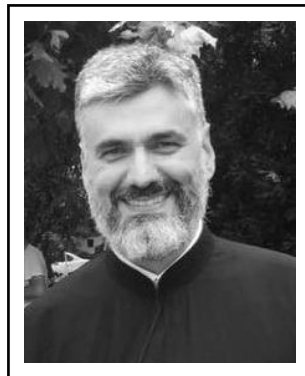


CÂNTECELE DE LEAGĂN ALE FECIOAREI MARIA: SEMNIFICAȚIE VERBALĂ ȘI MUZICALĂ ÎN CÂNTAREA BIZANTINĂ¹

Pr. ROMANOS KARANOS

Școala Teologică Ortodoxă „Sfânta Cruce” Brookline, MA, SUA

Părintele Dr. Romanos KARANOS este preot în Arhidioceza Ortodoxă a Statelor Unite ale Americii și conferențiar universitar la disciplina Muzică liturgică bizantină a Școlii de Teologie „Sfânta Cruce” (Brookline, Massachusetts). Este director artistic al Festivalului de Muzică Bizantină (Boston) și director al Școlii de Muzică Bizantină „Ioan Damaschinul” a Mitropoliei Ortodoxe de Boston. Este, de asemenea, protopsalt al Capelei „Sfânta Cruce” și dirijor al Corului de muzică bizantină „Sfântul Roman Melodul” al Colegiului „Sfânta Cruce”. A susținut conferințe și a interpretat muzică bizantină în diferite ansambluri de profil, precum „Dünya”, Corul Arhidiocezei Bizantine din New York și Ansamblul „Psaltikon”.



REZUMAT

Cântarea bizantină este adesea numită și veșmântul imnologiei sacre în liturghia ortodoxă. De-a lungul timpului, cuvântul și muzica au mers mână în mână, drept canale de comunicare între comunitatea care se roagă și divinitate. Înțelesurile conferite de materialul biblic și imnografic sunt deslușite, potențate și, în cele din urmă, transformate prin melodii, croite cu atenție conform țelului fundamental al simbiozei dintre comprehensibilitatea textului și idealul estetic. Acest act de echilibrare, vechi de secole, a dus la dezvoltarea unor tipuri de tratare muzicală a textului ce se extind de la simple recitative pentru „Cuvântul lui Dumnezeu”, la prelucrări meditative, intens ornamentate, ale „Cuvintelor lui Dumnezeu.” Balanța a început să se încline în timpul secolelor XIII-XIV, când extensia melismelor psaltilor virtuozii a dus la crearea unor melodii extatice, fără text, cunoscute sub numele de cratime. În ciuda corelației evidente a acestor cratime cu metode ascetice de rugăciune intensă ce implică un text minimal sau lipsa totală a acestuia, comentatori postbizantini le-au denunțat drept producții iraționale de influență otomană. Apărătorii, însă, au recurs la speculații teologice, numindu-le cântece de leagăn ale Fecioarei Maria sau cântece ale îngerilor. În tumultul nesfârșitelor dispute cu privire la cât de adecvate sunt prelucrările melismatice și cratimele pentru rugăciune, compozitori și psalți au continuat să le creeze și să le cânte, avansând cu putere ideea că muzica religioasă nu este un simplu servitor, ci mai

¹ O versiune anterioară a acestei lucrări a fost prezentată la Simpozionul de Muzică și Monoteism, organizat la New England Conservatory, Boston, în perioada 8-9 noiembrie, 2017.

degrabă un partener egal al textului, ce transmite straturi de înțelesuri non-verbale ce pot contribui la o relație mai directă și mai intimă cu Dumnezeu, mai mult decât ar putea-o face textul fără muzică.

Cuvinte cheie: Cântare bizantină, ortodox, liturghie, cratima

*Cuvintele [unei rugăciuni] sunt... secundare.
Ele sunt doar o ancoră. Sau, am putea spune, ele
sunt mișcările baghetei unui dirijor: nu muzica.¹*
C. S. Lewis

În urmă cu câțiva ani, după încheierea Sfintei Liturghii bilingve din Capela „Sfânta Cruce” din Brookline, Massachusetts, am întreat-o pe soacra mea grecoaică dacă este frustrată de faptul că nu a înțeles niciunul dintre cuvintele scandate de corul din strana din stânga. Ea a răspuns: „Nu, deloc. Nici n-aș putea spune că nu cântă în limba greacă. Atâta timp cât este muzică bizantină, simt că sunt în biserică. Și mă pot ruga.” În ciuda naturii subiective a opiniei unui singur individ, este evident că experiența liturgică a creștinilor ortodocși este multisenzorială și că prelucrarea intelectuală a cuvântului rostit sau cântat este doar unul dintre numeroșii stimuli liturgici: nu neapărat cel mai important. În această lucrare voi vorbi despre semnificația verbală și muzicală în muzica bisericească ortodoxă, analizând modul de tratare muzicală a textelor liturgice în funcție de locul și rolul lor în riturile sacre. De-a lungul istoriei, în liturghia bizantină, textul și muzica au lucrat împreună ca punți de comunicare între comunitatea de cult și divinitate. Contrar truismului conform căruia muzica este întotdeauna secundară și subordonată textului, eu susțin că muzica liturgică este un partener egal al textului, comunicând straturi de semnificații nonverbale care, printre altele, ajută la cultivarea unui element indispensabil rugăciunii, și anume a sentimentului de mister și venerație. Muzica face acest lucru prin clarificarea, îmbunătățirea și, în cele din urmă, transformarea semnificației transmise de cuvintele Scripturii și imnuri într-un mod care echilibrează inteligibilitatea cu plăcerea estetică. Lucrarea de față prezintă o evoluție istorică, urmărind acest act de echilibrare de-a lungul secolelor, de la simplul recitativ pentru „cuvântul lui Dumnezeu”, trecând prin aranjamente meditative extrem de ornamentate ale „cuvintelor către Dumnezeu”, și ajungând în cele din urmă la compoziții extatice, fără text, pentru „comuniunea intimă, fără cuvinte, cu Dumnezeu”.

¹ C. S. Lewis, *Letters to Malcolm, Chiefly on Prayer* [Scrisori către Malcolm, în special despre rugăciune], HarperCollins, New York, 2017, p. 12.

Încă de la începuturile creștinătății, rugăciunea a fost însoțită de muzică. Martorii biblici ai rolului muzicii în ceremoniile religioase sunt numeroși și incontestabili. Pornind de la numărul impresionant de patru mii de instrumentiști însărcinați de Regele David să aducă laude Domnului (1 Cronici 23: 5), până la relatarea lui Matei despre Iisus Hristos și ucenicii Săi care cântau imnuri cu puțin timp înaintea Patimilor (Matei 26:30), putem desprinde cu ușurință temeuri istorice și teologice ale închinării primilor creștini prin cântare. În plus, unii Părinți ai Bisericii prezintă muzica ca pe un truc inteligent conceput de Dumnezeu pentru a îndruma oamenii spre virtute. În cuvintele Sfântului Vasile:

Când [...] Duhul cel Sfânt a văzut că neamul omenesc este greu de îndrumat spre virtute [...], ce a făcut El? A unit dogmele cu plăcerea cântatului, astfel ca, odată cu dulceața și gingășia melodiei, să primim pe nesimțite și folosul cuvintelor de învățătură, la fel ca doctorii cei înțelepți care adeseori ung cu miere paharul în care dau bolnavilor doctorii amare. Pentru aceasta, El ne-a alcătuit aceste melodii armonioase ale psalmilor, pentru ca celor care sunt copii sau tineri la suflet să li se pară că ei cântă, când, de fapt, ei își instruiesc sufletul. Căci n-a plecat de la biserică cineva din cei mulți și trândavi păstrând cu ușurință în minte vreo poruncă apostolică sau profetică, în schimb cuvintele psalmilor le cântă și acasă și le murmură și în piață, și, dacă unul din cei peste poate de iuți la mânie intră în biserică, atunci când începe să simtă mângâierea psalmului, el pleacă din biserică cu sălbăticia sufletului potolită de blândețea melodiei.¹

Renumitul episcop al Cezareei susține că muzica joacă un rol triplu. În primul rând, ajută cuvintele să fie absorbite mai ușor, într-un mod aproape viclean. Contemporanul său, Sfântul Efrem Sirul, știa bine acest lucru atunci când a folosit melodiile populare ale gnosticului Bardesan și ale fiului său Harmonius pentru a păstra sau atrage oamenii spre credința ortodoxă.² În al doilea rând, muzica sădește cuvintele mai adânc în inima și mintea ascultătorului. Pasajele biblice sunt uitate cu ușurință după câteva minute după ce au fost auzite, însă cântările rămân întipărite în minte. În al treilea rând, muzica aduce beneficii sufletului prin ea însăși, independent de text. Calmează mânia prin simpla sa dulceață. În general, martorii scrierilor patristice, liturgice, canonice sau de altă natură sunt aproape unanim de acord în prezentarea muzicii ca pe un dar de la Dumnezeu, precum și în laudarea valorii acesteia în educarea creștinilor.³

Deși nu există prea multe dovezi referitoare la formele de muzică folosite în primul mileniu, putem afirma cu siguranță că variatele genuri imnografice din

¹ Saint Basil, *Exegetic Homilies* [Sfântul Vasile, *Omlii exegetice*], traducere de Agnes Clare Way, Catholic University of America, Washington, D. C., 1963, p. 152.

² vezi Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography* [Istoria muzicii și imnografiei bizantine] Oxford University Press, New York, 1961, p. 149.

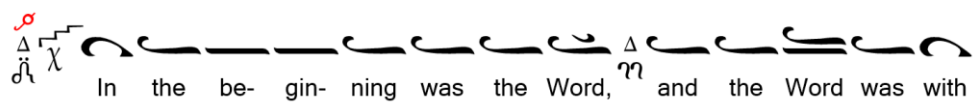
³ Rarele obiecții provenite de la instituțiile monastice timpurii (vezi Wellesz, *op. cit.*, pp. 171-174) nu fac decât să confirme regula.

Oriental creștin s-au născut simultan cu muzica lor. Clasificarea melodiilor pe baza sistemului celor opt moduri precede cea mai mare parte a imnografiei, iar poeții ecleziastici au creat opere care se încadrau în acest sistem. De asemenea, majoritatea covârșitoare a celor aproximativ cincizeci de mii de imnuri bizantine sunt contrafaceri, poezii care au structura metrică a unui imn original a cărui melodie era populară și ușor de memorat. În plus, titlul de „melod” dat imnografilor din primul mileniu indică faptul că aceștia nu numai că au scris textele, dar au și compus muzică originală pentru ele sau le-au adaptat la prototipuri melodice preexistente.

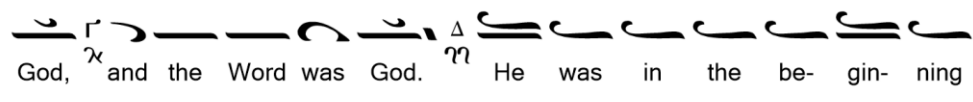
În al doilea mileniu, natura și funcția muzicii pot fi deslușite într-un mod mai tangibil. Creativitatea este folosită în slujba noilor melodii în loc de noi texte și, drept urmare, textele liturgice nenotate sunt înlocuite de manuscrise cu compoziții notate. Pe baza surselor abundente, putem face trei observații fundamentale: a) compozitorii de muzică bizantină nu pierd niciodată din vedere primatul relativ al textului; inteligibilitatea prin frazare adecvată și accentuare muzicală este întotdeauna un deziderat; b) există o diferență între tratarea textelor biblice, cuvintele *lui* Dumnezeu, în care prevalează solemnitatea, austeritatea și inteligibilitatea, și cea a materialului imnografic, cuvintele *către* Dumnezeu, a căror frumusețe literară se îmbină cu frumusețea muzicală; și c) se observă o evoluție naturală și organică de-a lungul timpului spre mai multă elaborare și sofisticare.

Mai exact, textele biblice au fost redată în mod tradițional într-un stil recitativ care este impunător și declamatoriu, dar niciodată dramatic sau didactic. Scopul este de a transmite un mesaj, fără interpretare sau comentarii din partea cititorului. Cum va fi primit acest mesaj și ce efect va avea asupra ascultătorului este lăsat în voia Duhului Sfânt. Din punct de vedere tehnic, acest lucru se realizează prin recitarea cuvintelor pe un sunet constant, cu o mișcare minimă în jurul acestuia pentru o mai bună accentuare și prin folosirea unor formule de cadențe imperfecte și perfecte pentru marcarea punctuației. Notarea nu este necesară și nici chiar dorită pentru acest tip de cântare, deși până în secolul al XV-lea, clericii foloseau lecționare evanghelice cu o notație ecfonetică foarte simplă. Exemplul de mai jos este transcriere în stil ecfonetic a începutului Evangheliei după Ioan (Ioan 1: 1-3):¹

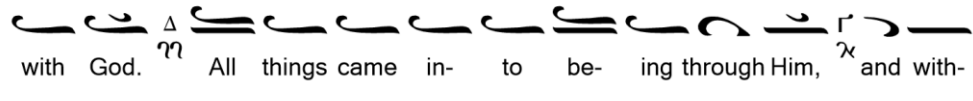
¹ Varianta îmi aparține.




 In the be- gin- ning was the Word,^Δ and the Word was with



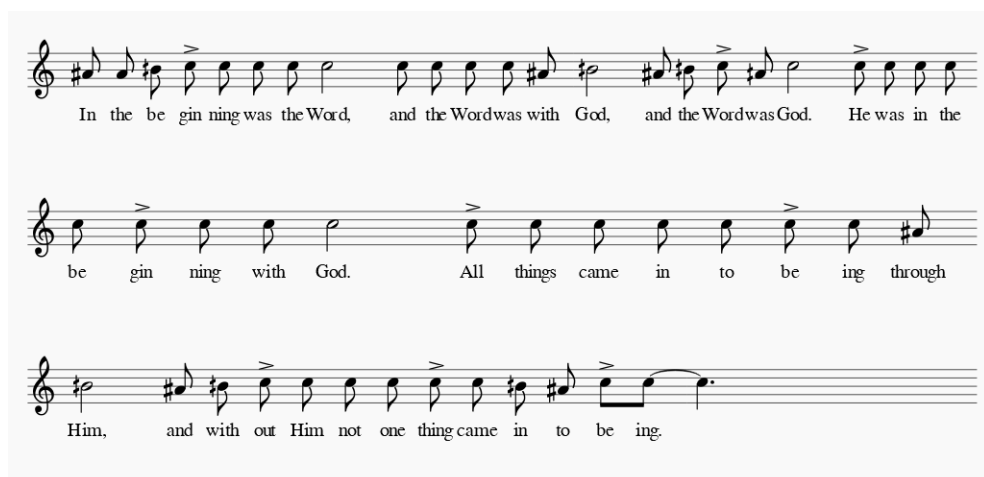
 God,^Χ and the Word was God.^Δ He was in the be- gin- ning



 with God.^Δ All things came in- to be- ing through Him,^Χ and with-



 out Him not one thing came in- to be- ing.^Δ



In the be gin ning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. He was in the

be gin ning with God. All things came in to be ing through

Him, and with out Him not one thing came in to be ing.

*(La început era Cuvântul, și Cuvântul era cu Dumnezeu,
 și Cuvântul era Dumnezeu. El era la început cu Dumnezeu.
 Toate lucrurile au fost făcute prin El;
 și nimic din ce a fost făcut n-a fost făcut fără El.)*

În mod evident, această tratare muzicală minimală nu a fost suficientă pentru imnografie. Următorul stadiu de elaborare muzicală a venit sub forma unor cântări silabice, probabil încă de la începuturile Bisericii, dar cu siguranță odată cu apariția scurtelor tropare în secolul al V-lea și mai târziu a genului poetic mai lung al canonului. Aceste cântări, al căror scop este de a-l lăuda pe Hristos sau pe un sfânt, sau de a evoca un moment al istoriei sacre, au adesea un caracter cvasinarativ. Ele au un stil simplu, silabic, și sunt interpretate într-un tempo rapid și energic. Exemplul următor este un imn care glorifică Învierea lui Hristos.¹ Scurt,

¹ Varianta melodică în: Nicholas Roumas, *The Musical Ark* [Arca muzicală], Archdiocesan School of Byzantine Music, New York, 2017, p. 23. Transcrierea în notație liniară îmi aparține.

dar cu o bogată semnificație teologică, acest imn spune o poveste și în același timp prezintă un articol de credință membrilor congregației.


When they learned from the an-gel the joy-ful mes-sage of the
 res-ur-rec-tion, the wom-en dis-ci-ples of the Lord cast off
 the an-ces- -tral curse and boast-ed to the a-pos-tles: Death is
 de-spoil'd and Christ God is ris- - -en, grant-ing the world great mer-cy

When they learned from the an-gel the joy-ful mes-sage of the res-ur-rec-tion, the wo-men dis-
 cip-les of the Lord cast off the an-ces-tral curse and boast-ed to the a-post-les:
 Death is des-spoiled and Christ God is ri-sen, grant-ing the world great mer-cy.

*(Propovăduirea Învierii cea luminată înțelegând-o de la înger ucenițele Domnului și lepădând osândirea cea strămoșească, Apostolilor lăudându-se au zis:
 Jefuitu-s-a moartea, sculatu-S-a Hristos Dumnezeu, dăruind lumii mare milă)*

Majoritatea cântărilor pentru slujbele religioase zilnice fac parte din această categorie. Cu toate acestea, la încheierea unui grup de imnuri sau a unei părți a unei slujbe religioase, se observă o creștere semnificativă a intensității, adesea însoțită de mișcare. De exemplu, la sfârșitul primei părți a Vecerniei, preotul care ține Evanghelia sau cădelnița iese din altar. Sau, la Doxologia Mare care marchează sfârșitul Utreniei, episcopul face o ieșire ceremonială din altar și urcă pe scaunul său. Astfel de momente culminante sunt de obicei însoțite de cântări scrise în notație neumatică, interpretate într-un stil muzical mai elaborat, de o mare forță sugestivă, și într-un ritm mai solemn. Mai jos este redat primul vers

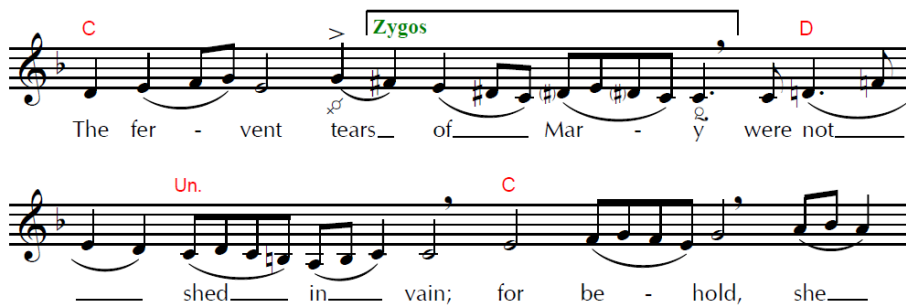
din *The Fervent Tears of Mary* [Lacrimile fierbinți ale Mariei]¹, unul dintre cele unsprezece imnuri cântate la sfârșitul slujbei de duminică dimineața. Notele cromatice sunt folosite pentru a conferi un caracter trist cuvântului „lacrimi”, iar o figură descendentă ilustrează „vărsarea lacrimilor”.



Τὰ τῆς Μαρίας δάκρυα

(N) he fer - - - vent tears of Mar - - - y were not (Π)

(M) shed in vain; (N) for be - - - hold, she (Δ) hath



The fer - vent tears of Mar - y were not

shed in vain; for be - hold, she

(Lacrimile fierbinți ale Mariei nu în zadar s-au vărsat, căci iată s-a...)

Un grad și mai mare de sofisticare muzicală se regăsește în cântările din *Papadichie*, o colecție de cântări fixe din slujba religioasă zilnică și din slujba euharistică, majoritatea fiind versete psalmice. Cântările din *Papadichie* sunt lungi, lente, foarte melismatice, dar cu o structură și morfologie foarte stricte. Un motiv practic pentru caracterul mai elaborat al acestor cântări este faptul că adesea ele însoțesc acțiunile preoțești care consumă mult timp, cum ar fi citirea în taină? a rugăciunilor lungi, astfel încât acestea trebuie prelungite pentru a acoperi timpul necesar. Un alt motiv este de ordin estetic. Deoarece aceste texte sunt prea puțin variate, compozitorii au simțit nevoia să le aducă un plus de varietate pentru a evita monotonia. De exemplu, între 1300 și 1800, Imnul Heruvic, un poem de cinci versuri introdus la Constantinopol în 574, a beneficiat de peste 1.100 de adaptări diferite din partea a 180 de compozitori; acest număr a crescut și continuă să crească. Un motiv și mai important este de natură teologică. Majoritatea acestor

¹ Variantă melodică de Părintele Efrem din Arizona publicat online la http://www.stanthonysonastery.org/music/Orthros/b3928_Eothinon8.pdf. și, respectiv, http://www.stanthonysonastery.org/music/Orthros/Finale%202003%20-%205B3928_Eothinon8%5D.pdf.

Toate aceste trei tipuri de cântări, silabice, neumatice și melismatice, pot fi considerate ca fiind cuvintele oamenilor de laudă, mulțumire, pocăință și implorare *către* Dumnezeu. De asemenea, este de remarcat faptul că există o corespondență similară între tipul/funția textului și tratarea muzicală a acestuia în cântul gregorian, care indică vechimea și originea creștină comună a conceperii muzicii liturgice ca o completare, evidențiere și transformare a textului.¹ Cu toate acestea, există un alt gen, unic în cântarea bizantină, în care cuvintele dispar cu totul. Este vorba de *cratima*, un tip de muzică extatică „pură” cântată pe silabe lipsite de sens, cum ar fi *terere, tetete, tototo, anenane* etc. Cratima, pe care unii muzicologi o consideră apoteoza creației muzicale bizantine², a apărut la sfârșitul secolului al XIII-lea inițial prin extinderea formulelor de intonație și melismelor de către protopsalții iscușiți ai Catedralei Sfânta Sofia și ai altor catedrale din Constantinopol. Cu toate acestea, au existat diverse considerente extra-muzicale

¹ William Mahrt scrie că rugăciunile și citirile preoțești sunt rostite pe un „ton care este nobil și simplu în același timp”, cântările care însoțesc mișcarea, cum ar fi introitusul, sunt silabice sau ușor melodmatice, în timp ce cântările melismatice, precum gradualul, „creează un cumul muzical care duce la [...] [un] punct culminant [...] al Liturghiei.” Vezi William Mahrt, *The Musical Shape of the Liturgy* [Forma muzicală a Liturghiei], Church Music Association of America, Richmond, 2012, pp. 8-11.

² Pentru un studiu cuprinzător al genului, vezi Γρηγορίου Αναστασίου, *Τὰ κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ατένα, 2005.

care au jucat probabil un rol în dezvoltarea ulterioară a cratimei. Secolul al XIV-lea a fost un secol de dezbateri teologice intense cu privire la natura lui Dumnezeu și la posibilitatea oamenilor de a avea acces la energiile divine. Poziția ortodoxă a fost exprimată de Sfântul Grigorie Palama, care susținea că Rugăciunea Inimii poate duce la vederea luminii necreate care izvorăște din Dumnezeu. Această metodă ascetică de rugăciune, cunoscută sub denumirea de isihasm, constă în repetarea neîntreruptă a cuvintelor „Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluiește-mă pe mine, păcătosul”, care în faza ei superioară devine „Doamne Iisuse Hristoase, miluiește-mă”, pentru a se reduce apoi la simpla invocare repetată a numelui lui Iisus și, în final, la rostirea cuvintelor în tăcere, ἡσυχία, care este rădăcina cuvântului „isihasm”. În această atmosferă spirituală și intelectuală, cratima poate fi privită ca un echivalent muzical al rugăciunii lui Iisus. Sufletul care se roagă ajunge într-o etapă în care cuvintele nu mai sunt suficiente pentru a-și exprima dorința unirii cu Dumnezeu și astfel recurge la muzica pură. În această practică liturgică, pe care Alexander Lingas o numește cu îndrăzneală „pentecostalism instituționalizat”¹, cuvintele *lui* sau *către* Dumnezeu încetează cu totul, pentru a permite intrarea într-o comuniune intimă *cu* Dumnezeu.² Exemplul de mai jos reprezintă începutul unei cratime de Ioan Trapezuntul (d. 1770).³

¹ Alexander Lingas, „Hesychasm and Psalmody” [Isihasm și psalmodie], în: *Mount Athos and Byzantine Monasticism* [Muntele Athos și monahismul bizantin], editori Anthony Bryer și Mary Cunningham, Variorum, Aldershot, 1996, p. 163.

² O idee similară fusese exprimată în Apus de Sf. Augustin din Hippo, cu o mie de ani înainte: „Nu căutați versuri, de parcă ați putea exprima în cuvinte ceva ce i-ar face plăcere lui Dumnezeu. Cântați-i jubilând de bucurie. Aceasta înseamnă cu adevărat a-i cânta lui Dumnezeu: a cânta jubilând de bucurie. Dar ce înseamnă acest lucru? Înseamnă să înțelegem că ceea ce se cântă cu inima nu poate fi exprimat în cuvinte. Gândiți-vă la oamenii care cântă la vremea recoltei, sau în podgorii, sau la orice lucrare care merge ca pe roate. Încep prin a-și cânta bucuria în cuvinte, dar după un timp par a fi atât de plini de fericire încât nu mai găsesc cuvintele potrivite pentru a o cuprinde, astfel încât abandonează silabele și cuvintele distincte și recurg la un singur strigăt de fericire triumfătoare... Nu puteți vorbi despre El pentru că El transcende cuvintele noastre; și dacă nu puteți vorbi despre El, dar nici tăcuți nu puteți rămâne, ce altceva puteți face decât să înălțați strigăte de bucurie, pentru ca inima voastră să-și exprime bucuria fără cuvinte, iar revărsarea nestăvilită de fericire să nu fie îngrădită de silabe?” [St. Augustine, *Expositions of the Psalms 1-32* [Sf. Augustin, comentarii la Psalmii I-XXXII], ed. John E. Rotelle, New City Press, Hyde Park, 1999, p. 401.

³ Θεοδώρου Φωκαέως, *Εἰρημολόγιον Καλοφωνικόν*, Constantinopol, 1835, p. 189. Transcrierea în notație liniară îmi aparține.

A le e e e ra a a le e e le ra
 ra a le q te le ra ra a le te ra le le ra le
 le ra ra a a le ra le ra a le le ra le le ra ra a
 le q a a a le ra a a le ra e le ra le ra ra le
 e le ra le le ra ra le e le ra ra le e q a le ra a

A ne _____ na ne e _____ ne na na ne te ne na na ne te ne
 na ne ne na ne ne na _____ na ne na ne na ne ne ne na ne
 ne na na ne a _____ ne na ne e ne na ne na na ne e
 ne na ne ne na na ne e ne na na ne _____

Cratima a devenit extrem de populară în secolele care au urmat. Pe lângă cele aproximativ 120 de compoziții de sine stătătoare cuprinse într-un fel de manuscris numit *Cratimatar*, sute de cratime au fost incluse în diverse tipuri de compoziții între secolele al XIV-lea și al XIX-lea. În ciuda mării lor diversități morfologice, aceste cratime pot fi clasificate într-una din următoarele două

categorii: *Nenanismos*, o cratimă care folosește doar consoana N pentru a crea sunete lipsite de sens, cum ar fi Anena, Nenena etc., și *Teretismos*, care folosește consoanele T, R, M și N pentru a crea sunete precum Terere, Terirem, Tenena, Tototo, etc. *Nenanismos* este folosit în principal ca prelungire extatică a unei melisme extinse în cântările din *Papadichie*, în timp ce *Teretismos* împrumută elemente din muzica seculară, imită uneori instrumentele cu coarde sau sunetul animalelor sau al elementelor naturale, și chiar citează materiale melodice din muzica popoarelor non-grecești și necreștine. Iată câteva titluri interesante de cratime: *Violă*, *Trompetă*, *Fluviu*, *Tătar*, și, un titlu surprinzător, *Cratima musulmană*, o compoziție de Arsenie, un călugăr athonit care a scris în jurul anului 1600.

Condițiile de viață din timpul stăpânirii otomane și, mai târziu, din statul modern al Greciei, au adus cu ele necesitatea scurtării slujbelor bisericești. În același timp, teologia ortodoxă a început să intre sub vraja discursului teologic occidental intelectualist post-Aquino. Ca urmare a acestor doi factori, unii teologi greci din secolul al XIX-lea au început să critice cântarea melismatică (papadică?) și mai ales cratima ca fiind produse iraționale ale influenței otomane. Argumentul principal era lipsa lor de conținut inteligibil. Episcopul Dionysios Lattas le-a numit „total nepotrivite și contrare spiritului Bisericii creștine”.¹ În secolul XX, Konstantinos Kallinikos, un preot renumit pentru erudiția sa, a mers până la a susține că aceasta „neagă semnificația rugăciunii de conversație inteligibilă cu Dumnezeu”.²

De cealaltă parte, susținătorii cratimei au răspuns cu un amestec de argumente teologice și speculații pseudo-teologice.³ Conform acestora, cratimele reprezintă lauda cerească și îngerească neîncetată, sau că ele sunt asemenea „vuietului multor ape” (Ezechiel 43: 2; Apocalipsa 14: 2) auzit de profeți, sau asemenea „cuvintelor care nu se pot spune” (2 Corinteni 12: 4) pe care le-a auzit Sfântul Pavel în ceruri, sau că sunt simbolul necuprinderii Sfintei Treimi, sau cântecele de leagăn cântate de Fecioara Maria în noaptea Nașterii Domnului.⁴ Un caz extrem de credință în supranatural și, prin extensie, în natura magică a cratimei a fost superstiția care circula în unele zone ale Greciei conform căreia fertilitatea era asigurată dacă mireasa auzea un *Teretismos* în timpul sacramentului căsătoriei (săvârșirii tainei cununiei?).⁵

În secolul al XXI-lea, dezbaterile lansate de creștinii ortodocși pe tema cântărilor melismatice (papadice?) și cratimelor sunt la fel de înflăcărâte. În Statele Unite, aceste dezbateri se nasc deseori în cadrul discuțiilor legate de limba de cult.

¹ Γρηγορίου Αναστασίου, *Τὰ κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη* (Atena: Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2005) 107.

² *Ibid.*, p. 108.

³ *Vezi ibid.*, pp. 108-119.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

Ar trebui oare ca limba engleză să fie singura limbă folosită în bisericile ortodoxe americane, sau mai este loc și pentru limbile greacă, arabă, slavonă bisericească sau română? Inteligibilitatea este nenegociabilă pentru adversarii oricărei alte limbi în afară de engleză, la fel cum este și pentru adversarii cratimei. În trecut, însă, psalții bizantini par să fi fost total indiferenți în fața acestor dezbateri. Ei au continuat să compună și să cânte cântări irmologice, stihirarice și papadice, precum și mii de cratime, susținând cu tărie ideea că muzica sacră nu este un subordonat, ci mai degrabă un partener egal al textului, fiind înzestrată cu straturi de semnificații nonverbale care pot ajuta la cultivarea unei relații mai directe și mai intime cu Dumnezeu decât au putut vreodată simplele cuvinte.

BIBLIOGRAFIE

- LEWIS, C. S.**, *Letters to Malcolm, Chiefly on Prayer*, HarperCollins, New York, 2017
- LINGAS, Alexander**, „Hesychasm and Psalmody”, în: *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, editori Anthony Bryer și Mary Cunningham, Variorum, Aldershot, 1996
- MAHRT, William**, *The Musical Shape of the Liturgy*, Church Music Association of America, Richmond, 2012
- ROUMAS, Nicholas**, *The Musical Ark*, Archdiocesan School of Byzantine Music, New York, 2017
- WELLESZ, Egon**, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford University Press, New York, 1961
- Saint Basil**, *Exegetic omilies* [Sfântul Vasile, *Omilii exegetice*], traducere de Agnes Clare Way, Catholic University of America, Washington D.C., 1963
- St. Augustine**, *Expositions of the Psalms 1-32*, ed. John E. Rotelle, New City Press, Hyde Park, 1999
- Γρηγορίου Ἀναστασίου**, *Τὰ κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ατῆνα, 2005
- Θεοδώρου Φωκαέως**, *Εἰρμολόγιον Καλοφωνικόν*, Constantinopol, 1835
- _____, *Ταμείον Ἀνθολογίας*, vol. 3, Constantinopol, 1869