

**RUGĂCIUNILE LA RÂUL VAVILONULUI ȘI UȘILE POCĂINȚEI DIN CICLUL  
IMNELE VECERNIEI ȘI UTRENIEI DE M.BEREZOVSKI – EXEMPLE DE  
ABORDARE A CREAȚIILOR ALTOR COMPOZITORI**

*TO THE RIVER OF BABYLON AND THE DOORS OF REPENTANCE PRAYERS  
FROM THE VESPER AND MATINS HYMNS CYCLE BY M. BEREZOVSKI –  
EXAMPLES OF APPROACHING THE CREATIONS OF OTHER COMPOSERS*

**Hristina BARBANOI,**  
lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În acest articol sunt analizate două rugăciuni care se interpretează în biserică în perioada Triodului – rugăciunea “La râul Vavilonului” și rugăciunea “Ușile Pocăinței” din ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” de Mihail Berezovski. Autoarea articolului demonstrează felul în care compozitorul basarabean a abordat creațiile a doi compozitori de tradiție slavonă – V. Krupîțki și A. Vedel, stabilind gradul de implicare în partiturile originale și modificările conferite celor două rugăciuni, totodată reușind să stabilească sensul ce stă ascuns în spatele indicațiilor compozitorului basarabean “aranjat” în cazul rugăciunii “La râul Vavilonului”, față de remarca “aranjat și apus” în cazul rugăciunii “Ușile Pocăinței”. Autoarea realizează*

o analiză comparată între cele două rugăciuni, dezvăluind conținutul textului și tratarea muzicală a acestuia, trăsăturile facturii, particularitățile armonice, implicit gradul de popularitate și viabilitatea lor.

**Cuvinte-cheie:** Mihail Berezovschi, compozitori de tradiție slavonă, muzică bisericească, muzică corală, creații originale, aranjament

In this article are analysed two prayers which are performed in church in the Triodion period – “To the river of Babylon” prayer and “The Doors of Repentance” prayer from “The Vespers and Matins Hymns” a cycle by Mihail Berezovschi. The author shows the way in which the Bessarabian composer approached the creations of two composers of slavonic tradition– V. Krupițki and A. Vedel, determining the degree of involvement in the original scores and the changes conferred to the two prayers, at the same time, succeeding to establish the meaning that lies hidden behind the indications of the Bessarabian composer “aranjat” for “To the River of Babylon” prayer versus the “aranjat și apus” remark for “The Doors of Repentance” prayer. The author of this article realizes a comparative analysis between the two prayers, revealing the content of the text and its musical treatment, the texture features, the harmonic peculiarities, implicitly the degree of popularity and their viability.

**Keywords:** Mihail Berezovschi, slavonic tradition composers, church music, coral music, original creations, arrangement

Compozitorul Mihail Berezovschi este un înaintaș merituos al muzicii religioase basarabene, a cărui contribuție incontestabilă pentru evoluția acestui domeniu s-a materializat în principal în cele 2 cicluri ample de cântări bisericești semnate de el – ciclul “Imnele Sfintei Liturghii” editat în anul 1922 și ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” datat cu anul 1927.

În ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” găsim rugăciunile *La râul Vavilonului* și *Ușile pocăinței*. Aceste creații sunt niște exemple elocvente ce demonstrează abordarea creațiilor compozitorilor de tradiție slavonă, de către compozitorul basarabean Mihail Berezovschi, este vorba despre compozitorii V. Krupițki și A. Vedel, primul din ei fiind autorul rugăciunii *La râul Vavilonului* și al doilea - al rugăciunii *Ușile pocăinței*.

Am selectat intenționat anume aceste două rugăciuni pentru realizarea articolului de mai jos, întrucât ambele sunt interpretate în perioada Triodului<sup>1</sup>, la Utrenie, fiind purtătoare a unor texte deosebit de profunde și pătrunzătoare, datorită și perioadei în care se interpretează. În acest context, dorim să amintim faptul că Mihail Berezovschi a fost slujitor al Domnului, iconom stavrofor, preot la biserica Catedralei din Chișinău, de asemenea șef al corului arhiepiscopal – informație pe care o găsim inclusiv pe coperta ciclului “Imnele Vecerniei și Utreniei” [1]. Așadar, era un bun cunoscător al rânduiei bisericești și un participant direct la serviciile divine.

Tindem să credem că apelarea de către compozitorul basarabean anume la aceste creații ce aparțin compozitorilor V. Krupițki și A. Vedel nu este una întâmplătoare. Se știe, în special cu privire la rugăciunea *Ușile pocăinței* de A. Vedel că era una foarte populară la vremea respectivă, dar și în prezent, lucru despre care menționează și Diaconul Alexei Iliin în articolul său intitulat *Гармония эстетики и аскетике. О реформе гласовых гармонизаций* [2]. Aceasta ne permite să afirmăm faptul că, în ciclul său, Mihail Berezovschi a inclus anume cele mai îndrăgite creații religioase, atât de către Întâistătătorul bisericii ortodoxe din Moldova din acea perioadă, cât și de către întreaga comunitate de creștini din spațiul basarabean.

În cazul rugăciunii *La râul Vavilonului* de V. Krupițki, M. Berezovschi realizează aranjamente la 4 voci, atât pentru cor mixt, cât și pentru cor bărbătesc. Textul acestei rugăciuni nu este altceva decât versetele Psalmului 136: *La râul Babilonului, acolo am șezut și am plâns, când ne-am adus aminte de Sion. În sălcii, în mijlocul lor, am atârnat harpele noastre. Că acolo cei ce ne-au robit pe noi ne-au cerut nouă cântare, zicând: “Cântați-ne nouă din cântările Sionului!” “Cum să cântăm cântarea Domnului în pământ străin?”*<...>. Această rugăciune atât de profundă se interpretează în Postul Mare, la Utrenie, precum și la încă două Duminici premergătoare Postului Mare.

Părintele Ilie Cleopa ne învață că: “Psalmul acesta este o mișcătoare icoană a omului căzut în robia păcatului și a izbăvirii lui. Cel robit de patimi este înstrăinat de cetatea bucuriei – Sionul; este dus de-

1 Perioada Triodului este un interval de timp de 10 săptămâni, cuprinsă între Duminica Vameșului și a Fariseului și până în Ziua de Paști, dintre care 3 săptămâni sunt premergătoare Postului mare, alte 6 săptămâni fac parte nemijlocit din Postul mare și a 10-a este Săptămâna Patimilor.

parte, ca și Fiul risipitor, în Babilonul cel întunecat și în robie. <...> să omorâm patimile din fașă, de la început, să nu le lăsăm să crească; să le lovim de Piatra-Hristos, prin neconținută rugăciune și nu vom mai fi luați în robia babilonică a patimilor” [3].

În cazul aranjamentului pentru cor mixt, compozitorul basarabean alege o altă tonalitate: *e-moll* în locul lui *a-moll*, în schimb măsura de  $\frac{4}{4}$  din sursa inițială este păstrată. Ca urmare a înlocuirii textului în limba rusă prin textul în limba română, survin un șir de modificări de ordin ritmic. Este sesizabilă de asemenea și o simplificare a facturii: în partitura lui V. Krupițchi găsim momente în care factura este îmbogățită prin *divisi* ale vocilor, ajungând până la 6 voci, ceea ce nu găsim întotdeauna și în partitura lui M. Berezovschi, doar pe alocuri putem auzi asemenea îmbogățiri ale facturii. Rugăciunea se desfășoară în formă strofică, ceea ce face ca aceste momente de simplificare a facturii să se repete de mai multe ori, le găsim în frazele: *când ne-am adus noi aminte de Sion*, sau *am spânzurat organele noastre*, sau în fraza *Cântați nouă din cântările Sionului*, de asemenea în fraza *uitată să fie dreapta mea* și în altele. În ele, M. Berezovschi preia vocea inferioară din diviziile sopranelor din partitura lui V. Krupițki și o încredințează altistelor, partida cărora este interpretată de tenori, iar ceea ce cântă tenorii în sursa inițială pur și simplu omite, întrucât nu este altceva decât dublarea la o octavă în jos a partidei sopranelor divizate.

În alte locuri, dimpotrivă, M. Berezovschi îmbogățește factura, este cazul lexemului *Aliluia* care se repetă la sfârșitul fiecărei fraze a rugăciunii, în ultimul acord, compozitorul basarabean divizează partida tenorilor și basilor, creând astfel un acord complet, cu cvinta, care lipsește în partitura lui V. Krupițki. Nu se întâmplă același lucru și în aranjamentul pentru corul bărbătesc, unde M. Berezovschi din contra, simplifică acest loc, întregul cor finisând fraza la unisonul dublat la interval de octavă dublă. Schimbări de ordin factual întâlnim și la sfârșitul întregii rugăciuni, unde V. Krupițki ajunge la o amplificare a numărului de voci până la 7, în timp ce M. Berezovschi păstrează un număr de 4 voci în ambele aranjamente, atât pentru cor mixt, cât și pentru corul bărbătesc, cu excepția ultimului acord. În aranjamentul pentru cor mixt uneori ajunge la 5 voci, prin dublarea la interval de octavă a notei din partida basilor, inclusiv în cazul ultimului acord spre care ajunge prin  $D_7$ , iar în aranjamentul pentru cor bărbătesc sfârșește rugăciunea la unisonul dublat la octavă dublă prin  $D$ , fără septimă. Adică în unele cazuri, datorită simplificării facturii, are loc și simplificarea laturii armonice.

Parintele Serafim Rose ne învață despre textul rugăciunii *La râul Vavilonului* următoarele: “În aceste cuvinte ale psalmului, noi, creștinii ortodocși, Noul Israel, ne aducem aminte că suntem în exil. <...>, că suntem străini de această lume, că dorim întoarcerea la adevărata noastră casă, raiul. Pentru noi, Marele Post este un prilej de înstrăinare dăruit de Mama noastră, Biserica, pentru a ne întări amintirea Sionului de care ne-am îndepărtat atât de mult. Ne merităm această înstrăinare, și, de altfel, avem nevoie de el datorită păcatelor noastre. Doar prin nevoița înstrăinării, pe care o realizăm prin rugăciune, post, pocăință, tocmai în această perioadă, putem cugeta la Sionul nostru” [4].

Rugăciunea *Ușile pocăinței* se cântă duminica la Utrenie, de la începutul perioadei Triodului și până în duminica a 5-a a Postului mare, închinată Cuv. Maria Egipteanca. Parintele Nicolae D. Necula într-unul din articolele sale, menționează: “Ideea centrală care străbate ca un fir roșu cartea Triodului și întreaga perioadă în care se întrebuițează, este aceea a pocăinței. Intrăm în această atmosferă a pocăinței ca într-o curte interioară a sufletului nostru pentru care Îl rugăm pe Mântuitorul să ne deschidă ușile ei tainice, zăvorâte de păcat. „Ușile pocăinței deschide-mi mie, Dătătorule de viață. Că mâncă duhul meu la Biserica Ta cea sfântă, purtând locaș un trup cu totul spurcat. Ci, ca un îndurat, curățește-l pe el de toată necurăția“. Cântarea ne arată că pocăința este un act de curățire a unui trup spurcat sau întinat, în care sălășluiește duhul care tinde spre Dumnezeu și Biserica Sa, ca și către o baie a mântuirii” [5].

Despre lucrarea „aranjată și apusă” de Berezovschi în ciclul său *Ușile pocăinței*, (aparținând lui A. Vedel), B. Kutuzov, conducător cu experiență al corului Catedralei Mântuitorului de la Mănăstirea lui Andronic din Moscova, scria că această creație “se bucură la noi de așa o popularitate încât sunt puține bisericile în care ea nu ar fi interpretată în Postul Mare” [6, p.82]. Același rugăciune este

menționată și de către Diaconul Alexei Iliin în articolul său intitulat *Гармония эстетики и аскетики. О реформе гласовых гармонизаций* [2], unde vorbește despre fenomenul tot mai răspândit în sânul bisericii, când tropare sau stihiri din Mineu sau Octoih nu sunt interpretate conform glasului indicat înaintea textului propriu-zis, ci tot mai des, linia melodică a glasului este înlocuită cu o melodie de autor: “În decursul a mai multor decenii, binecunoscuta deja rugăciune ce se cântă în Postul Mare *Ușile pocăinței*, după posibilități (corurile bisericești) se străduiesc să o interpreteze în varianta de autor sub redacția lui A. Vedel (se utilizează, desigur, și alte prelucrări), deși după tipic este indicat glasul 8 și 6”<sup>1</sup>.

Rugăciunea *Ușile pocăinței* este precedată de fraza ce cuprinde cuvintele “Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh” care în partitura lui M. Berezovschi apare canonic în glasul al 8-lea, în tonalitatea *e-moll*, a cărei latură armonică se caracterizează prin pendularea între tonalitatea de bază și paralela sa majoră, totuși finisându-se în tonalitatea minoră de bază. De aceea, chiar de la începutul rugăciunii propriu-zise – *Ușile pocăinței* – se creează un contrast tonal, întrucât aceasta sună în tonalitatea *G-dur*, adică paralela majoră a tonalității *e-moll*. La o primă audiție, această opțiune tonală pare cel puțin curiosă, dacă e să raportăm textul muzical la textul rugăciunii, al cărui mesaj vorbește despre pocăință. Însă, totuși, o explicație plauzibilă care să îndreptățească această opțiune de alegere a unei tonalități majore ar putea fi aceea că totuși, pe lângă pocăință, textul face trimitere la figura Mântuitorului, la biserică: *Ușile pocăinței deschide-mi mie, Dătătorule de viață, că mânecă duhul meu la biserică ta cea sfântă*, așadar tonalitatea majoră, luminoasă se explică prin faptul că din textul acestei rugăciuni transpare și ideea de speranță a mântuirii. Urmează însă fraza ...*purtând locaș al trupului cu totul spurcat*, aici intervine *e-moll*-ul ca un opus al sferei luminoase din fraza anterioară. Tot aici, pe lângă contrastul tonal apar și cromatisme, destul de accentuate întrucât ele intervin chiar în linia sopranelor, ca un antipod la diatonismul frazelor anterioare. Textul acestei fraze este înveșmântat armonic cu următoarea succesiune:  $D-t-D_2 \rightarrow S_6-DDVII_6-D-D_7-K_4^6-D-t$ , în tonalitatea locală *e-moll*. În următoarea frază: *Ci ca un îndurat curățește-l cu mila milostivirii Tale*, reapare tonalitatea *G-dur*, această primă strofă a rugăciunii finisându-se pe aceeași notă luminoasă pe care a și început.

Urmează un nou stih premergător, de această dată pentru cea de-a doua strofă, care vine să completeze stihul ce a precedat prima strofă, este vorba de fraza *Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin*, care și de această dată sună canonic în glasul al 8-lea, conform tradiției slavone, mai exact este vorba de *Obihodul cântării bisericești simple, întrebuințat la Curtea Supremă Imperială* sub redacția lui Bahmetev.

Așa cum se obișnuiește în cărțile bisericești, strofa precedată de această frază este dedicată Maicii Domnului, sau în ea se face referire ori adresare la persoana Născătoarei de Dumnezeu. În cazul de față avem următorul text: *În cărările mânturii îndreptează-mă Născătoare de Dumnezeu, că cu păcate grozave mi-am spurcat sufletul meu și cu lenevire mi-am cheltuit toată viața mea: cu rugăciunile Tale izbăvește-mă de toată necurăția*.

Dacă în prima strofă am avut o alternare între major-minorul paralel-major, în cea de-a doua strofă, ca și consecință a mesajului textual al căruia muzica este o fidelă purtătoare, are loc amplificarea dramatismului, inclusiv în plan muzical, ceea ce se concretizează în primul rând prin tonalitatea minoră - *e-moll* care predomină de la începutul și până la sfârșitul strofei, precum și prin procedeele muzicale folosite de către compozitor. Ne referim aici la salturi destul de mari, precum nonă descendentă în partida sopranelor atunci când sună expresia *mi-am spurcat (sufletul)*, care exprimă decăderea morală, dar și factura arpeggiată pe sunetele tonicii și armoniei de dominantă după cum sesizăm în cazul vocalizării lexemului *izbăvește-mă*. Atât intervalele mari, cât și factura arpeggiată sunt procedee nespecifice pentru cântarea religioasă, în special cea interpretată în biserică. Probabil din acest motiv, Protoiereul B. Nicolaev – unul din adepții restaurării cântării religioase ruse în forma sa străveche monodică – consideră că în această lucrare “dramatismul religios subiectiv este adus la extremis. Adepții acestor melodii le definesc ca cele de rugăciune, umilitoare, mișcătoare “până la lacrimi”. ”Pocăința” lui A. Vedel nu este una de natură bisericească ortodoxă” [7, p.212].

1 Traducerea ne aparține – B. H.

Cu toate acestea, găsim și elemente specifice anume pentru stilul cântării bisericești, despre care vorbește Diaconul Alexei Iliin, ne referim la faptul că melodia este plasată în vocea superioară, fiind dublată la interval de terță sau sextă. Mai întâlnim și cazuri de melodizare a basului, dar și a liniei tenorilor, cum ar fi spre exemplu în fraza *că cu păcate grozave mi-am spurcat sufletul*.

Prima frază a primei strofe este expusă doar de către vocile masculine, într-o factură la 3 voci, prin *divisi* ale tenorilor. Anume la 3 voci, și pentru componentă masculină (Tenori 1, 2 și Bassi), a conceput compozitorul rus A. Vedel întreaga creație. Vedem că la începutul acestei rugăciuni M. Berezovschi preia ideea compozitorului rus, însă adoptă din start și unele modificări semnificative precum: schimbarea metruului:  $2/4$  în loc de  $4/4$  cum apare în partitura lui A. Vedel, pe lângă diminuarea duratelor ca urmare a noului metru, mai observăm că în noul aranjament au fost omise pauzele frecvente pe care le întâlnim în partitura originală, în așa fel compozitorul basarabean a reușit să obțină o fluidizare a discursului muzical. Apar de asemenea și un șir de varieri de ordin ritmic ca urmare a adaptării textului muzical la textul religios în limba română, sunt cazuri în care datorită unui număr mai mare de silabe în limba română M. Berezovschi alege să repete anumite formule melodice. Întâlnim și situații în care compozitorul basarabean intervine cu unele modificări de ordin armonic, sau înlocuiește anumite formule melodice prin altele originale, proprii, în special la sfârșitul frazelor muzical-textuale.

După aceste 2 strofe urmează un nou stih: *Miluieste-mă Dumnezeuule, după mare mila Ta și după mulțimea îndurărilor Tale, curățește fărădelegile noastre*, pe care M. Berezovschi îl prezintă așa cum dictează canonul bisericesc, în glasul al 6-lea. În încheierea acestui moment de rugăciune de un dramatism profund sună cea de-a treia strofă care, deși păstrează tonalitatea *e-moll*, vine cu un contrast de tempou – *Allegro*, și de metru –  $3/4$ . Și aici sesizăm atât elemente caracteristice așa-numitei „armonii bisericești”, cu ale sale reguli specifice, precum: paralelisme și mixturi (dublări la interval de octavă în vocile inferioare, sau intervalica tipică de terțe sau sexte între perechea superioară de voci), cât și momente de melodizare a basului, salturi mari consecutive în linia sopranelor etc.

Ca urmare a frecvențelor *divisi* ale vocilor, care au ca rezultat amplificarea numărului de voci, dublări la interval de octavă la vocile inferioare și la intervale de terță sau sextă în vocile superioare, diferite duete, întâlnim cazuri de țesătură omofon-armonică densă, numită de V. Protopopov *multivocalitate de tip instabil*, conform clasificării muzicii corale bisericești. Deși această creație reprezintă în sine o stihiră și ocupă un loc stabil, binedeterminat în practica liturgică, A. Vedel a compus-o ca pe un concert. Sonoritățile monumentale, care rezultă în urma diferitor mixturi și *divisi*, amintesc de stilistica școlii de muzică corală religioasă din Sankt-Petersburg, care se baza pe tradiția europeană, și anume influența italiană în cântarea bisericească, despre care relatează foarte explicit reputatul muzicolog rus I. Gardner [8, p.25].

În concluzie, dorim să menționăm faptul că cele două rugăciuni interpretate în perioada Triodului – *La râul Vavilonul* și *Ușile Pocăinței* din ciclul lui Mihail Berezovschi relevă gradul de intervenție a compozitorului basarabean în partiturile celor doi compozitori de tradiție slavonă – V. Krupitki și A. Vedel. Dacă în cazul rugăciunii *La râul Vavilonului* a lui V. Krupitki, intervențiile sunt mai neînsemnate, materializate mai mult prin varieri de ordin ritmic datorită adaptării la textul în limba română și acelor diferențe cu privire la lungimea stihurilor, numărul de silabe, pe alocuri intervin și unele modificări de ordin armonic, care însă la fel nu sunt foarte însemnate. Cu totul diferit stau lucrurile în cazul rugăciunii *Ușile pocăinței* de A. Vedel, unde apar modificări mai substanțiale inclusiv unele formule melodice și armonice proprii, adăugarea unor fraze, omiterea pauzelor care în partitura lui A. Vedel sunt destul de numeroase, repetarea unor fraze, modificarea conturului melodic în altele etc. Probabil, din acest motiv, compozitorul basarabean a indicat la începutul rugăciunii *La râul Vavilonului* remarca „aranjat”, iar în partitura rugăciunii *Ușile Pocăinței* – stă scris remarca „aranjat și apus”, care relevă gradul diferit de implicare în structura originală a partiturilor celor doi compozitori de tradiție slavonă.

Ținem să menționăm și faptul că aceste 2 creații din ciclul „Imnele Vecerniei și Utreniei” a lui Mihail Berezovschi se bucură de mare popularitate și în zilele noastre fiind interpretate în bisericile

din spațiul basarabean. Există totuși o diferență în abordarea acestor creații de către colectivele corale bisericesti de la noi. Dacă rugăciunea *La râul Vavilonului* este deopotrivă interpretată atât în bisericile de la orașe, cât și în cele de la sate, atunci rugăciunea *Ușile pocăinței* este interpretată mai mult de către bisericile de la orașe și centrele orașenești care posedă un cor profesionist, întrucât prezintă și un grad de dificultate mai sporit; corurile bisericilor de la sate în special dau preferință melodiilor glasului al 8-lea și al 6-lea conform tipicului bisericesc pentru interpretarea acestei rugăciuni.

### Referințe bibliografice

1. BEREZOVSKI, M. *Imnele Vecerniei și Utreniei, din Triod, Sf. Paști, Te-Deum și Sfințirea Bisericii: pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale*. Chișinău: Ediția Arhiepiscopiei Chișinăului, 1927.
2. ИЛЪИН, А. *Гармония эстетики и аскетики. О реформе гласовых гармонизаций*. [http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/ily\\_01d.pdf](http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/ily_01d.pdf)
3. CLEOPA, I. *Care este înțelesul psalmului "La râul Vavilonului" cântat în Postul Mare?*. <http://www.crestinortodox.ro/paste/cantari-paste/psalmul-la-raul-babilonului-147849.html>, accesat la data de 10 februarie 2015.
4. ROSE, S. *Care este înțelesul psalmului "La râul Vavilonului" cântat în Postul Mare?* <http://www.doxologia.ro/viata-bisericii/interviu/care-este-intelesul-psalmului-la-raul-babilonului-cantat-postul-mare>, accesat în data de 10 februarie 2015.
5. NECULA, N. *Pocăință și înviere în Triod*. <http://www.crestinortodox.ro/religie/pocainta-inviere-triod-69607.html>, accesat la data de 10 februarie 2015.
6. КУТУЗОВ, Б. *Знаменный распев - поющее богословие*. Москва, 2001.
7. НИКОЛАЕВ, Б. *Знаменный распев как основа русского православного церковного пения*. Москва, 1995.
8. ГАРДНЕР, И. А. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*. Том II: История. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 2004.