

ASPECTE ALE RELATIEI TEXT-DIASTEMATICA - ORNAMENTATIE ÎN KEKRAGARIILE DIN MANUSCRISUL ORIENTAL NR. 365 DE LA B.A.R. CLUJ-NAPOCA

Conf.univ.dr. Elena Chircev

Îndemnul psalmistului David – *Laudati, laudati pe Domnul din ceruri* (Psalmul 148) – s-a materializat în cultul bizantin prin constituirea unui bogat repertoriu de imnuri, create în mare parte de melozi ai primului mileniu creștin și transmise apoi cu fidelitate de-a lungul veacurilor de slujitori ai Bisericii, preoți, protopsalti și copisti. Printre aceste creații se numără și cele numite kekragarii - sau strigari, în manuscrisele românești – termen care își are originea în primele cuvinte cu care acestea încep.

Kekragariile sunt integrate astăzi în colecția de cântări denumită *Anastasimatarion*, ale cărei imnuri comemorează Învierea Mântuitorului Iisus și cuprinde rugăciunile de la Vecernia de sâmbătă seară și Utrenia de duminică dimineață. Desprinse din vechile *Sticherarion*, aceste cărți au devenit de la un anumit moment importante mijloace didactice, indispensabile pentru formarea cântăretului de strună, câteva dintre cântările ce le alcatuiau constituindu-se în modele melodice pentru repertoriul muzical aparținând stilurilor stihiraric și irmologic. Așa se explică și numărul mare al colecțiilor *Anastasimatarion* pastrate, fie ca manuscrise separate, fie ca secțiuni ale unor *Sticherarion* sau *Antologhion*.

Manuscrisul Oriental nr.365, un *Antologhion* în notatie koukouzeliana pastrat Biblioteca Academiei Române – filiala Cluj, conserva în partea sa finală Kekragariile pentru toate cele opt ehuri. Manuscrisul nu a fost încă cercetat în detaliu, fiind amintit doar în diferite surse bibliografice .

Limitam prezentarea noastră la momentele de debut și final ale cântărilor în discuție, în primul rând din motive de extensie a discursului, care, oprindu-se la toate cele opt glasuri, ar necesita un spațiu de dezbateră sporit. Pe de altă parte, așa cum vom vedea mai departe, textul literar al formulelor melodice la care ne-am oprit însumează datele esențiale ale acestei rugăciuni din slujba de seară.

Spre deosebire de alte cântări, textul Kekragariilor se păstrează neschimbat în cele opt ipostaze modale, fiind preluat din Psalmul 140. În Ms. O. 365, găsim următoarea versiune:

În traducerea românească textul este următorul:

Doamne, strigat-am către Tine, auzi-ma. Auzi-ma, Doamne. Doamne, strigat-am către Tine, auzi-ma; ia aminte glasul rugăciunii mele; când strig către Tine auzi-ma, Doamne.

Formula inițială a stihirei este cea care corespunde primelor două cuvinte, iar cea finală, ultimelor două. Găsim astfel în: *Kyrie, ekekraxa... eisakouson mou, Kyrie (Doamne, strigat-am și Auzi-ma, Doamne)*, esența rugăciunii de la ceasul Vecerniei, cuvintele redând acțiunea celui care imploră (*strigat-am*), dorința sa (*auzi-ma*) și divinitatea apelată (*Doamne*). Cuvântul *Doamne* se repetă de patru ori pe parcursul stihirei, în aceeași manieră imperativă, dar prezenta sa pe primul și ultimul loc al cântării, rotunjește forma, întregind rugăciunea și subliniind cererea. În versiunea grecească, cuvintele au aceeași dispunere: *Kyrie, ekekraxa... eisakouson mou, Kyrie*. Cele două enunțuri sunt segmentate printr-o cezura, evidentă în

varianta contemporana a textului datorita virgulei care desparte substantivul de verb. Vom regasi aceasta cezura si la nivelul discursului muzical, ca si asimetria pe care aceasta o accentueaza, asimetrie rezultata din numarul diferit de silabe al cuvintelor doua din cele doua formule.

Pentru a stabili care sunt mijloacele prin care este subliniat muzical textul rugaciunii ne-am îndreptat atentia, în primul rând, spre intervale si elemente de ornamentatie si mai putin înspre ritm, constatând ca ritmul își pierde din importanta într-o constructie, cel mai adesea, melismatica. Nu am ignorat însa importanta sunetelor lungi si a locului pe care acestea îl ocupa în cadrul formulelor melodice, raportându-le mereu la importanta silabei pe care o însoteau.

Vom încerca, în cele ce urmeaza sa sintetizam observatiile noastre rezultate în urma unei analize în detaliu a incipiturilor si cadentelor finale ale kekragariilor. Precizam ca versiunea din Ms. O. 365 conserva varianta melodica atribuita lui Ioannes Damaskinos. De altfel, aceasta este varianta cea mai frecventa în manuscrisele din bibliotecile românești .

Intervalele predominante ale discursului muzical sunt secundele, articulatiile liniei melodice urmarind îndeaproape textul si întrerupând mersul treptat cu salturi, doar pentru silabele accentuate. Cele mai frecvente salturi sunt cele de terta (în ambele sensuri), carora li se alatura câteva cvinte suitoare. Cvarta apare doar în formulele cadentiale si numai în sens ascendent. În ceea ce priveste dispunerea salturilor observam ca adesea, se ajunge prin salt la silaba accentuata a cuvântului *ekekraxa* .(Vezi Anexa 1, ehirile 1 autentic, si plagal, 3 plagal si 4 plagal). În incipituri, este prezent si intervalul de prima, a carui insistenta evidentiaza însa salturile de cvinta descendent-ascendentă cu care alterneaza în debutul stihirei în e hul 3.

Exista însa si formule melodice alcatuite numai din intervale de secunda. În asemenea situatii, silaba accentuata este lipsita de pregnanta pe care o confera saltul ascendent, absentă acestuia fiind compensata de plasarea ei pe sunetul cel mai înalt sau /si prelungirea duratei acestuia, cu clasma, dipli sau apoderma. Uneori, jocul secundelor ascendente si descendente, într-un spatiu melodic de dimensiuni restrânse, genereaza un discurs contorsionat, care subliniaza tensiunea implorarii (vezi Anexa 1, ehirile 2 autentic si 4 autentic).

Nu doar marimea, ci si felul în care sunt combinate intervalele muzicale plaseaza formulele melodice într-un spatiu sonor mai mult sau mai putin extins, element ce poate contribui, de asemenea, la reliefaarea textului literar. Din acest punct de vedere putem constata diferente însemnate între formulele de la început si cele care încheie stihirile. Daca ambitusul dominant al incipiturilor este cel de terta, formulele cadentiale se desfasoara, cel mai adesea în perimetrul unei septime mici. Ceea ce se schimba în cadente nu este diastematica, ambitusul mai mare fiind rezultatul unor acumulari treptate de spatiu sonor în cadrul melismelor, care sunt aproape nelipsite pe silabele textului final.

Alaturi de marirea ambitusului, constatam si o schimbare a dimensiunilor formulelor cadentiale, comparând formulele din diferite ehuri. Concizia unor începuturi cum sunt, de exemplu, cele ale ehurilor 1 sau 3 plagal contrasteaza puternic cu ultima invocatie în care, silaba dupa silaba, tensiunea emotionala a discursului sporeste si are nevoie de tot mai multe sunete pentru a fi exprimata. Sa remarcam faptul ca, toata aceasta desfasurare nu are decât o silaba în plus fata de cele doua cuvinte din debutul cântarii. Asadar, materialul sonor evolueaza, în mod firesc, o data cu textul literar pe baza principiului de treptata amplificare.

Sub aspect ritmic, ne atrage atentia relatia care se stabileste între silabele accentuate si prezenta unor semne augmentative cum este dipli, clasma sau apoderma, observatie valabila atât pentru incipituri, cât si pentru cadente. De altfel, aceleasi silabe cumuleaza si cheironomii ca antichenoma, lyghisma sau piasma. Nu insistam asupra interpretarii lor, data fiind lipsa unui consens deplin în aceasta problema; ne limitam doar a remarca încarcatura emotionala suplimentara conferita discursului muzical de acestea. De exemplu, pe silaba *ke*, în ehul 3 autentic, se îngramadesc kratima, paraklitiki si psifiston, în ehul 4 apar varia si lyghisma, iar în ehul 2 autentic varia si piasma (vezi Anexa 3, exemplul 1). Semnele cheironomice sunt mai numeroase în cadente, unde întinderea melismelor permite o tratare diferita a melodiei. Pe de alta parte, rugaciunea imperativa, dar în acelasi timp, plina de umilinta, are nevoie de un plus de expresivitate în acest moment al sau. Poate de aceea, la primul cuvânt al formulei de încheiere apare frecvent piasma (vezi Anexa 3, exemplul 2), pe care o gasim însa si în ultimul cuvânt al stihirei - singura sau alaturi de alte cheironomii (vezi Anexa 3, exemplul 3).

Observam, înca de la început, o anumita segmentare a textului literar al celor doua formule melodico-ritmice. În plan muzical, aceasta izvoraste în incipituri, în primul rând, din durata prelungita prin apoderma a neumei corespunzatoare ultimei silabe din cuvintele *Kyrie (Doamne)*. În ehul 1 autentic, copistul plaseaza aici o marturie chiar (pastrata si de varianta româneasca), despartind si vizual cele doua cuvinte.

Instituita în model, formula astfel construita pastreaza tiparul - usor de sesizat – în toate kekragariile, dar bogatia melodica a celor opt ehuri ofera mereu solutii creatoare pentru a evita monotonia. Contrastul între aspectul rectiliniu al melodiei echivalente primelor silabe si mersul sinuos al urmatoarelor, în ehul 3 autentic, repetarea tricordului descendent în melodia predominant silabica de la începutul cântarilor în ehurile 1 si 2 plagal, avântul sugerat de succesiunea celor doua cuvinte intonate în sens contrar, la începutul stihirei din ehul 3 plagal, toate acestea sustin afirmatia de mai sus. (vezi Anexa 1).

Unele dintre remarcile anterioare sunt valabile si pentru cadentele finale. Si aici, melodia se aseaza pe durate mai lungi în încheierea primului cuvânt, dar melismele numeroase si uneori extinse (vezi Anexa 2, ehurile 3 autentic, 1, 2 si 4 plagal) dau senzatia unei curgeri continue si atenuaza dimensiunea hiatusului dintre cele doua cuvinte conclusive. Totusi, exista aici si un element specific care marcheaza punctuatia finala a stihirei. Inversarea celor doua unitati lexicale - substantivul si verbul – plaseaza acum cuvântul cu mai multe silabe în prima parte a formulei. Acesta va acumula cele mai multe sunete, adesea si melismele cele mai dezvoltate, conferind o evidenta asimetrie discursului muzical din încheierea cântarii. Celalalt cuvânt se distanteaza muzical pentru ca, frecvent, primei silabe din *Kyrie (Doamne)* îi revine un sunet mai înalt, uneori cel mai înalt, din întreaga formula cadentiala. În acest fel, dupa arcul descris de linia melodica corespunzatoare lui *eisakouson mou (auzi-ma)* urmeza, fara nici o exceptie o panta descendenta conclusiva, care se detaseaza – cel mai adesea – si prin concizie, de restul formulei.

Demersul nostru a izvorât din convingerea ca silabele accentuate ale textului literar vor avea un statut privilegiat în plan muzical. Analiza întreprinsa a evidentiat faptul ca relatia text - diastematica – cheironomie este una de subordonare a elementelor muzicale de catre textul literar. Cuvintele introductive sunt însotite de o formula melodica a carei simplitate este în concordanta cu o prima rostire a rugamintii. Cele doua cuvinte de încheiere au un suport melodic diferit. Daca *eisakouson mou (auzi-ma)* își releva importanta prin insistenta cu care este prelungita fiecare silaba a sa de sunetele care alcatuiesc melismele, cuvântul *Kyrie*

(*Doamne*) se detaseaza prin concizia melodiei sale silabice sau cvasi-silabice, cu ajutorul careia textul câștiga inteligibilitate.

Kyrie ekekraxa...eisakouson mou, Kyrie (Doamne, strigat-am... auzi-ma, Doamne), invocatie si ruga, incipit si cadenta, între care miezul întregii cântari apare ca o imensa axa de simetrie a carei substanta sonora se brodeaza în varii culori sonore pe fondul modal al celor opt ehuri bizantine.

1. Kekragarii (<gr. *ekekraxa*, *crago*, a striga, strigari) de la *kyrie ekekraxa*, *Chirie ekecraxa*, “Doamne, strigat-am” (ps. 140), stihiri (strofe) care se cânta, precedate de stihuri din acest psalm, la slujba Vecerniei. A se vedea: Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Ag ai Jipei. Psaltichie rumaneasca*, vol. IV, Editura Episcopiei Buzaului, Bucuresti, 1992, p. 493.

2. Manuscrisul Oriental 365 nu a fost încă studiat în detaliu, fiind doar mentionat în diferite lucrari de specialitate. Datarea sa nu este deocamdata definitiva. Pe o notita, atasata de Gh. Cibanu Ms. O. nr. 365, acesta mentioneaza secolul al XVI-lea, acesta datare fiind preluata apoi de majoritatea celor care au facut referire le manuscris. In teza sa de doctorat, cercetatoarea Ozana Alexandrescu în dateaza ante 1664, iar în lucrarea muzicologului Adriana Sirli - *Repertoriul tematic al manuscriselor bizantine si post-bizantine (secolele XIV-XIX). I. Anastasimatarul*, Editura Muzicala, Bucuresti, 1986, manuscrisul este plasat înainte de 1726. Nu insistam acum asupra perioadei în care a fost scris, cunoscând si faptul ca este în atenta preotului Petru Stanciu, fiind cuprins în cercetarea sa pentru teza de doctorat.

3. A se vedea în acest sens lucrarea citata a Adrianei Sirli.