anthology.

⁶ Ясиновський Ю. П., *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолії 16–18 століть*.

only one, two, sometimes three Greek compositions. Trisagion, Cherubic Hymn and Axion Estin are the most common. However, there are few manuscripts with a dozen and more Greek chants. These are chant collections of the monasteries: in Supraśl, Kuteino, Kyiv-Mezhyhiria, Univ, Lavriv and Manyava:

- **Supraśl 5391:** Supraśl Heirmologion of 1596–1601, Institute of Manuscript of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine, Kyiv, Fond I, Unit 5391⁷;
- **Kuteino 1381:** Kuteino Heirmologion of the 1620–1630s, State Historical Museum, Moscow, Synodal chant collection, Unit 1381;
- **Kyiv-Mezhyhiria 112/645:** Kyiv-Mezhyhirskyi Heirmologion of the 1640s, Institute of Manuscript of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Collection of the Saint Sophia Cathedral of Kyiv, Fond 312, Unit 112/645;
- **Univ 490503:** Univ Heirmologion of around 1650, Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, Unit 58, Heirmologion 490503;
- **Lavriv 1902:** Lavriv Heirmologion of 1677, National Library of Russia, Saint-Petersburg, A. Titov’s collection, Fond 775, Unit 1902;
- **Manyava 10846:** Manyava Heirmologion of 1675–1676, National Library of Romania, Bucharest, Ms. slav. 10846⁸;
- **Manyava 10845:** Manyava Heirmologion of 1684, National Library of Romania, Bucharest, Ms. slav. 10845⁹;
- **Manyava 525:** Manyava Heirmologion of 1731–1733, Romanian Academy Library, Bucharest, BAR 525¹⁰.

Until recently, the question, whether or not chants with the remark “Greek” are really Greek remained without answer, as they are all anonymous. As a result of our comparative study of Ukrainian-Belarusian and Greek-Byzantine manuscripts, we have attributed a significant number of Greek chants, in particular, the kalophonic works of Byzantine composers of the 13th–15th centuries¹¹:

- Ioannes Glykys, Cherubic song of the plagal 2nd mode *Ἰτα χερουβείμ / Οἱ τὰ Χερουβείμ*,
- the Monk Longin, Cherubic song of the Presanctified Gifts’ liturgy of the plagal 2nd mode *Нине динамись / Нѡν аї Δυνάμεις*,
- Ioannes Kladas, Communion verse of Wednesday and of the Virgin holidays of the 1st mode *Ποτιριων σοτιριοу / Ποτήριον σωτηρίου*,

Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження, Львів, 1996.

⁷ Дубровіна Л. А., *Супрасльський Ірмолой 1601 року: деякі аспекти кодикологічного дослідження. Рукописна та книжкова спадщина України*, 1, 1993, р. 13–20.

⁸ Тончева Е. Б., *Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» Ирмолози от XVII–XVIII в.*, София, 1981.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Євгенія Ігнатенко, *Атрибуція грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть*, in “Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно”, Київ, 1 (65), 2019, р. 29–38. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2019/1/29.pdf> (visited on 25.03.2023).

– Manuel Chrysaphes, Sunday Communion verse of the 1st mode *Εὐχόμενος Κυριῶν / Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*,

– Manuel Chrysaphes, Communion verse of Tuesday and of the days of the Saints' remembrance of the 3rd mode *Ἰζὺ μνιμοσιῶν ἑορῶν / Εἰς Μνημόσυνον Αἰώνιον*,

– Manuel Chrysaphes, Cherubic song of the 1st mode *Ἰτα χερυβιμ / Οἱ τὰ Χερουβείμ*,

– Joakeim Harsianites, Sunday Communion verse of the 2nd mode *Εὐχόμενος κυριῶν / Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*,

– Manuel Gazis, Matins' Prokeimenon of the plagal 4th mode *Πᾶσα πνοῆ / Πᾶσα πνοῆ*,

– Anthimos Lavriotes, Cherubic song of the 4th mode *Ἰταὶ χερυβιμ / Οἱ τὰ Χερουβείμ*.

Attribution of Greek chants from Ukrainian and Belarusian staff-notated manuscripts of the late 16th–18th centuries proved their Eastern origin and the fact of borrowing. The question that arises is how Ukrainian and Belarusian singers mastered Greek-Byzantine chant. It is logical to assume that the Greek repertoire appeared thanks to Ukrainian-Moldavian contacts, since the Moldavian chant tradition is based on the Byzantine one. The works of Greek-Byzantine composers make up most of the repertoire of the 16th century Moldavian manuscripts¹². Thirteen of them have been found to date:

– **M 350**: Anthology of 1511, State Historical Museum, Moscow, Collection of Schukin, Unit 350. Other 14 folia of the same manuscript are kept in the Library of the Academy of Sciences, St Petersburg, Collection of Jatsymirskij, **Ms. 13.3.16**. Autograph of Evstatie the Protopsaltes of Putna;

– **M 1102**: Anthology of 1515, State Historical Museum, Moscow, Collection of the Synode, Unit 1102. Autograph of Evstatie the Protopsaltes of Putna;

– **P 56-I**: Anthology of around 1520, Putna monastery, ms. 56/544/576 I, fol. 1^r–84^r;

– **Lm 258**: Anthology of 1527, Library of the Leimonos monastery, Lesbos, ms. 258. Autograph of the Deacon Macarie from the Dobrovăț monastery;

– **M 1345**: Anthology of the first half to mid-16th century, State Historical Museum, Moscow, Collection of Barsov, ms. 1345;

– **Iași I-26**: Anthology of 1545, Central University Library “Mihai Eminescu”, Iași, ms. I-26. Autograph of Antonie Hieromonk the Precentor;

– **Dg 1886**: Anthology of 1550–1575, Dragomirna monastery, ms. 1886;

– **B 283**: Anthology of 1550–1575, Romanian Academy Library, Bucharest, ms slav 283;

¹² Svetlana Kujumdzieva, *The Significance of the Putna Music School in the History of Orthodox Church Music*, in **AP**, XVII, 2021, 1, p. 287–302.

- **B 284**: Anthology of 1550–1575, Romanian Academy Library, Bucharest, ms slav 284;
- **Sophia 816**: Anthology of 1550–1575, Church Historical and Archival Institute, Sophia, ms. 816, written by Antonie. Last 8 folia of the same manuscript are kept in the Prague National Museum, **PNM 1 Da 9**;
- **Lz 12**: Anthology before 1570, University Library “Karl Marx”, Leipzig, ms. 12;
- **Lv 1060**: Anthology of the 16th century, Historical Museum, Lviv, ms. 1060;
- **P 56-II**: Fragment of the first half of the 15th century from the ms. 56/544/576 I, fol. 85^r–160^v, Putna monastery.

The goal of our research is to compare the Greek repertoire of Moldavian and Ukrainian-Belarusian musical manuscripts and to define the peculiarities of its fixation in Middle Byzantine and Kyiv staff notations.

Analysis of publications

Due to the complexity, comparative source studies devoted to the interaction of Greek-Byzantine, Moldavian and Ukrainian-Belarusian church chant traditions are few. Bulgarian musicologist Elena Tončeva, who studied the Bulgarian musical school of the Ukrainian Manyava Great Skete, had an important research results in this area¹³. In particular, she found out that

- the Greek-language Cherubic song of the plagal 2nd mode with a remark “Old” (παλαι¹) from the Moldavian 16th century manuscripts was recorded in the Manyava manuscripts as the “every day” (повседневный) Cherubic song of the 7th mode¹⁴;
- the Manyava manuscripts contain Troparia Anastasima of the 1st mode of the Moldavian composer Evstatie the Protopsaltes of Putna¹⁵.

Elena Tončeva’s research was based only on the Manyava manuscripts, we considered its results in a wider context¹⁶.

The attribution of Greek chants shows that Ukrainian and Belarusian singers preferred the works of the early Byzantine composers rather than their contemporaries’ ones. Ukrainian and Belarusian manuscripts of the late 16th–17th

¹³ Elena Tončeva, *Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» Ирмолози от XVII–XVII в.*, София, 1981.

¹⁴ Elena Tončeva, *Die Skitische Musikhandschriftenfamilie des Bolgarskij Rospev von 17.-18. Jh. Und die spätbyzantinische Musikpraxis*, in “Acta Musicae Byzantinae”, Jassy, VIII, 2005, p. 55–62.

¹⁵ Elena Tončeva, *The Bulgarian Liturgical Chant (9th–19th centuries)*, in “Rhythm in Byzantine Chant”, Hernen, 1991, p. 141–193.

¹⁶ Євгенія Ігнатенко, *Грецький репертуар українських і білоруських Ірмолів кінця XVI–XVIII століть: сучасний стан досліджень*, in “Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка”, 47, 2021, p. 17–31. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/issue/view/30> (visited on 25.03.2023).

centuries include the works of Greek-Byzantine composers of the 13th–15th centuries. On the one hand, this fact proves their long-term popularity in the Greek East and in the territories under Byzantine religious and cultural influence. On the other hand, it is a marker of a certain liturgical and stylistic selection, since these are kalophonic compositions of the Divine Liturgies, which are the most important and difficult.

As we have already noted, the works of Greek-Byzantine composers make up most of the repertoire, recorded in the 16th century Moldavian manuscripts. However, this majority is a rather limited part of the repertoire presented in the Greek-Byzantine manuscripts. The kalophonic Byzantine repertoire, which was cultivated in Moldavian monasteries in the 16th century, was also formed as a result of a certain liturgical and stylistic selection.

Scientific novelty

Our comparative study showed that all attributed Greek chants from the Ukrainian and Belarusian Heirmologia are found in the 16th century Moldavian manuscripts (See **Table**).

In the process of working with the Greek repertoire, we also found out that the Greek-language Cherubic song of the plagal 1st mode of the outstanding Moldavian composer Evstatie, the Protopsaltes of Putna was recorded in Ukrainian and Belarusian manuscripts. Evstatie's work was included in the cycle of kalophonic Cherubic Songs, along with the works of Ioannes Glykys, Manuel Chrysaphes and Anthimos Lavriotes.

Our research has shown that the studied Greek kalophonic repertoire, as well as the Greek-language Cherubic song of Evstatie, the Protopsaltes of Putna were written down in Ukrainian and Belarusian manuscripts as early as the beginning of the 17th century. Undoubtedly, this fact allows us to talk about a direct subsequent connection between the Moldavian and Ukrainian-Belarusian church chant traditions.

At the same time, there are significant differences between them.

Greek repertoire was recorded in Middle Byzantine notation in Moldavian manuscripts and in five-line Kyiv notation – in Ukrainian and Belarusian manuscripts. Comparative study of the attributed Greek chants notated with Middle Byzantine, New Method's and Kyiv staff notations showed that the Middle Byzantine notation was decoded by the five-line Kyiv one. The deciphered works of Byzantine composers are their exegesis (ἐξήγησις), their performance realization. So, the kalophonic repertoire was recorded in Ukrainian and Belarusian manuscripts as it sounded. We have valuable historical evidence of how these works sounded.

The attributed Greek-language chants from the Ukrainian and Belarusian Heirmologia have the following features of their mode organization:

- the Byzantine notion echos (ἦχος) was replaced by the Slavonic notion glas (глас);
- mode definitions are often absent;
- there are discrepancies in the mode definition of the same work, recorded in different manuscripts;

– indications of the mode, offered in the Ukrainian and Belarusian manuscripts, are often erroneous compared to the original definitions of the work's mode.

In Greek-Byzantine and Moldavian manuscripts, there are no chants without a mode definition. Discrepancies in the mode definition of the same work, recorded in different manuscripts occur in the Byzantine tradition, although not so often as we see in Ukrainian and Belarusian manuscripts. But mode's indications of the studied works, offered in the Moldavian manuscripts, are the same as in the Greek-Byzantine manuscripts. Therefore, the Byzantine modes were reinterpreted by Ukrainian and Belarusian singers. This is a special feature of the Ukrainian-Belarusian reception of Greek-Byzantine chant.

Our next observation concerns the composer's attribution of the studied works. As we have already said, in the Ukrainian and Belarusian manuscripts the names of the composers were not indicated. In Moldavian manuscripts the names of the composers were indicated, but not always. For instance, in many manuscripts, the Communion of the 3rd mode *Εἰς Μνημόσυνον Αἰώνιον* of Manuel Chrysaphes and the Communion of the 1st mode *Ποτήριον σωτηρίου* of Ioannes Kladas became anonymous. We see the name of Joakeim Harsianites near his Communion *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* in only one manuscript, in the rest it was written anonymously, and sometimes – under the name of Moschianos. So, the names of composers began to disappear in Moldavian manuscripts. And in Ukrainian and Belarusian manuscripts, all borrowed works became anonymous.

The method of adapting the Greek repertoire in Moldavia and in the Ukrainian-Belarusian lands are similar. For instance, the Sunday Communion of the 2nd mode *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* of Joakeim Harsianites and the Wednesday Communion of the 1st mode *Ποτήριον σωτηρίου* of Ioannes Kladas were recorded in the Moldavian Anthology of 1545 as anonymous and with two texts: in Greek and in Church Slavonic¹⁷. The Church Slavonic text adapted to the chant was not a translation of the Greek text. Discrepancy of verbal texts is a typical feature of bilingual chants recorded in Moldavian manuscripts. Examples of such a practice were found in the Ukrainian Manyava manuscripts. The Saturday Communion verse in Church Slavonic *Блажени яже избра* was ascribed under the Greek text of the Manuel Chrysaphes' Sunday Communion *Ἐνῆτε τονῆ Κυριων (Αἰνεῖτε τὸν Κύριον)* in the Manyava Heimologia of 1684.

Conclusions

The common Greek repertoire of Moldavian and Ukrainian-Belarusian manuscripts, as well as the work of Evstatie, recorded in Ukrainian and Belarusian Heimologia, testify to the direct connection of Moldavian and Ukrainian-Belarusian church chant traditions and prove that the Moldavian musical school, which

¹⁷ Dimitri Conomos, *The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century*, in *DOP*, 36, 1982, p. 15–28.

flourished in the 16th century, became an intermediary in the involvement of Ukrainian singers in the Greek-Byzantine chant tradition and had a powerful influence on the development and renewal of Ukrainian and Belarusian church chant in the late 16th–17th centuries. Therefore, the effect of Moldavian and Ukrainian musical contacts initiated by Moldavian voivode John Alexander Lăpușneanu in the mid-16th century was extremely expressive, significant and long-lasting.

TABLE

Composer, Work	Selected Ukrainian and Belarusian manuscripts	Selected Moldavian manuscripts
Ioannes Glykys, Cherubic song <i>of the plagal 2nd mode</i> И та херувѣм / Οἱ τὰ Χερουβείμ	Supraśl 5391, fol. 521 ^r –522 ^v , <i>of the 4th mode</i> ; Kuteino 1381, fol. 405 ^v –408 ^r , <i>of the 8th mode</i> ; fol. 415 ^v –417 ^v ; Manyava 10846, fol. 162 ^v –166 ^r , <i>of the 5th mode</i> ; fol. 173 ^v –177 ^v , <i>of the 8th mode</i> ; Lavriv 1902, fol. 34 ^r –39 ^r , <i>of the</i> <i>8th mode</i> ; Manyava 10845, fol. 195 ^r –, <i>of</i> <i>the 8th mode</i> ; Manyava 525, fol. 108 ^v –, <i>of the</i> <i>8th mode</i> ;	M 1102, fol. 75 ^r –; P 56–I, fol. 26 ^v –27 ^v ; fol. 53 ^v –55 ^r ; Sophia 816, fol. 58 ^r –60 ^v ;
Monk Longin, Cherubic song <i>of the Presanctified Gifts' liturgy</i> <i>of the plagal 2nd mode</i> Нин є динамисъ / Νῦν αἱ Δυνάμεις	Kuteino 1381, fol. 419 ^r –420 ^r , <i>without mode's indication</i> ; Manyava 10846, fol. 208 ^r –210 ^v , <i>without mode's indication</i> ;	M 1102, fol. 124 ^v –; P 56–I, fol. 39 ^r –40 ^r ; Lm 258, fol. 247 ^v –249 ^r ; M 1345, fol. 71 ^r –; Iași I–26, fol. 115 ^v –117 ^v ; Lz 12, fol. 78 ^v –81 ^r , <i>without</i> <i>composer's name</i> ; B 283, fol. 126 ^r –; B 284, fol. 48 ^r –50 ^r ; Sophia 816, fol. 108 ^v –110 ^r ;
Ioannes Kladas, Communion verse <i>of Wednesday and of the</i> <i>Virgin holidays</i> <i>of the 1st mode</i> Ποτήριον σοτηρίου / Ποτήριον σωτηρίου	Supraśl 5391, fol. 224 ^r –224 ^v , <i>of the 2nd mode</i> ; Kuteino 1381, fol. 422 ^r –423 ^r , <i>without mode's indication</i> ; Manyava 10846, fol. 189 ^r –191 ^v , fol. 196 ^r –197 ^v ; Lavriv 1902, fol. 44 ^v –48 ^r , <i>without mode's indication</i> ; Manyava 10845, fol. 215 ^r –; Manyava 525, fol. 122 ^v –, <i>with</i> <i>two Greek texts: Ποτήριον</i> <i>σωτηρίου and Αἰνεῖτε τὸν</i> <i>Κύριον</i> ;	Lm 258, fol. 222 ^v –223 ^v , <i>without composer's name</i> ; Iași I–26, fol. 94 ^r –95 ^v , <i>without</i> <i>composer's name, with two</i> <i>texts: Ποτήριον σωτηρίου in</i> <i>Greek and Явися благодать</i> <i>Божия in Church Slavonic</i> ; M 1345, fol. 58 ^r –;

<p>Manuel Chrysaphes, Sunday Communion verse <i>of the 1st mode</i> Εὐῆτε τὸν Κίριον / Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</p>	<p>Supraśl 5391, fol. 575^{r-v}, <i>without mode's indication</i>; Univ 490503, fol. 106^{v-}, <i>without mode's indication</i>; Manyava 10846, fol. 182^v–184^v; Manyava 10845, fol. 207^{r-}, with two texts: Αἰνεῖτε τὸν Κύριον in Greek and Блажені яже избра in Church Slavonic; Manyava 525, fol. 118^{v-};</p>	<p>Lz 12, fol. 129^{r-v}, <i>without</i> <i>composer's name</i>;</p>
<p>Manuel Chrysaphes, Communion verse of Tuesday and of the days of the Saints' remembrance <i>of the 3rd mode</i> Изъ мнимосиѡнъ еѡнонъ / Εἰς Μνημόσυνον Αἰώνιον</p>	<p>Supraśl 5391, fol. 396^{r-v}, <i>of the 5th mode</i>; Kuteino 1381, fol. 423^v–426^v, <i>without mode's indication</i>; Manyava 10846, fol. 191^v–194^r; Lavriv 1902, fol. 51^v–54^v, <i>without mode's indication</i>; Manyava 10845, fol. 218^v–221^r; Manyava 525, fol. 124^{v-};</p>	<p>P 56–I, fol. 30^{r-v}, <i>without composer's name</i>; Lm 258, fol. 228^v–230^r; Iași I–26, fol. 100^r–101^v, <i>without composer's name</i>; Sophia 816, fol. 82^v–83^v, <i>without composer's name</i>; Lz 12, fol. 69^r–71^r, <i>without composer's name</i>; B 283, fol. 94^{r-}; B 284, fol. 42^{v-}; Dg 1886, fol. 23^{r-};</p>
<p>Manuel Chrysaphes, Cherubic song <i>of the 1st mode</i> И та херувим / Οἱ τῷ Χερουβεῖμ</p>	<p>Supraśl 5391, fol. 516^r–517^v, <i>of the 1st mode</i>; Univ 490503, fol. 247^{r-v}, <i>of the 1st mode</i>; Manyava 10846, fol. 148^r–151^v, <i>of the 1st mode</i>; Lavriv 1902, fol. 15^r–19^v, <i>of the 1st mode</i>; Manyava 10845, fol. 161^{r-}, <i>of the 1st mode</i>; Manyava 525, fol. 94^{r-}, <i>of the 1st mode</i>;</p>	<p>Lz 12, fol. 1^r–3^r, fol. 131^r–134^r; B 283, fol. 41^{r-}; Sophia 816, fol. 49^v–52^r;</p>
<p>Joakeim Harsianites, Sunday Communion verse <i>of the 2nd mode</i> Εὐῆτε τὸν κίριον / Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</p>	<p>Supraśl 5391, fol. 217^{r-v}, <i>without mode's indication</i>; Kuteino 1381, fol. 395^v–397^r, <i>without mode's indication</i>;</p>	<p>M 1102, fol. 93^{r-}; Lm 258, fol. 225^r–226^r, <i>without composer's name</i>; Iași I–26, fol. 95^v–96^v, <i>without composer's name</i>, <i>with two texts: Αἰνεῖτε</i> <i>τὸν Κύριον in Greek and</i> <i>Избавление посла Господь in</i> <i>Church Slavonic</i>; B 283, fol. 88^r–90^r, <i>of Moschianos</i>; B 284, fol. 39^{v-}; Sophia 816, fol. 77^{r-}, <i>of Moschianos</i>; Lz 12, fol. 64^{v-};</p>

<p>Manuel Gazis, Matins' Prokeimenon of the plagal 4th mode Πασα πνοι / Πῆσα πνοῆ</p>	<p>Kyiv–Mezhyhiria 112/645, fol. 203^r, <i>without mode's indication</i>; Manyava 10846, fol. 121^r–123^r, <i>without mode's indication</i>; Lavriv 1902, fol. 3–5^v, <i>without mode's indication</i>; Manyava 10845, fol. 136–138^v, <i>without mode's indication</i>; Manyava 525, fol. 81^v–, <i>without mode's indication</i>;</p>	<p>B 284, fol. 88^{r-v}, <i>without composer's name</i></p>
<p>Anthimos Lavriotes, Cherubic song of the 4th mode И тай херувимъ / Οἱ τὰ Χερουβειμ</p>	<p>Supraśl 5391, fol. 222^r–224^r, <i>of the 5th mode</i>; Kyiv–Mezhyhiria 112/645, fol. 204^v–205^r, <i>of the 3rd mode</i>; Univ 490503, fol. 248^v–249^r, <i>of the 4th mode</i>; Manyava 10846, fol. 158^r–162^r, <i>of the 4th mode</i>; Lavriv 1902, fol. 24^r–28^v, <i>of the 4th mode</i>; Manyava 10845, fol. 179^r–, <i>of the 4th mode</i>; Manyava 525, fol. 102^v–, <i>of the 4th mode</i>;</p>	<p>Iași I–26, fol. 75^r–77^v; Sophia 816, fol. 47^r–49^r; B 283, fol. 53–; B 284, fol. 21^r–24^r; Lz 12, fol. 43^r–;</p>
<p>Evstatie, the Protopsaltes of Putna, Cherubic song of the plagal 1st mode И та херувим / Οἱ τὰ Χερουβειμ</p>	<p>Supraśl 5391, fol. 517^v–519^r, <i>of the 2nd mode</i>; Kuteino 1381, fol. 413^v–415^v, <i>of the 3rd mode</i>; Manyava 10846, fol. 152^r–155^r, <i>of the 2nd mode</i>; fol. 155^r–158^r, <i>of the 3rd mode</i>; Lavriv 1902, fol. 20^r–23^v, <i>of the 2nd mode</i>; Manyava 10845, fol. 170^v–, <i>of the 2nd mode</i>; fol. 175^r–, <i>of the 3rd mode</i>; Manyava 525, fol. 97^v–, <i>of the 2nd mode</i>; fol. 100^r–, <i>of the 3rd mode</i>;</p>	<p>M 350, fol. 54^v–55^v; M 1102, fol. 82^r–85^r; P 56–1, fol. 52^r–53^r; Lm 258, fol. 214^v–216^v; Iași I–26, fol. 84^v–87^r, <i>without composer's name</i>; Sophia 816, fol. 56^r–58^r; B 283, fol. 60^r–63^v; B 284, fol. 27^v–29^v; Lz 12, fol. 49^v–52^v;</p>

Moldavian and Ukrainian-Belarusian Church Chant Traditions: Common Repertoire as a Fact of Interaction

(Abstract)

Our recent attribution of kalophonic Greek chants from Ukrainian and Belarusian staff-notated manuscripts of the late 16th–18th centuries proved their Eastern origin and the fact of borrowing. The question that arises is how Ukrainian and Belarusian singers mastered Greek-Byzantine chant. It is logical to assume that the Greek repertoire appeared thanks to Ukrainian-Moldavian contacts, since

the Moldavian chant tradition, which flourished in the 16th century, is based on the Byzantine one. The works of Greek-Byzantine composers make up most of the repertoire of the 16th century Moldavian manuscripts. The goal of the research is to compare the Greek repertoire of Moldavian and Ukrainian-Belarusian musical manuscripts and to define the peculiarities of its fixation in Middle Byzantine and Kyiv staff notations. A comparative method of studying Greek-Byzantine, Moldavian and Ukrainian-Belarusian musical manuscripts is used.

It has been found out that kalophonic works of Greek-Byzantine composers, written down in the Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the late 16th–18th centuries, are presented in the Moldavian Anthologies of the 16th century. Also, in Ukrainian and Belarusian manuscripts, we managed to authorize the Greek-language Cherubic song of the plagal 1st mode of the outstanding Moldavian composer Evstatie, the Protopsaltes of Putna. The common Greek repertoire of Moldavian and Ukrainian-Belarusian manuscripts, as well as the work of Evstatie, recorded in Ukrainian and Belarusian Heirmologia, testify to the direct connection of Moldavian and Ukrainian-Belarusian church chant traditions and prove that the 16th century Moldavian musical school became an intermediary in the involvement of Ukrainian singers in the Greek-Byzantine chant tradition and had a powerful influence on the development and renewal of Ukrainian and Belarusian church chant in the late 16th–17th centuries.

Keywords: Ukrainian-Belarusian church chant tradition, Moldavian church chant tradition, staff-notated Heirmologia, Moldavian musical Anthologies, common Greek repertoire, kalophonic chant, Middle Byzantine notation, Kyiv notation, musical exegesis, Evstatie, protopsaltes of the Putna monastery.

ABREVIERI

AMP = Arhiva Mănăstirii Putna

AP = Analele Putnei

ARMSI = Academia Română. Memoriile Secțiunii Istorice

BAR = Biblioteca Academiei Române

BMP = Biblioteca Mănăstirii Putna

BOR = Biserica Ortodoxă Română

DOP = Dumbarton Oaks Papers

DRH = Documenta Romaniae Historica

RER = Revue des Études Roumaines

RESEE = Revue des Études Sud-Est Européennes

RRHA = Revue Roumaine d'Histoire de l'Art

SCB = Studii și Cercetări de Bibliologie

CUPRINS

Arhim. Melchisedec Velnic, <i>Mulțumire ostenitorilor de ieri și de azi</i>	5
Prof. univ. dr. Nicolae Gheorghită, <i>De la Muzicologie la viață liturgică</i>	7
Zamfira Dănilă, <i>Cuvânt înainte</i>	9
<i>Notă asupra ediției</i>	12
Titus Moisescu, <i>Putna – un puternic centru de cultură muzicală medievală românească</i>	13
Nicolae Gheorghită, <i>De la neumă la interpretare sau despre procesul compozițional în muzica bizantină</i>	25
Maria Alexandru, <i>Calofonia de tradiție bizantină în școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie Protopsaltul</i>	45
Svetlana Kujumdzieva, <i>The Significance of the Putna Music School in the History of Orthodox Church Music</i>	93
Titus Moisescu, <i>Manuscrisele muzicale de la Putna</i>	109
Anne E. Pennington, <i>Șapte antologii de la Putna</i>	115
Anna Eliseeva, <i>Deux Anthologies de chant du monastère de Putna: nouvelles découvertes dans les archives du Musée Historique d'Etat de Moscou</i>	139
Arhidiacon Avraam Bugu, <i>Prima mențiune onomastică în istoria muzicii de cult din Moldova</i>	159
Titus Moisescu, <i>Evstatie Protopsaltul Putnei</i>	163
Gregory Myers, <i>More Considerations on the Impact of the Turnovo Hymnographic School on Late Chant Development in Slavia Orthodoxa: Another Look at Evstatie's 1511 Song Book</i>	193
Titus Moisescu, <i>Aspecte inedite de scriere și interpretare semiografică bizantină</i>	209
Yevgeniya Ignatenko, <i>Protopsaltes Evstatie of Putna's Cherubic Song of the Plagal of the First Mode in Ukrainian and Belarusian Musical Manuscripts</i>	221

Titus Moisescu, <i>Antologhionul din 1515 al lui Evstatie Protopsaltul Putnei (M 1102)</i>	235
Arhidiacon Avraam Bugu, <i>Monahul Pafnutie, protopsalt și caligraf al Mănăstirii Putna</i>	259
Olimpia Mitric, <i>Un manuscris din perioada lui Iliăș Rareș, în Biblioteca Sileziană (ŚLĄSKA) din Katowice (Polonia)</i>	267
Arhidiacon Avraam Bugu, <i>Doi muzicieni necunoscuți ai școlii medievale putnene: ieromonahul Vasilie și monahul Isachie</i>	279
Monahia Pantelimona Soare, <i>Manuscrisul 1886 din biblioteca Mănăstirii Dragomirna</i>	287
Titus Moisescu, <i>Manuscrisul B 283 din Biblioteca Academiei Române</i>	293
Titus Moisescu, <i>Manuscrisul B 284 din Biblioteca Academiei Române (Secolul al XVI-lea)</i>	341
Titus Moisescu, <i>Un vechi codice muzical de la Putna MS. 816/S</i>	349
Titus Moisescu, <i>Manuscrisul 816/S – Parte componentă a Patrimoniului Muzical Național</i>	373
Titus Moisescu, <i>Theodosie Zotica</i>	401
Gabriela Ocneanu, <i>New Results on the Transmission of Filothej's Pripjala</i>	409
Yevgeniya Ignatenko, <i>Moldavian and Ukrainian-Belarusian Church Chant Traditions: Common Repertoire as a Fact of Interaction</i>	421
<i>Abrevieri</i>	433

GOLDFON

Cu vrerea Tatălui, cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh,
apare primul volum al acestei antologii despre Școala muzicală de la Putna,
în *Anul comemorativ al innografilor și cântăreților bisericești*.
Volumul a fost realizat cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Părinte Calinic,
Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților,
în cadrul Mănăstirii Putna,
sub coordonarea arhimandritului Melchisedec Velnic,
starețul mănăstirii.

La realizarea prezentului volum, s-au ostenit:
arhid. Avraam Bugu (selecție texte),
Constantin Chelaru (tehnoredactare),
Andreea Popescu (grafică),
ierod. Iachint Sabău, Adrian Mihaiu (prelucrare imagini),
monah Ambrozie Gavrilă, Valentina și Angela Bilcea (corectură).

Mănăstirea Putna, 3 septembrie 2023

