

BIZANTINOLOGIE

Kekragariile lui Petros Lampadarios Peloponnesios Exegeză inedită

Diac. Virgil Ioan Nanu

Kekragariile: scurtă introducere

Muzica bizantină a cunoscut încă de timpuri două modalități de cântare a imnelor liturgice: antifonică și responsorică. Ritul catedral dezvoltat în marile bazine bizantine presupunea un repertoriu amplu de antifoane, intonate alternativ de corurile din cele două strane. Unul dintre cele mai cunoscute și mai frecvente, rămas în uz până astăzi, este antifonul al doilea al Vecerniei, alcătuit din psalmii 140, 141, 129 și 116. Versetele primilor doi psalmi se încheiau cu răspunsul *Εἰσαχουσόν μου, Κύριε* iar ultimele două versete ale psalmului 141 dimpreună cu versetele psalmilor 129 și 116 se continuau cu stihiri. Antifonul, al cărui nume era dat de incipitul psalmului 140¹, era introdus de protopsalt sau de canonarh².

¹ Psalmul 140 este atribuit regelui-profet David și conține o rugăciune în care acesta îl imploră pe Dumnezeu să-l ferească de cuvinte și fapte rele, de părtășia cu cei nelegiuiți și de cursele pe care aceștia i le întind. Sfântul Ioan Hrisostom menționează că „este un psalm obscur pe care toți îl cântă fără să-l înțeleagă, dar Părinții au hotărât să-l rostească seara pentru leacul de purificare ce se află în el”. Cf. *Septuaginta*, vol. 4/I, Colegiul Noua Europă și Editura Polirom, București/Iași, 2006, p. 331, comentariu infrapaginal 140.

² Juan Mateos, S.J., *Utrenia bizantină*, traducere, prefață și note de Cezar Login (coordonatorul colecției), colecția „Liturgica”, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2009, p. 57.

Acesta, stând în mijlocul bisericii, anunța titlul psalmului și cânta refrenul corespunzător¹. Apoi cele două coruri, începând cu cel din dreapta, cântau alternativ fiecare verset din antifon, încheiat cu refrenul indicat de protopsalt²: corul din dreapta versetele cu număr impar, cel din stânga versetele cu număr par³.

Antifonul „Κύριε ἐκέκραξα”

Anunțarea antifonului: Κύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, εἰσάκουσόν μου.

Refrenul: **Εἰσάκουσόν μου, Κύριε.**

Corul I: Κύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, εἰσάκουσόν μου. Πρόσχευς τῇ φωνῇ τῆς δεήσεώς μου ἐν τῷ κειραγένοι με πρὸς σε. **Εἰσάκουσόν μου, Κύριε.**

Corul II: Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου ὡς θυμίαμα ἐνώπιόν σου, ἔπαρσις τῶν χειρῶν μου θυσία ἐσπερινή. **Εἰσάκουσόν μου, Κύριε.**

¹ *Slujba de seară în Biserica Ortodoxă*, traducere de Cezar Login, Editura Patmos, Cluj-Napoca, 2008, p. 99. Vezi și Juan Mateos, S.J., *op. cit.*, p. 57.

² Nu ar fi exclus ca în intonarea scurtelor refrene să fi fost antrenat și poporul credincios, cel puțin măcar în prima fază a muzicii bizantine în care, conform muzicologilor, cântarea era eminentamente silabică. O dată cu complicarea liniilor melodice prin thesis-uri și chironomii savante, cântările au început să fie notate în repertorii distincte, rezervate fie corului (Asmatikonul), fie soliștilor (Psaltikonul).

³ Acest mod de cântare – anunțare, refren, cântare alternativă cu refren - a fost consemnat pasager și fragmentar în diferite surse, dar în primul rând el a rămas întipărit în structura și expunerea textului poetic al psalmilor, așa cum au fost colportați de-a lungul timpului de manuscrisele liturgice. Există chiar unele studii sau ediții liturgice moderne care redau acest tipar pentru incipitul unui antifon. Pentru studii, vezi Nicolai Uspensky, *op. cit.*, pp. 106-108. Pentru ediții liturgice, vezi *Anthologhion di tutto l'anno*, volume I, traducere din paleogreacă în italiană de Maria Benedetta Artioli, Lipa srl, Roma, 1999, p. 149.

În practica muzicală bizantină, primele două versete se cântă diferit de următoarele, fiind compuse într-o manieră dezvoltată. Din acest motiv s-au individualizat din corpul psalmului, fiind cunoscute drept *kekragarii* (κεκραγάριον) sau *strigări*, după incipitul primului verset¹. Gradul sporit de complexitate al melosului corespunzător celor două stihuri a făcut ca ele să fie singurele din palmul 140 consemnate în manuscrisele vechi și notate cu neume. Doar târziu, la începutul secolului al XIX-lea, avem prima variantă a psalmului alcătuită (sau, cel mai probabil, consemnată după tradiția orală constantinopolitană) de Petros Byzantios Protopsaltes (†1808). Până atunci ele au circulat prin tradiția orală.

KEKRAGARIILE LUI PETROS LAMPADARIOS ȘI ALE LUI PETROS BYZANTIOS

Primele kekragarii cu notație paleobizantină le întâlnim în repertoriul Psaltikonului. Spre finalul secolului al XIV-lea ele au trecut în Akolouthii, apoi în repertoriul mai complex al Antologhionului² în care se vor găsi până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. După căderea Constantinopolului în cadrul Stihirarului, iar mai apoi al Antologhionului, începe să se contureze un nou repertoriu – Anastasimatarul - conținând cântările Învierii la care se vor adăuga mai târziu kekragariile, dogmaticele și pasapnoariile³. În cursul secolului al XVII-lea Anastasimatarul în variantă completă⁴ s-a desprins de

¹ Adriana Șirli, *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și post-bizantine (secolele XIV-XIX). Anastasimatarul*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 18, nota 10.

² Adriana Șirli, *op. cit.*, p. 17.

³ Adriana Șirli, *op. cit.*, p. 18. Conform acesteia, Anastasimatarul a fost completat cu cele trei categorii de cântări generale în perioada în care acesta s-a transferat din Stihirar în Antologhion.

⁴ În așa numita variantă completă, Anastasimatarul conținea: kekragariile, stihirile kekragariilor, stihirile Anatolice, Dogmatica, stihirile Stihioavnei, Pasapnoariile, Stihirile Anatolice și stihirile Eotinale. Adriana Șirli, *op. cit.*, pp. 17-18.

Antologhion și a preluat Propedia, devenind autonom, și totodată un veritabil abecedar muzical pentru psalții începători. Astfel, începând cu această perioadă, kekragariile se vor găsi deopotrivă în Anastasimatar și în Antologhion.

Secolul al XVIII-lea a fost marcat de apariția *noului stil al Marii Biserici* care va fi bogat reprezentat atât în Anastasimatar, cât și în Antologhionul Stihirar. Acesta din urmă va fi despărțit începând cu Petros Lampadarios Peloponnesios (1730-1778), în Doxastar (Slavele praznicelor) și Stihirar sau Idiomelar (stihirile praznicelor)¹. Noutatea a fost dublată de diversitate, existând de-a lungul acestui secol mai multe variante ale Anastasimatarului, complete sau fragmentare, ca de altfel și mai multe rânduri de kekragarii aflate în uz la un moment dat. Muzicologul grec Vasiliios Vasiliou enumeră în teza lui doctorat nu mai puțin de 10 autori de kekragarii, fără a mai socoti variantele anonime sau pe cele numite *nafpliotiká* și *agioritiká-ekklestiasitiká*².

¹ Petros Lampadarios este primul care regrupează conținutul Antologhionului Stihirar și extrage idiomelele doxastiká într-un volum individual. În 1831 Chourmouz Chartofylakos tipărește *Συλλογή ιδιομέλων...*, o Antologie idiomelar care conținea idiomelele praznicelor și sfinților mai importanți, volumul lui completând Doxastarul lui Petros Lampadarios. Vezi Χουρμουζιος Χαρτοφυλακος, *Συλλογή ιδιομελων και απολυτικιων και αλλων τινων μελων των δεσποτικων και θεομητορικων εορτων και των εορταφομενων αγιων, εν τη Τιπογραφία Ισακ Δε Κάστρο Και Υίοι, Κωνσταντινουπολεως, 1831.*

² Theodosios Ierodiakonos Chios, Manouil Gouta Tessalonikeos, Antonios preotul, Theodorakes Tirnavytos, Ioannes Trapezoundios Protopsaltes, Daniel Protopsaltes, Petros Lampadarios Peloponnesios, Petros Byzantios Protopsaltes, Theodoros PapaParaschos Phokaeus și Constantinos Byzantios Protopsaltes. Cf. Βασιλειος Κ. Βασιλειου, *Το Νεο Αργο Στιχηραρικο Ειδος Μελοποιίας του 18-ου Αιωνα, Θεσσαλονικη, 2008, pp. 86-88.* În mod surprinzător, sunt omise kekragariile argo-syntomon ale lui Iakovos Protopsaltes prescurtate după ale lui Chrysaphes cel Nou care, alături de varianta stihirică syntomon a lui Petros Byzantios, au rămas până astăzi cele mai uzitate cântări variante.

Dintre Anastasimatare a rămas normativă până astăzi varianta alcătuită de Petros Lampadarios, completată ulterior de ucenicii lui. Anastasimatarul lui Petros a fost scris în notație de tranziție și exighisit¹ în notație hrisantică în două variante, care au cunoscut de-a lungul timpului mai multe editări și reeditări în spațiul elen. Prima exegeză, datorată lui Gregorios Protopsaltes (1777-1822)², a fost tipărită la București în 1820³ de Petros Emonouil Ephesios (†1840), fiind prima carte de muzică bizantină în notație hrisantică. Cea de-a doua variantă îi aparține lui Chourmouzios Chartofylakos (†1840) și a fost editată 12 ani mai târziu de Theodoros Papa Paraskou Phokaeus (1790-1851), după cum este menționat în pagina de titlu a volumului⁴.

Majoritatea cântărilor sunt alcătuite de Petros Lampadarios: anastasimele de la Vecernie, Dogmaticile, Stihoavnele, troparele Învierii, Laudele și Eotinalele. Petros Byzantios adaugă Kekragariile și Stihologiile vecerniei iar exegeții cântărilor lui Petros Lampadarios - Gregorios și Chourmouzios - adaugă Sedelnele, Ipacoiful, Antifoanele, Prochimenele Utreniei, Fericirile și Exapostilarile anastasime⁵. Dintre toate categoriile de cântări ne-am îndreptat atenția în mod special asupra kekragariilor din Anastasimatarul lui Petros

¹ *Exighisirea* se referă la transcrierea cât mai exactă a unei piese muzicale bizantine dintr-o notație stenografică într-o notație analitică, proces prin care sunt revelate detaliile melodico-ritmice, concentrate de thesis-uri și transmise prin tradiția orală. *Exighisirea* mai este cunoscută și ca *exighisis*, *exegeză*, *tălmăcire*, *erminie*, *interpretare* sau *transcriere analitică*.

² Cf. Gregorios Stathis, „Les „Protographa” de la transcription dans la notation de la nouvelle methode”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. 6 : Le chant byzantin : état des recherches. Actes du colloque tenu du 12 au 15 décembre 1996 à l'Abbaye de Royaumont (dec. 2003), p. 12.

³ Πετρος Εφεσιος, *Νεον Αναστασιματαριον*, ἐν τῷ Βυχορεστικῷ νεοσυστάτῳ Τυπογραφείῳ, 1820.

⁴ Θεοδωρου Φωκεως, *Αναστασιματαριον Νεον*, ἐν τῇ Βρεταννικῇ Τυπογραφίᾳ Ἰσακ Δὲ Κάστρο Καὶ Υἱοί, Κωνσταντινουπολεως, 1832.

⁵ Macarie Ieromonahul, *Anastastimatarul* (reeditare), Editura Bizantină și Fundația Stavropoleos, București, 2002, p. IX.

datorită următoarei particularități: dintre toate cântările stihirice, kekragiile sunt singurele care nu-i aparțin. Cercetând mai mult manuscrite și tipărituri ale Anastasimatarului, am constatat că Petros Peloponnesios are și el un rând de kekragarii, dar nu au fost tălmăcite de nimeni până acum. În plus, kekragiile lui Petros Lampadarios au fost înlocuite în toate edițiile tipărite cu kekragiile lui Petros Byzantios, ucenicul lui. În urma acestei constatări se impun două întrebări: A. De ce au fost înlocuite kekragiile lui Petros Lampadarios cu ale ucenicului lui? B. De ce nu au fost exghisite de nimeni până acum?

A. Pentru prima întrebare formulăm următoarele posibile ipoteze:

1) Momentul primei tămâieri de la Vecernie, corespunzător intonării kekragiilor, presupune un anumit grad de fast, dat de coregrafia ritualică, dar în cea mai mare parte de cântare¹. Kekragiile lui Petros Lampadarios sunt mai simple în timp ce ale lui Petros Byzantios sunt mai complexe, cu modulații atipice și frecvente, cadențe neobișnuite și formule variate. Este posibil ca substituirea să fi fost determinată tocmai de nevoia de mai multă strălucire în cântare.

2) Între kekragiile celor doi Petros există oarecare similitudini în ceea ce privește delimitarea textului, structurilor și unele formule cadențiale. Acest fapt ne face să presupunem că kekragiile lui Byzantios reprezintă o prelucrare și o „îmbunătățire” a kekragiilor lui Lampadarios. Putem semnala cel puțin un caz în care varianta lui Byzantios la o anumită cântare se diferențiază de cea a maestrului său doar prin

¹ Dacă nu se face priveghere (cu Litie și cădire) și nu se cântă Anixandare (însoțite de cădire – prima cădire), practic cădirea de la *Doamne strîgat-am* ocupă poziția întâi și devine, alături de cădirea de la Vohod, unul dintre cele două ritualuri care antrenează și slujitorii din Altar și care presupune un anumit grad de solemnitate.

maniera de exighisire (adică prin unele ornamente)¹. În sprijinul acestei presupuneri putem să invocăm și vechimea practicii prelucrării și înfrumusețării compozițiilor aparținând înaintașilor². În acest context nu ar fi greu de înțeles cum de a fost (și a rămas) înlocuit prototipul, care a fost tratat doar ca material brut.

3) Este posibil ca kekragariile lui Petros Byzantios să fi fost considerate ca făcând corp comun cu stihologiile Vecerniei. Astfel, plasarea stihologiilor în Anastasimatarului lui Petros Lampadarios a tras împreună cu ele și kekragariile celui alt Petros.

4) Petros Byzantios a murit în 1808, în timp ce Reforma lui Chrysanthos (la care și-a adus și el contribuția) este datată în 1814 iar prima ediție a Anastasimatarului a fost tipărită 6 ani mai târziu. Nu credem că ar fi exclus ca decizia substituirii să le fi aparținut exegeților Reformei, nu lui Petros Byzantios.

B. În urma discuțiilor purtate cu muzicologul Costin Moisil acesta a fost de părere că kekragariile lui Petros Lampadarios nu au fost exighisite până acum pentru că nu a fost nevoie, deoarece semiografia de tranziție este cea mai ușor abordabilă dintre toate sistemele neumatice folosite pentru notarea compozițiilor bizantine și postbizantine. Pe de altă parte, ca o consecință a primelor două ipoteze de la punctul A, nu ar fi exclus ca kekragariile lui Petros Lampadarios, fiind

¹ Vezi irmosul odei a IX-a (Ἀσπόρου συλλήψεως) din catavasiile Canonului Mare, în varianta celor doi Petros, în *Ιωαννης Λαμπαδάριος, Στέφανος Α Δομέστικος* (ed.), *Πανδέκτη της Ιέρας Εκκλησιαστικῆς Ὑμνωδίας του ὅλου ενιαυτού*, vol. 2, pp. 380-381.

² Petros Lampadarios a prelucrat Anastasimatarul profesorului său, Daniel Protopsaltes. Despre prelucrările lui Petros Lampadarios după alți autori vezi Emannouil Giannopoulos, "Tracing the sources of the enormous oeuvre of the famous ecclesiastical musician Petros the Peloponnesian (ca. 1735-1778)", în *Muzica*, nr. 3-4/2015, pp. 121-142.

surclasate de cele ale ucenicului și de celelalte variante ale urmașilor, să fi rămas netranscrise din cauza „demodării”.

ΚΕΚΡΑΓΑΡΙΑ Π. **ΒΥΖΑΝΤΙΟ** ΣΥΝΤΟΜΑ

Ἦχος ᾠ Πα.

Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προ ο ος σε ει σα
κου σο ο ο ο ν μου ει σα α κου ου σον μου ου Κυ
υ ρι ε ε Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προ ος
σε ο ει σα κου σο ο ο ν μου ου ου προ ο ος τη σου
νη η η η η η η δε η η σε ω ω ω ω μου
ου ου κε κρα γε ναι με προ ος σε ει σα ου ου μου
μου Κυ υ υ ρι ε ε ε

Anastasimatar 1847

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ
ΜΕΛΟΠΟΙΗΘΕΝ ΠΑΡΑ
ΜΕΤΡΟΥ ΤΟΥ ΜΕΛΟΠΟΝΗΣΙΟΥ.

Ἦχος ᾠ Πα.

υ ρι ε ε κε κρα ξα προ ο ος σε ει σα α
κου σο ο ο ο ν μου ει σα α κου ου σον μου ου Κυ υ
υ ρι ε ε Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προ ος σε
ει σα α α κου ου σο ο ο ν μου προ ο ος τη σου
νη η η η η η η δε η η σε ω ω ω ω μου εν
τω κε κρα γε ναι με προ ος σε ει σα κου ου μου
Κυ υ υ ρι ε ε ε

Anastasimatar 1869

Este totuși curios faptul că nici un editor nu le-a găsit un loc în tipărituri, nici măcar ca a doua sau a treia variantă. În ediția Anastasimatarului din 1847 îngrijită de Theodoros Phokaeus găsim trei rânduri de kekragarii: primul rând de *kekragaria arga* par a fi de fapt prescurtări după Vechiul Stihirar, al doilea rând este atribuit lui Petros Byzantios iar al treilea – atribuit greșit lui Petros Lampadarios (ulterior, cineva a corectat greșeala, scriind Byzantios peste Peloponnesios) – îi aparține tot lui Byzantios, așa cum arată formulele și cadențele, cu deosebirea că frazele sunt ceva mai expresive¹. În ediția Anastasimatarului din 1869 apar trei rânduri de kekragarii, primul atribuit (din nou, greșit) lui Petros Lampadarios², iar celelalte două puse pe seama lui Petros Byzantios. Așadar, observăm în secolul al XIX-lea existența a două sau trei variante de kekragarii în tipărituri, uneori cu atribuirea greșită a uneia dintre ele. Acest fapt poate oferi indicii cu privire la lipsa kekragariilor lui Petros Peloponnesios din numeroasele ediții ale Anastasimatarului, lipsă care poate fi resimțită ca un gol în creația marelui Lampadar și în repertoriul universal al muzicii postbizantine din veacul al XVIII-lea, atât din punct de vedere didactic, cât și stilistic.

În studiul nostru ne-am propusă să încercăm o exegeză proprie a kekragariilor lui Petros Lampadarios Peloponnesios. Dat fiind faptul că cercetarea realizată are un profil pur tehnic și este situată în afara practicii timpului (a tradiției orale) care a generat acest corpus de cântări, avem conștiința că demersul nostru, de reconstituire și recuperare, nu poate decât să aproximeze, într-o măsură mai mică sau mai mare, cum se cântau acestea odinioară.

¹ Expresive în sensul de „ornamentate” și ”mulate” după sensul textului. Astfel, la cuvintele *έν τῷ κεκραγένας με πρὸς σε*, în prima variantă melodia atinge ușor treapta Zo ifes prin mers treptat, în varianta a doua melodia sare ex-abrupto la Ni (Pa, dacă luăm în considerație și lucrarea psifistonului).

² Se pare că editorii își făceau un obicei din a pune diverse kekragarii pe seama lui Petros Lampadarios. Comparația dintre acestea și adevăratele kekragarii ale lui Petros, rămase în manuscris, reliefează diferențe considerabile.

EXEGEZA KEKRAGARIILOR LUI PETROS LAMPADARIOS

La ora actuală există câteva metode de exegeză dintre care două sunt mai răspândite. Prima „pornește de la ipoteza că fiecărui semn intervalic îi corespunde un sunet a cărui durată este precizată de semne ritmice – dacă acestea din urmă lipsesc, durata sunetului este de un timp – și că celelalte semne notează doar detalii ornamentale sau probleme legate de modul cântării”¹. Această metodă a fost folosită de reprezentanții *Monumenta Musicae Byzantinae* iar la noi în țară i-a avut ca principali adepți pe I. D. Petrescu și Titus Moisescu. Cercetările muzicologice ale ultimelor decenii au dovedit însă inexact acest mod de transcriere.

A doua metodă a fost conturată de Gregorios Stathis și Simon Karas și adoptată de o serie de muzicologi de generație mai nouă². Aceasta constă în compararea compozițiilor bizantine și postbizantine păstrate în semiografie cucuzeliană (și prehrisantică) cu exegezelor lor în grafie hrisantică realizate de Gregorios Protopsaltes și/sau Chourmousios Chartofylakos. Prin așezarea în paralel a doua (sau mai multe) variante se observă corespondențele: se pot delimita și extrage thesis-urile care alcătuiesc melodia și se pot deduce reguli de transcriere specifice fiecărui tip de notație.

În demersul nostru vom adopta cea de-a doua metodă, completată cu cercetările muzicologului Costin Moisil.

Pentru kekragariile lui Petros Lampdarios în vechea grafie am folosit ms 54 m din Biblioteca Mănăstirii Stavropoleos³ iar pentru corespondențele formulelor melodice am făcut o analiză comparată a stihirilor syntomon din același

¹ Costin Moisil, „Schiță a unei metode de transcriere a cântărilor în stilul nou stihiraric, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, muzică, cinematografie*, serie nouă, vol. 3 (47), 2009, p. 60.

² Alexander Lingas și Iannis Arvanitis iar la noi Nicolae Gheorghiuță, Constantin Secară și Costin Moisil.

³ MS. nr. 54 m, *Anastasimatar*, Petros Lampadarios, 1788, grafie de tranziție, Biblioteca Mănăstirii Stavropoleos.

manuscris și autor, puse în paralel cu exegezele lor realizate de Gregorios Protopsaltes în noua grafie (ediția Ephesios, 1820). Pentru transcrierea formulelor foarte rare – majoritatea cu o singură apariție în Anastasimatar – am recurs la alte trei surse: stihirile doxastiká ale lui Petros în vechea grafie¹, exegezele lor în noua grafie realizate de Chourmousios² – cu observația că el transcrie unele formule diferit sau ușor diferit față de Gregorios³ – și listele de formule dintr-un manuscris în „dublă notație”⁴.

În cursul exghisirii am parcurs următoarele etape:

1. Am împărțit fiecare dintre cele 16 piese în unități sintactice de diferite ranguri (perioade, fraze, motive),

¹ MS. nr. 48 m, *Doxastar*, Petros Lampadarios, 1775, grafie de tranziție, Biblioteca Mănăstirii Stavropoleos.

² Πετρος Εφεσιος, *Συντομον δοξασταριον τῷ αιδίμῳ Πετροῦ Λαμπαδαριου τῷ Πελοποννησίῳ, ἐν τῷ τῷ Βεκορεσίῳ νεοσυστάτῳ Τυπογραφείῳ*, 1820.

³ Compozițiile transmise prin vechea grafie și tălmăcite în noua grafie poartă nu numai amprenta stilistică a compozitorului, ci în mare măsură și pe cea a exghisitorului care constituie un intermediar, un filtru viu care redă o piesă muzicală într-o manieră personală, în felul în care o interpreta el. Astfel se explică diferențele care se observă între tălmăcirile celor doi mari exegeți, diferențe care contrastează tot mai mult cu cât ne întoarcem în timp la compozitorii mai vechi, precum Petros Bereketes sau arhiereul Ghermanos Neon Patron. Consultarea în paralel a două rânduri de exegeze – Gregorios (Anastasimatar) pentru majoritatea formulelor și Chourmousios (Doxastar) – face ca exegeza noastră la kekragariile lui Petros să aibă un caracter ușor „hibrid”, fiind marcate de stilul unui autor și a trei exegeți (luându-l în calcul și pe subsemnatul).

⁴ Acest manuscris se află în Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος – ΔΙΑΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ, și a fost scanat și postat pe internet la adresa <http://www.mmb.org.gr/Παγε/>, ultima accesare: 21.09.2016, ora 01.03. Veritabil manual de exegeză muzicală, el conține fraze și formule din Doxastarul lui Petros Lampadarios puse în paralel în grafia de tranziție și grafia hrisantică. Menționăm că cel care l-a postat l-a identificat greșit drept „Irmologhionul lui Ioannes Protopsaltes”, confuzie explicabilă prin faptul că în Doxastarul syntomon și Irmologhionul argon se găsesc o serie de formule și structuri muzicale comune, cel de-al doilea fiind sursa principală care a stat la baza alcătuirii celui dintâi.

concentrându-ne pe secvențele cu gradul cel mai mic (motivele muzicale). Acestea pot fi clasificate în două categorii: secvențele stereotipe (formulele cadențiale) care se află la finalul frazelor și secvențele flexibile (zone libere) plasate la începutul frazelor.

2. Am căutat și identificat formulele (și unele secvențe melodice și micro-formule din zonele libere) în celelalte stihiri ale Anastsimatarului, alcătuite în același glas, și am observat corespondențele între vechea și noua grafie. Cele pe care nu le-am găsit în Anastasimatar, le-am căutat în Doxastar.

3. Am înlocuit formulele kekragariilor în vechea grafie cu corespondentele lor din noua grafie.

4. Din analiza formulelor și a zonelor libere am dedus câteva reguli cu ajutorul cărora am transcris ce a rămas netălmăcit din fiecare frază, inclusiv pasajele melodice ambigue.

5. Exegezele formulelor le-am verificat cu Doxastarul în „dublă notație”.

6. Exegezele formulelor le-am comparat (și corectat, în câteva cazuri) cu kekragariile lui Petros Byzantios care, în mod surprinzător, are formule, pasaje sau chiar fraze întregi asemănătoare sau chiar identice cu ale maestrului său.

7. În cazurile în care o secvență melodică (din formulă sau din zona liberă) comporta două variante de exighisire – silabică și augmentată (dublu silabică, uneori și ornamentată) – am ales în mod constant varianta mai amplă. La final am verificat dacă toate componentele melodiei, corespunzătoare celor 8 glasuri în paralel, prezintă uniformitate stilistică.

Nu ne-am propus să expunem tabele cu formulele sau/și ocurențele lor variate din punct de vedere exegetic așa cum apar în kekragariile lui Petros, nici să analizăm melodiile sau să detaliem regulile de transcriere. Ne vom rezuma la expunerea rezultatelor exegezei (în Anexă) și la schițarea câtorva observații și explicații legate de formulele muzicale (*thesis*-urile), elementele *sine qua non* ale compoziției bizantine. De asemenea, le vom face o scurtă descriere, precizând și câteva aspecte exegetice.

a. Formulele cadențiale sau thesis-urile sunt melodii stereotipe reprezentate în grafia veche printr-un grup de semne diastematice însoțite de cele mai multe ori de unul sau mai multe semne hironomice (*megala simadia*). Acestea din urmă au în general rolul de a reliefa formula¹ iar în cazul thesis-urilor împrumutate din Vechiul Stihirar – care lipsesc în kekragarii, sunt rare în Anastasimatar, dar frecvente în idiomele praznicare din Doxastar – de a comprima melosul. Chiar și în cazul în care lipsește un semn hironomic, formulele sunt atât de bine definite și cunoscute datorită frecvenței lor, încât există posibilitatea transcrierii exacte a melosului fără acel semn², doar în baza comparației cu alte pasaje similare.

b. În compozițiile stihirice syntomon există trei tipuri de formule cadențiale: imperfecte, perfecte și finale. Cele finale sunt de fapt tot perfecte (încheie o frază) dar primesc denumirea de „finale” deoarece încheie nu numai fraza muzicală, ci și piesa. Formulele cadențiale perfecte sunt de obicei mai lungi decât cele imperfecte. Ele sunt clasate de unii teoreticieni ca o categorie aparte de cele perfecte pentru faptul că unele formule finale prezintă particularități care le disting de „rudele” lor din interiorul piesei. În kekragariile lui Petros formulele finale ale glasului 1 (și prima dintre cele două formule finale ale glasului 4) nu se disting prin nimic de cele perfecte folosite în interiorul frazelor³.

c. În toate glasurile se întâlnește o formulă cadențială perfectă⁴, pe care Victor Giuleanu o numea „cadență perfectă

¹ Costin Moisil, „Schiță...”, p. 69.

² Ibidem.

³ Dacă socotim întregul repertoriu de stihiri syntomon compuse de Petros (Anastasimatar și Doxastar), indistințțiile se extind și la glasurile 6 și 8.

⁴ În kekragariile lui Petros Lampadarios lipsește de la glasurile 3 și 7, dar este întâlnită (cu frecvență redusă) în stihirile anastasime și în cele doxastiká.

generalizată”¹ (figurile 1 și 2 din Anexă). Ea nu se folosește niciodată în stare „brută”, ci este precedată de o secvență melodică de 4 timpi cu variabile ornamentale (figurile 3-8). Împreună cu ea constituie formula cadențială simplă, așa cum apare la toate glasurile. Formula cadențială simplă poate fi suplimentată cu încă una, două sau chiar trei secvențe melodice (micro-formule de câte 4 timpi fiecare), însoțite de un număr corespunzător de silabe, alcătuind în felul acesta formula cadențială compusă (figurile 9-10).

d. Uneori secvența suplimentară a formulei cadențiale compuse devine zonă de joncțiune între zona liberă și formulă. Ea poate fi integrată atât zonei libere, cât și formulei cadențiale (figura 11)².

e. Frazele muzicale debutează de cele mai multe ori izosilabic, iar dintr-un anumit punct – corespunzător de regulă unei silabe tonice – melodia este augmentată, fiecare silabă a textului poetic comportând 2 sau 4 timpi. Punctul de augmentare semnalează de fapt sfârșitul zonei libere și începutul formulei propriu-zise.

f. În componența formulelor există secvențe melodice care lungesc o silabă (accentuată sau neaccentuată) până la 4 timpi, lungiri vizibile și în vechea grafie (figurile 12-13). Sunt însă și cazuri când lungirile sunt invizibile în vechea grafie, acestea fiind concentrate în interiorul thesis-urilor (figurile 14-15).

g. Unele formule sau secvențe de formule comportă două variante exegetice diferite ca amplitudine, *pe scurt* sau silabic și *pe larg* sau dublu-silabic (figurile 16-19). Uneori varianta *pe larg* (augmentată) poate apărea în noua grafie în

¹ Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981, pp. 189-190.

² Fragmentul din Anexă este preluat din Costin Moisil, „Schiță...”, p. 64 și reprezintă prima frază din a 4-a stihiră anastasimă a Vecerniei.

forme diferite, desfășurate prin intermediul notelor melodice (echapée-uri, întâzieri, anticipații, note de pasaj etc.). Astfel, (micro)formula oligon-psifiston cu clasmă urmată de doi epistrofi cu clasmă (3 silabe, prima tonică) poate fi întâlnită în kekragariile lui Petros în 4 forme, dintre care unele se găsesc doar la anumite glasuri (figura 20)¹.

h. Uneori, în cadrul unei formule sau zone libere, un sunet augmentat cu clasmă poate fi descompus prin exegeză în două sunete distincte și egale ca durată, astfel încât cel de-al doilea sunet să creeze o notă de pasaj între primul sunet (cu frecvența de bază) și sunetul următor (figurile 21-22)².

PRIVIRE COMPARATIVĂ ÎNTRE KEKRAGARIILE LUI PETROS LAMPADARIOS ȘI ALE LUI PETROS BYZANTIOS

În cursul tălmăcirii am observat câteva aspecte muzicale – unele definitorii pentru stilul lui Petros Lampadarios – care considerăm că merită menționate. Ele vizează diferențele și asemănările dintre kekragariile lui Petros Lampadarios și ale lui Petros Byzantios Protopsaltes și ne oferă ocazia de a oglindi creația Lampadarului din Constantionopol în creația unui urmaș, continuator al tradiției. Pentru acest motiv am pus în paralel în Anexă cele două rânduri de kekragarii după următorul tipar, repetat pentru fiecare glas: pe primul rând al paginii am plasat primul stih (Κύριε ἐχέκραξα) în varianta Petros Lampadarios în ambele grafii (figurile 1-2), pe rândul al doilea am plasat al doilea stih (Κατεσθυστήτω) în ambele grafii (figurile 3-4) iar pe ultimul rând, cele două stihuri ale kekragarii lui Byzantios în notație hrisantică (figurile 5-6), ediția Ephesios 1820.

¹ Ultima variantă este întâlnită numai la glasul 2 în kekragarii și la glasul 6 în toate celelalte stihuri.

² În cadrul difoniilor, notele de pasaj cu desprindere de nota de bază sunt foarte frecvente.

Între cei doi Petros există diferențe în ceea ce privește:

1) Împărțirea textului poetic. Primul hemistih din psalmul 140 este împărțit astfel de Petros Lampadarios – Κύριε, ἐκέκραξα / πρὸς σέ, ἐισάκουσόν μου - și astfel de Petros Byzantios - Κύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, / ἐισάκουσόν μου. În timp ce primul respectă principiul simetriei (7 silabe cu 7 silabe), al doilea se mulează pe sensul textului, evidențiat prin punctuație.

2) Împărțirea textului muzical. De regulă, împărțirea textului muzical copiază împărțirea textului poetic. Rezultă astfel un număr de 8 fraze muzicale pentru primul stih și 5 fraze pentru al doilea. Sunt cazuri în care Petros Lampadarios nu divide primul hemistih, ci îl tratează ca un întreg, rezultând o frază lungă. Luând în calcul că acesta se repetă, rezultă pentru *Doamne strigat-am* 6 fraze în loc de 8. Este cazul glasurilor 1, 2, 6, 7 și 8. Sunt și două cazuri (glasurile 5 și 6) în care prima oară divide hemistihul, în timp ce a doua oară îl tratează ca pe un întreg, rezultând 7 fraze. În timp ce Petros Lampadarios este foarte flexibil în împărțirea frazelor, Petros Byzantios este mult mai constant, preferând împărțirea în 8 fraze. Face o singură excepție, la glasul 4, la prima apariție a hemistihului 1, când nu se poate face distincție între cele două secvențe ale textului din cauza formulei compuse care conferă continuitate.

3) Cadențele și formulele. Făcând abstracție de faptul că numărul de cadențe la cei doi Petros, ca și numărul de fraze, nu este totdeauna constant (în cazul primului stih oscilează între 6 și 8 opriri cadențiale) și de faptul că Petros Ephesios, editorul Anastasimatarului, este adeseori zgârcit în folosirea mărturiilor, putem spune că între cei doi autori există o diferență de circa 28 %. Detaliem. Melodica primului stih cadențează de multe ori diferit (cam jumătate dintre cadențe) la Byzantios față de Lampadarios, în timp ce în al doilea stih diferențele sunt mai mici. Diferă însă formulele cadențiale. În plus, Petros Byzantios face uz uneori de cadențe rare (Zo varis la glasul 1, Ni acut la glasul 2) sau atipice (Vu la glasul 7), preponderent în primul

stih¹. Cadențelor rare și bizare le corespund formule specifice, rar întâlnite la Petros Lampdarios².

4) Modulațiile. Dacă la Petros Lampdarios nu găsim nici o modulație, Petros Byzantios părăsește glasul de bază destul de frecvent: din 1 în 7 varis, din 2 în 6, din 7 în 8 (sau 4 aghia) și din 8 în 2.

Între cei doi Petros există și asemănări, cel mai probabil fragmente preluate de Byzantios de la Lampdarios. Astfel, în stihul al doilea al kekragariei (*Κατευθυνθήτω...*), în care am precizat că diferențele între cei doi sunt mult atenuate, melodia corespunzătoare cuvintelor *ἡ προσευχή μου, (ὡς θυμί)αμα ἐνώπιόν σου, ἔπαρσις* și *ἐισάχουσόν μου, Κύριε* este asemănătoare, chiar identică în multe cazuri (vezi kekragariile din Anexă, în special kekragariile glasului 8). De asemenea cadențele sunt păstrate în proporție de peste 70 %.

¹ Diferențele cele mai mari de cadență și formulă sunt întâlnite la prima piesă, a protopsaltului, în timp ce la a doua, a lampadarului găsim multe asemănări în succesiunea cadențială și în formule, ba chiar fraze identice. Credem că nu este lipsit de importanță faptul că Petros Byzantios a fost protopsalt. Probabil că piesa care îi revenea de obicei maestrului său a lăsat-o (aproape) intactă, în timp ce piesa care purta amprenta lui stilistică a suferit modificări însemnate. Această observație întărește încă o dată ipoteza 2 conform căreia Byzantios a prelucrat kekragariile maestrului său.

² Chrysanthos remarca frecvența redusă a modulațiilor în compozițiile lui Petros: „Maestrul melurg poate să facă uz de asemenea în melodia lui de ftorale, în funcție de înțelesul textului; dar trebuie să o facă rar, *imitându-l pe Petros Peloponnesios, care a creat multe tropare fără nici un fel de ftora* (sublinierea noastră). Deoarece ftoralele frecvente sunt dovezi ale slăbiciunii melurgului, de vreme ce nu este capabil să-și găsească suficient material într-un glas și se refugiază în mai multe.” Chrysanthos of Madytos, *op. cit.*, p. 187, paragraful 415. Suntem de părere că Petros Lampdarios nu a folosit modulațiile în kekragariile lui și din considerente didactice. Utilizarea cadențelor, precum și a formulelor rare și neobișnuite în cadrul cântărilor din Anastasimatar - abecedarul muzical al Începătorului - i-ar fi derutat pe ucenicii care nu erau capabili să facă diferența între general și particular, între principal și secundar. Astfel, ar fi ajuns să folosească astfel de cadențe și formule atipice mai des decât se cade, transformând excepția în regulă.

CONCLUZII

În studiul de față am pornit de la sesizarea unei omisiuni în repertoriul muzical bizantin tălmăcit în noua grafie – kekragariile lui Petros Peloponnesios – și am încercat să completăm această lipsă prin exighisirea acestor piese din grafia prehrisantică în cea hrisantică, la peste două secole distanță de contextul muzical-cultural în care au fost generate, cântate și, în cele din urmă, triate de muzicienii vremii. Atât ignorarea lor vreme îndelungată, cât și substituirea lor cu ale lui Petros Byzantios, au ridicat semne de întrebare. Pentru a găsi eventuale răspunsuri, cele două variante, aparținând celor doi Petros, au fost cercetate comparativ.

Din toate cele observate se poate constata că între maestru și ucenic pot fi asemănări, dar și diferențe, cu atât mai mult cu cât Petros Byzantios a ucenicit și pe lângă Iakovos Protopsaltes, colegul lui Petros Lampadarios. Cert este că piesele lui au o stilistică ușor diferită de a lui Petros Lampadarios, exploatează intens principiul variațional, folosește fraze mai scurte și mai bine delimitate, modulații multiple, cadențe atipice, exploatează la maxim ambitusul unui glas și adeseori îl extinde. Pe scurt, Petros Byzantios mănuiește tehnica componistică într-o manieră spectaculoasă. Față de el, celălalt Petros de la strana stângă este mult mai auster în compoziție și echilibrat în folosirea mijloacelor tehnice. Linia simplă și elegantă a kekragariilor lui Petros Peloponnesios, dezvăluită de exegeza noastră, se regăsește atât în celelalte piese stihiriarice din Anastasimatarul și Doxastarul lui, cât și în compozițiile altor autori din secolele următoare. Prin măiestria componistică și fidelitatea față de tradiția muzicală a înaintașilor pe care o continuă, îmbogățind-o și desăvârșind-o, Petros trasează o direcție stilistică bine definită în muzica bizantină care va deveni normativă pentru generațiile următoare de muzicieni.

Anexă

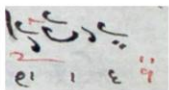


Figura 1

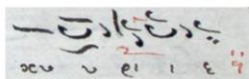


Figura 3

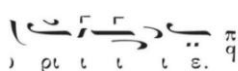


Figura 2

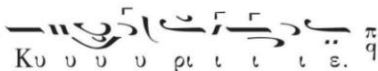


Figura 4

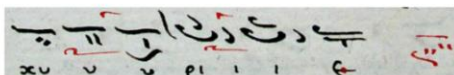


Figura 5

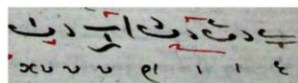


Figura 7

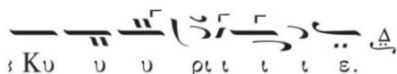


Figura 6

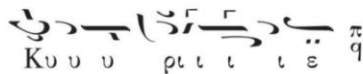


Figura 8

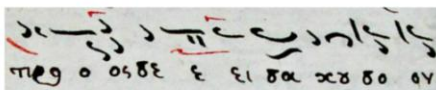


Figura 9



Figura 10

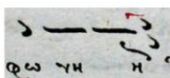


Figura 12



Figura 14

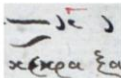


Figura 16

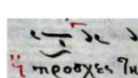


Figura 18

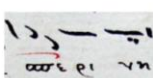


Figura 21

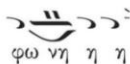


Figura 13

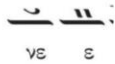


Figura 15



Figura 17



Figura 19

Figura 22

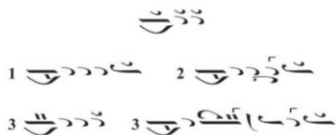


Figura 20



Figura 11

Glasul 1

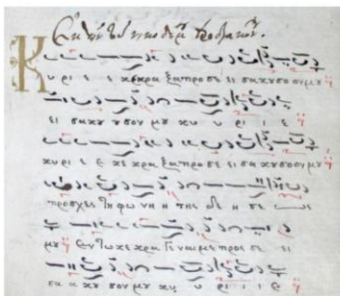


Figura 1

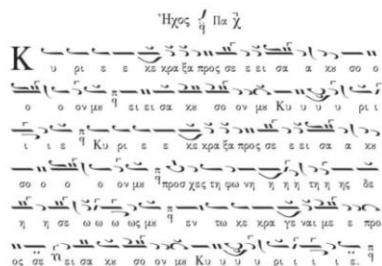


Figura 2

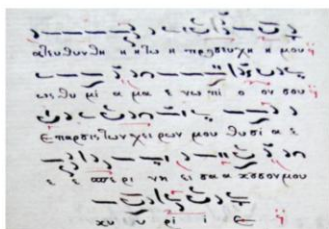


Figura 3

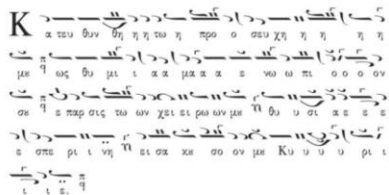


Figura 4



Figura 5

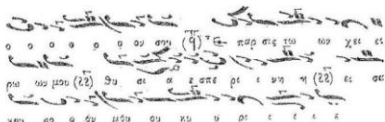


Figura 6

Glasul 2

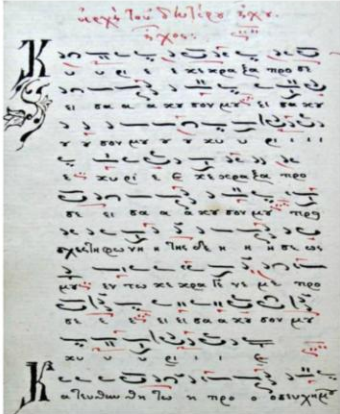


Figura 1



Figura 2

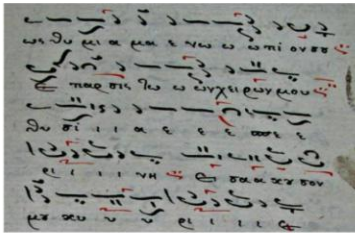


Figura 3

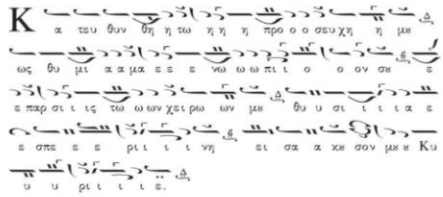


Figura 4

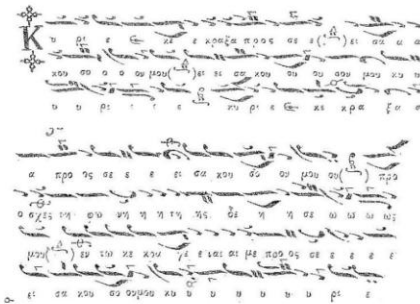


Figura 5

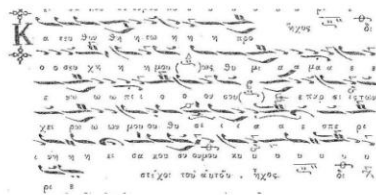


Figura 6

Glasul 4

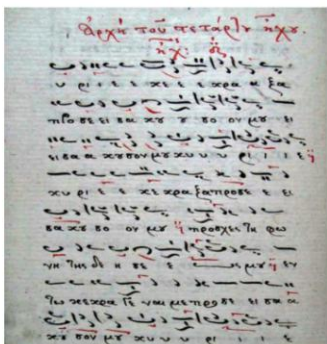


Figura 1



Figura 2

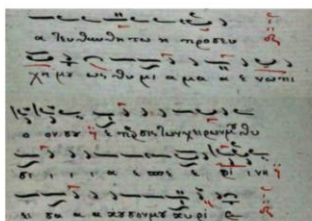


Figura 3

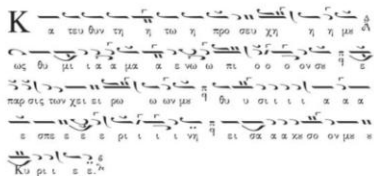


Figura 4

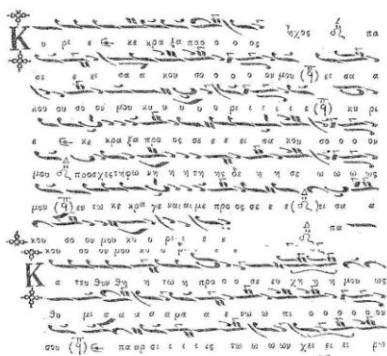


Figura 5

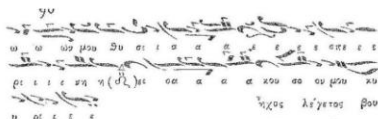


Figura 6

Glasul 5

Handwritten musical notation for Figure 1, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are in Greek: 'ερχομαι εγω και βαπτισω υμεις με νερο εν ωδι'.

Figura 1

Ἦχος β' ἡ Παλ'

Ν ε ε Κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ε η ε κς ε ε
 κρα α εα η προ ο ος σε ε ε ι σα α α κς σο ο ον
 μη ιι σα η α κς σο ον μη η Κυ υ υ υ υ ρι ι
 ι ι ε η Κυ ρι ε ε κς κρα εα προ ος σε ιι ιι σα α
 κς η σο ο ον μη η προ κς ε τη φω νη η η τη ης δε η η η
 σε ω ω ω ως μη η εν τω κς κρα γς ναι με ε ε ε προ
 ος σε ε η ιι σα α κς σο ον μη Κυ υ ρι ι ε. ελ η

Printed musical notation for Figure 2, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are in Greek: 'Νεε Κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ε η ε κς ε ε κρα α εα η προ ο ος σε ε ε ι σα α α κς σο ο ον μη ιι σα η α κς σο ον μη η Κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ε η Κυ ρι ε ε κς κρα εα προ ος σε ιι ιι σα α κς η σο ο ον μη η προ κς ε τη φω νη η η τη ης δε η η η σε ω ω ω ως μη η εν τω κς κρα γς ναι με ε ε ε προ ος σε ε η ιι σα α κς σο ον μη Κυ υ ρι ι ε. ελ η'.

Figura 2

Handwritten musical notation for Figure 3, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are in Greek: 'α του θυου θη του η προ ο σου χη η η η μη ως θυ μι ι α α μα α ε ω ω ω πι ο ο ο ον σε ε παρ σις των χς ει ρω ω ων μη η θυ υ σι α α ε σε πα ε ρι ι νη η ιι ιι σα α κς σο ον μη Κυ ρι ι ε. ελ η'.

Figura 3

Κ α του θυου θη του η προ ο σου χη η η η μη
 ως θυ μι ι α α μα α ε ω ω ω πι ο ο ο ον σε η
 ε παρ σις των χς ει ρω ω ων μη η θυ υ σι α α ε σε
 πα ε ρι ι νη η ιι ιι σα α κς σο ον μη Κυ ρι ι ε. ελ η'

Printed musical notation for Figure 4, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are in Greek: 'Κα του θυου θη του η προ ο σου χη η η η μη ως θυ μι ι α α μα α ε ω ω ω πι ο ο ο ον σε η ε παρ σις των χς ει ρω ω ων μη η θυ υ σι α α ε σε πα ε ρι ι νη η ιι ιι σα α κς σο ον μη Κυ ρι ι ε. ελ η'.

Figura 4

Handwritten musical notation for Figure 5, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are in Greek: 'Νεε Κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ε η ε κς ε ε κρα α εα η προ ο ος σε ε ε ι σα α α κς σο ο ον μη ιι σα η α κς σο ον μη η Κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ε η Κυ ρι ε ε κς κρα εα προ ος σε ιι ιι σα α κς η σο ο ον μη η προ κς ε τη φω νη η η τη ης δε η η η σε ω ω ω ως μη η εν τω κς κρα γς ναι με ε ε ε προ ος σε ε η ιι σα α κς σο ον μη Κυ υ ρι ι ε. ελ η'.

Figura 5

Printed musical notation for Figure 6, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are in Greek: 'ως θυ μι ι α α μα α ε ω ω ω πι ο ο ο ον σε η ε παρ σις των χς ει ρω ω ων μη η θυ υ σι α α ε σε πα ε ρι ι νη η ιι ιι σα α κς σο ον μη Κυ ρι ι ε. ελ η'.

Figura 6

Glasul 6

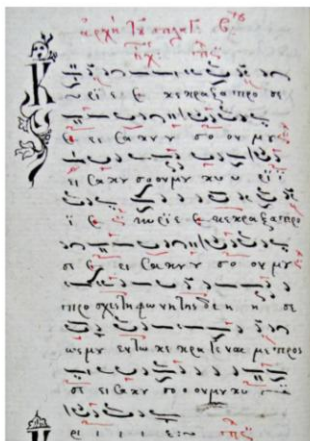


Figura 1

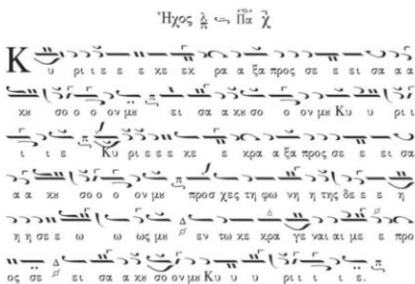


Figura 2

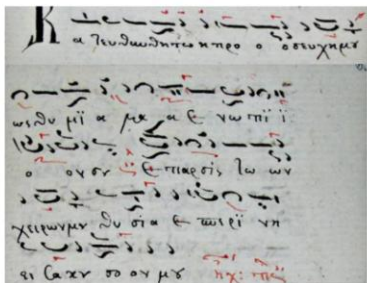


Figura 3

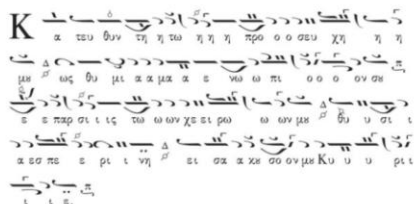


Figura 4



Figura 5

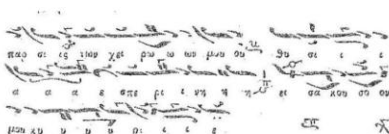


Figura 6

Glasul 7

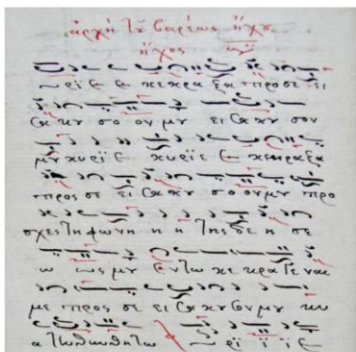


Figura 1

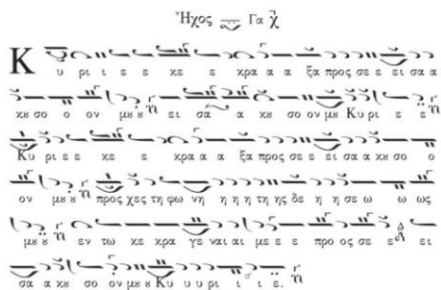


Figura 2

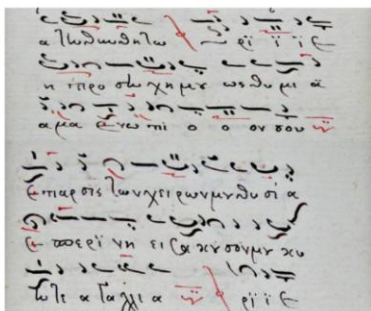


Figura 3

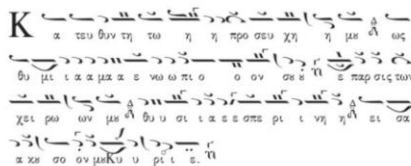


Figura 4

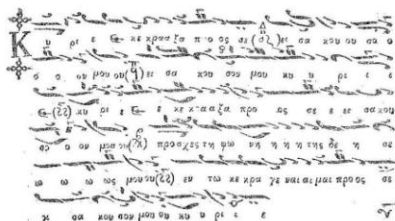


Figura 5

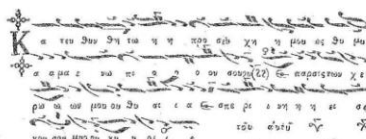


Figura 6

SUMMARY

Virgil Ioan Nanu: "The Kekragarias of Petros Lampadarios Peloponnesios. New Exegesis"

The *kekragarias*, denomination given to the first two Psalm verses from the Antiphon of the Vespers, belong to an ancient tradition of composition and interpretation. Having a sinuous codicologic evolution/background, from the Psaltikon and the Akolouthia to the Antologhion and the Anastasimatarion, the *kekragarias* have found their place eventually in the Anastasimatarion. Taking as reference the Anastasimatarions which are representative for the *New Style of the Great Church* and which are circumscribed to the 18th century, the present study focuses on the variant belonging to Petros Lampadarios Peloponnesios (1730-1778) which has been subject to numerous editions and processings in time, but remains a landmark to the present day. Paradoxically, the *kekragarias* of Petros Lampadarios are absent from the sticheras of the Anastasimatarion composed by him, being replaced by a variant belonging to his pupil, Petros Byzantios. Preserved in manuscripts, written in prehrisantic notation, the *kekragarias* of Petros Lampadarios were never the subject, until now, of any exegesis, remake or edition, a reason for which I have tried to give a personal exegesis. The exegesis starts from the comparative method of professor Gregorios Stathis and is completed with the researches of musicologist Costin Moisil. The details and explanation of the method, as well as the detailed description of the sticheras, was developed with musical exemplifications and exegesis of *kekragarias* composed by Petros Lampadarios. At the end of the study I have made a parallel between the *kekragarias* of the two composers – Petros Lampadarios and Petros Byzantios – in order to underline the similarities, but particularly the differences with regards to the analysis of the poetico-musical text and the manner in which the cadences, the musical formulas and the modulations as techniques of composition and modalities of expression were used.

Traducerea rezumatului: Andreea Nanu