

ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN *IMNELE SF. LITURGHII* DE M. BEREZOVSKI (ÎN BAZA IMNULUI *CUVINE-SE CU ADEVĂRAT*)

APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN *DIVINE LITURGY HYMNS* BY M. BEREZOVSKI
(BASED ON *IT IS TRULY MEET HYMN*)

HRISTINA BARBANOI,

lector,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Prezentul articol vine să completeze cercetările științifice nu foarte numeroase consacrate muzicii religioase și în special celei de tradiție bizantină în muzicologia din Republica Moldova. Ne-am propus o analiză care să ajungă până la descoperirea surselor psaltice primare a "Imnelor Sfintei Liturghii" de Mihail Berezovski și să releve modalitățile de abordare a monodiei bizantine de către acest compozitor, reieșind din tipologia genuistică, conceptul melodic, organizarea melo-poetică și arhitectonică, cadrul modal și nu în ultimul rând semiografia corespunzătoare.

Cuvinte-cheie: M. Berezovski, surse psaltice, monodie bizantină, partitură corală, cadru modal, procedee armonice și polifonice.

This article complements the scientific studies, not very numerous, dedicated to religious music and especially to that of Byzantine tradition in the musicology from the Republic of Moldova. We have proposed an analysis that could get to the discovery of primary psaltic sources in the "Divine Liturgy Hymns" by Michael Berezovski and reveal the composer's approaches to the Byzantine monody, based on genre typology, melodic concept, melo-poetical and architectural organization, modal context, and not lastly, appropriate semiography.

Keywords: M. Berezovski, psaltic sources, Byzantine monody, choral score, modal context, harmonic and polyphonic procedures.

Muzica corală religioasă de tradiție bizantină în spațiul românesc are deja o istorie îndelungată. Acest strat bogat a fost adaptat la cultura autohtonă, inclusiv și prin traduceri ale surselor tradiționale grecești în limba română. Așadar, o pleiadă întreagă de paleologi, bizantinologi, istoricieni, teoreticieni și compozitori români de muzică psaltică au contribuit la dezvoltarea și evoluarea muzicii de tradiție bizantină.

În baza tradiției bizantine a apărut un strat întreg de lucrări muzicale cu diferite funcții: liturgice, de concert. În Republica Moldova, predomină latura concertistică a muzicii psaltice. Drept exemplu pot servi, pe lângă *Liturghia* compozitorului T. Zgureanu, sau cea a lui V. Ciolac, și creațiile: *Tatăl nostru* de T. Chiriac sau *Tatăl nostru* de Gh. Ciobanu. Există totuși și creații destinate anume actului liturgic și interpretării în biserică, așa cum este ciclul *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale* (1922) de M. Berezovski, precum și *Imnele Vecerniei și Utreniei* (1927), semnate de același compozitor.

Ținem să menționăm faptul că deși viața și creația compozitorului M. Berezovski sunt analizate în unele studii muzicologice, totuși nu există un studiu suficient de profund care să

ajungă până la sursa primară și să ne prezinte concret cum a abordat compozitorul monodia bizantină.

În procesul de analiză, am utilizat *metoda istorico-analitică*, *metoda comparativă* și *metodologia analizei modale* a surselor psaltice și contextului coral. *Metodologia analizei modale* include:

- caracteristica liturgică;
- genul;
- forma verbală și muzicală;
- analiza modală propriu-zisă (scară, cadențe, formule melodice etc.);
- cadrul modal:
 - a) monodia în sursă neumatică
 - b) monodia în transcripție liniară.
- partitura corală:
 - a) încadrarea monodiei în scriitura coral-enarmonică;
 - b) pulsul tonal;
 - c) factura;
 - d) procedee armonice și polifonice etc.

Axionul *Cuvine-se cu adevărat* scris în glasul 5 este un exemplu deosebit în care compozitorul apelează și utilizează ca sursă de inspirație monodia psaltică, și mai exact, o melodie de I. Popescu-Pasărea, după cum indică însuși compozitorul la începutul acestui imn.

Ținem să menționăm faptul că *Axionul* se numește în mod obișnuit *Cuvine-se cu adevărat* (în greacă: *Ἀξιὸν ἐστίν*, *Axion Estin*, în slavonă: *Досто́йно ѓсть*, *Dostóino iesti*) și este o stihiră alcătuită în cinstea Născătoarei-de-Dumnezeu (*bogorodicină* sau *theotokion*), care se cântă la Sfânta Liturghie. Axionul duminical *Cuvine-se cu adevărat* — echivalentul imnului *Ave Maria* din *missa romano-catolică*, a aflat o tratare corală pe măsura semnificației lui, în repertoriul liturgic românesc.

Calendarul liturgic al Bisericii Ortodoxe cuprinde numeroase sărbători, rugăciuni și cântări în cinstea Maicii Domnului, fapt care arată rolul ei deosebit în iconomia mântuirii și atenția pe care i-au acordat-o Sfinții Părinți în învățăturile lor [1]. Probabil, tocmai din acest motiv și rugăciunea dedicată Fecioarei Maria din cadrul Liturghiei este un adevărat imn, de regulă de dimensiuni mai desfășurate comparativ cu celelalte creații din ciclul liturgic, în care compozitorii încearcă să creeze pagini de o rară frumusețe și măiestrie componistică, așa cum este și Imnul *Cuvine-se cu adevărat* — Axionul — din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de compozitorul Mihail Berezovschi.

Sursa primară a acestui imn am găsit-o și în notație liniară, la preotul și profesorul Al. Buzera în culegerea sa *Toată suflarea să laude pe Domul* [2, p. 32–34],

AXIONUL

Repejor

Cu-vi - ne-se cu a - de - vă - rat
să te fe-ri-cim, Nă-scă-toa - re de Dum - ne -
zeu, cea pu - ru - rea fe-ri-ci - tă și

Dar și în notație neumatică în *Liturghierul de strană* semnat chiar de autorul Ion Popescu-Pasărea [3, p. 31–32].

I. AXION Glas V ă na

de I. POPESCU-PASĂREA

„Cu vi i i ne se cu u u u a a a de vă ă
rat ă să te fe ri ci - i i im Nă scă toa a a
re de Du um ne e e zeu cea pu u u ru u rea a
fe ri ci i i tă ă și prea ne vi no va a a

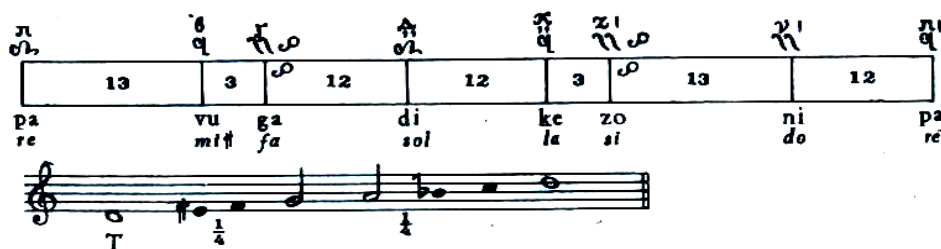
Imnul *Cuvine-se cu adevărat* este transpus de către compozitorul M. Berezovschi la o secundă mare în sus, adică dintr-un mod de *pa (re)* în *mi* minor. Din punct de vedere sintactic, compozitorul respectă construcția sursei originale, inclusiv amplasarea cadențelor, lungimea stihurilor etc. Spre deosebire de varianta acestui imn pe care o găsim la I. Popescu-Pasărea, unde lipsește structurarea textului melodic în măsuri, compozitorul M. Berezovschi încadrează acest imn în măsuri reglate de metrul binar de 2/4, însă inclusiv accentele textului religios sunt păstrate și construcția frazelor de asemenea. Pe alocuri, melodia capătă unele schimbări de caracter variațional, dând naștere unor varieri melismatice. Pentru a ilustra acest lucru mai elocvent, prezentăm mai jos următoarele fraze:



sau dacă să urmărim un alt fragment muzical, putem observa următoarele varieri ale liniei melodice, atât la nivelul înălțimii sonore, cât și la nivelul ritmului:



Imnul *Cuvine-se cu adevărat* este scris în *glasul 5 enarmonic* cu scara nu de la *ke (la)*, ci de la *pa (re)*, care se folosește datorită *formeii stihirarice*, cu următoarea scară [4; 5]:



În practica de azi, această scară este folosită diatonic, adică înlăturând sferturile de ton și folosind numai tonuri și semitonuri, rezultă următoarea scară: *re-mi-fa-sol-la-si-bemol-do-re*. Iar în cazul transunerii la o secundă mare ascendentă, cum avem în armonizarea lui M. Berezovschi, gama trebuie să arate în felul următor: *mi-fa#-sol-la-si-do (becar) -re-mi*.

Un fapt curios pe care l-am descoperit analizând linia melodică în sursa primară și în armonizarea înfăptuită de M. Berezovschi este acela că în varianta pe care am găsit-o în transpunere liniară, în culegerea *Toată suflarea să laude pe Domnul* la Al. Buzera mersul treptat ascendent spre fundamentală modulului, adică tetracordul al doilea ascendent (respectiv de la *ke-zo-ni-pa*, ceea ce ar corespunde sunetelor *la-si-do-re*), include sunetele *zo (si) - ni (do)* alterate, în rezultat apare uneori secunda mare, iar alteori secunda mărită:



Pe când, compozitorul M. Berezovschi utilizează de fiecare dată mersul prin secundă mărită, chiar și acolo unde linia melodică, în notație liniară, apare cu deplasarea prin secundă mare. Respectiv în armonizarea înfăptuită de compozitor, care după cum am menționat, a transpus melodia la o secundă mare în sus, de fiecare dată avem următorul contur melodic: *si-do-re#-mi*, și nu *si-do#-re#-mi*, cum ar fi trebuit dacă avea să respecte întru totul textul monodiei psaltice așa cum arată ea în transcriere liniară, ba chiar mai mult, pentru a arăta că acest procedeu nu apare din greșeală, când sună pentru prima dată acest tetracord ascendent, compozitorul M. Berezovschi chiar indică înaintea notei *do* semnul *becar*, ca nu cumva cântărețul să se lase pradă inerției și să interpreteze *do#* care să formeze ulterior cu *re#* secundă mare și nu mărită așa cum a conceput inițial compozitorul:



Se pare că totuși M. Berezovschi a avut dreptate atunci când a utilizat de fiecare dată secunda mărită între treptele a VI-a și a VII-a, pentru că anume așa arată linia melodică și în notație neumatică, în *Liturghierul de strană* al compozitorului I. Popescu-Pasărea [3]. Această secundă mărită apare chiar în sursa primară datorită faptului că din punct de vedere modal, acest imn este scris în modul 5 enarmonic, îmbogățit cu *glasul 6 cromatic*. Drept dovadă stau ftoarele modului 6 cromatic, care și dictează mersul melodiei la secunda mărită *si-bemol – do-diez*.

Compozitorul M. Berezovschi utilizează *glasul 6 cu scara cromatică mixtă* în care primul tetracord este diatonic, iar al doilea cromatic. Pentru formarea acestei scări se folosește ftoara diatonică  pe *pa (re)* – care și dictează tetracordul diatonic, iar pentru cel cromatic, ftoarele cromatice  a lui *di (sol)*, sau  a lui *ke (la)* [5]:

Diagram illustrating the chromatic scale of the 6th voice (glasul 6) with notes and syllables:

9	7	12	12	7	18	3
pa re	vu mi	ga fa	di sol	ke la	zo si b	ni pa do# re

The notes are written on a staff with a treble clef, showing a chromatic scale starting from a low note and moving upwards.

Amintim că scara cromatică a glasului 6 își are începutul de la sunetul *pa (re)* și are două ftoale pe sunetele *pa (re)* și *di (sol)*, cerând continuarea melodiei după scara acestui mod, începând de la sunetele respective:

Diagram illustrating the chromatic scale of the 6th voice (glasul 6) with notes and syllables:

Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni	Pa
----	----	----	----	----	----	----	----

The notes are written on a staff with a treble clef, showing a chromatic scale starting from a low note and moving upwards.

În notație psaltică această modulație din glasul 5 enarmonic în glasul 6 cromatic cu *scara mixtă* este indicat prin ftoalele respective:

Diagram illustrating the chromatic scale of the 6th voice (glasul 6) with notes and syllables:

să	te	fe	ri	ci	- i	i	im	Nă
și	prea	ne	vi	no	va	a	a	
făr	de-a	se	mă	na	a	a	re	
pre	Dum	ne	ze	e				
cea	a	a	a	cu	a	de	vă	ă rat

The notes are written on a staff with a treble clef, showing a chromatic scale starting from a low note and moving upwards.

În exemplul 3 din cele 5 din mai sus, vedem chiar și mărturia cromatică a glasului 6, și anume:

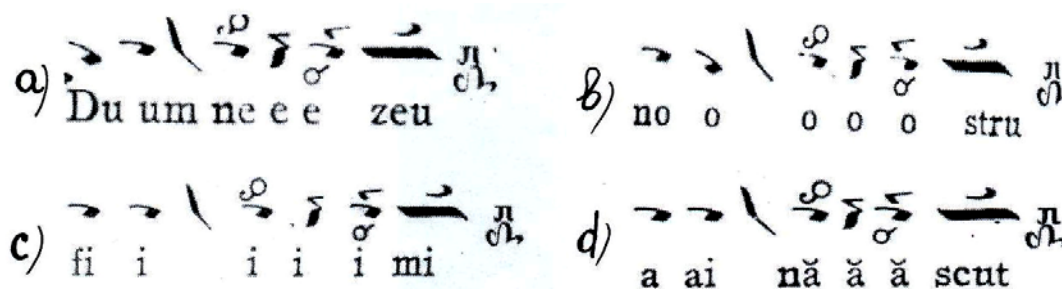
Ion Popescu-Pasărea vorbește despre scopurile modulărilor: primul dintre acestea ar fi *de a produce variațiune și frumusețe, înlăturând monotonia ce ar putea rezulta din întrebuințarea aceleiași scări, și al doilea – de a exprima întru câtva ideea textului. Astfel, în muzica bisericească, bucuria, întristarea, tânguirea, durerea, patimile sufletești câtă să fie exprimate într-un chip deosebit și într-o anumită scară* [6, p. 27].

Privitor la relația muzică-text se conturează *tipul stihiraric* care reprezintă în cântarea bizantină tempoul moderat în mișcare liniștită, apropiat ca viteză și caracter de cel indicat prin *Andante*, *Andantino* și *Moderato* din muzica universală. Or, compozitorul M. Berezovschi la începutul Imnului *Cuvine-se cu adevărat* indică anume tempoul *Moderato*. Datorită evoluării într-o viteză moderată a cântării, ritmica acestui imn folosește, pe lângă *formele de tip silabic*, și altele mai dezvoltate de *tip melismatic*. Observăm că în afară de acea secundă mărită menționată mai sus, compozitorul mai adaugă și unele melisme suplimentare.

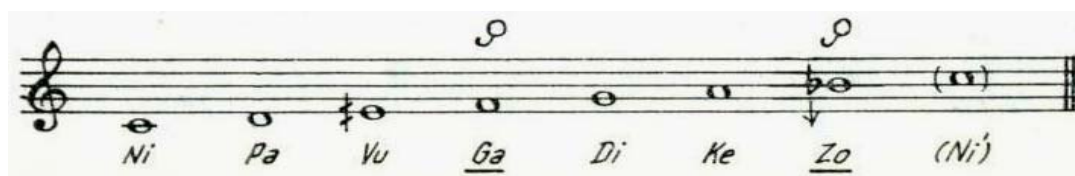
Conform definiției glasului 5, cadența perfectă și finală trebuie să fie pe *pa (re)*, în cazul nostru datorită transpoziției avem cadența perfectă și finală pe *vu (mi)*. Cadența imperfectă poate fi pe *di (sol)* și pe *ke (la)*. În armonizarea lui M. Berezovschi, cadențele imperfecte sună preponderent pe *vu (mi)* și *zo (si)*, conform intervalului transpunerii:

În procesul de analiză a acestei creații, am observat că compozitorul are o formulă de cadențare căreia îi dă preferință și care apare aproape la sfârșitul fiecărui stih:

La Ion Popescu-Pasărea, aceste cadențe au următoarea formulă neumatică, care apare de fiecare dată neschimbată, după cum putem observa mai jos:



Observăm în această formulă cadențială, dar și pe parcursul întregului imn prezența *ftoralei agem* ce se scrie pe sunetele *zo ifes* (*si-bemol*) și *ga* (*fa*), cerând continuarea melodiei după scara modală cu același nume (*agem*) utilizată în modurile enarmonice 3 și 7.



Dorim să atragem atenția și asupra faptului că compozitorul M. Berezovschi armonizează de fiecare dată acea formulă cadențială aproape neschimbată, păstrând aceleași funcții: $t6/4-S6$ — urmată de turația de trecere $t-D6/4-t6$, după care $D4/3$ ce se rezolvă în trisonul tonicii, iar alteori întrebuințează următoarea armonizare: $t6-D4/3-t-D6/4-t6-D4/3-t$, care reprezintă de fapt un șir de 3 turații legate prin câte un acord comun.

În afară de mărturii și ftoale principale, mai întâlnim pe parcursul acestui imn, deseori următorul semn:  care este de fapt o ftoară secundară și ridică sunetul deasupra sau dedesubtul căruia este amplasat cu un semiton. Așadar, în muzica psaltică, acest semn este de fapt echivalentul semnului *diez* din muzica universală.

Referitor la armonizarea înfăptuită de M. Berezovschi observăm că aproape fiecărui sunet al melodiei îi corespunde un nou acord, deci o altă funcție. Se mai întâlnesc și unele inflexiuni, de obicei în tonalitatea subdominantei. Compozitorul utilizează, pe lângă inflexiuni, și turații de trecere, cadențe întrerupte, dar în general armonizarea este destul de simplă, însă caracterizată printr-o sonoritate deosebită, care nu face să se simtă necesitatea unor armonii mai complicate.

În armonizarea pe care o înfăptuiește M. Berezovschi mai utilizează și divizări ale vocilor, în special în momentele culminante, cum ar fi și *mai slăvită*...unde avem divizarea partidelor sopranelor și tenorilor, care mai apoi cântă cu dublarea melodiei la sextă:



Îmbogățirea facturii de tip concertistic, prin diviziuni ale vocilor reduce cercul colectivelor corale care ar fi capabile să interpreteze o astfel de lucrare, ceea ce înseamnă că creația a fost concepută inițial anume pentru a fi interpretată de un cor profesionist.

Paleta dinamică a acestui imn cuprinde nuanțe de la *pp* și până la *f*. Observăm lipsa unor nuanțe de *ff*, sau *sforzando*, care nu s-ar fi încadrat în context și nu ar fi fost corespunzătoare textului liturgic și interpretării în biserică, unde orice excese sunt evitate pentru a nu sustrage credincioșii din starea de rugăciune și evlavie în care ar trebui să fie. Or, cântările religioase au anume funcția de a-i ajuta pe credincioși să se roage și să cultive acea stare de pietate.

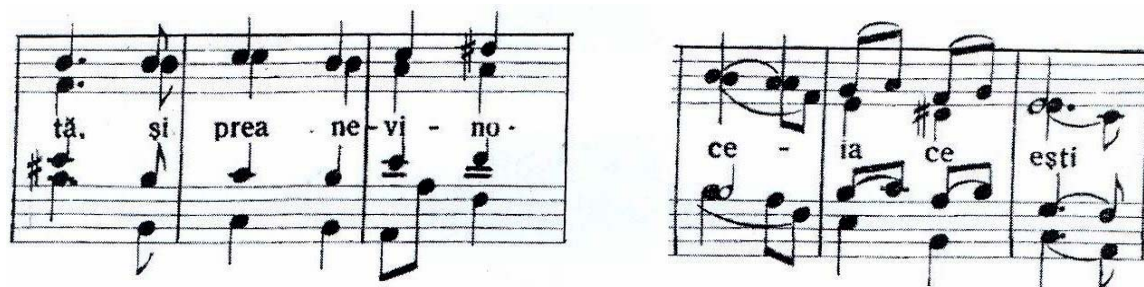
Pe alocuri compozitorul utilizează și procedee polifonice. Chiar în debutul acestui imn avem o imitație ritmică. Imnul se începe la unison de către vocile feminine — soprano și alto, iar mai apoi unisonul trece în interval de sextă (îndrăgit de compozitor și frecvent utilizat în armonizările sale), ca mai apoi cele două partide vocale feminine să prelungească mersul melodic ca în oglindă. Partidele vocale bărbățești intră la un interval de o măsură respectând plasarea temporală a textului melodic, adică ca și soprano cu alto care au intrat cu anacruză, la fel și vocile bărbățești intră cu anacruză, deja către măsura întâi după cum dictează pasul imitației:



Intrarea alternativă a vocilor feminine apoi a celor masculine prezintă în sine un procedeu polifonic de înviorare a facturii chiar și în lipsa imitației severe. Am observat și faptul că compozitorul utilizează deseori mersul vocilor ca în oglindă, la fel un procedeu polifonic, dar care se încadrează în structura acordurilor. Tot curios este și faptul că intrarea celor două perechi de voci respectă regulile unui răspuns tonal, când fundamentală dominantă din *propostă* este înlocuită în *rispostă* cu treapta I.

În momentul în care se cântă stihul *...și prea nevinovată* tot corul cântă în unison ocupând limita a două octave. Același procedeu îl întâlnim și în armonizarea textului *ceia ce*

*ești... sau **fără de asemănare**... unde din nou avem la începutul acestei fraze cântarea pe aceeași notă la o octavă sau două, după care urmează o factură acordică plină.*



Procedeul imitativ pe care l-am întâlnit chiar la începutul imnului îl întâlnim și momentul *care fără stricăciune...* unde începe mai întâi partida sopranelor, cărora le urmează și celelalte voci ale corului, repetând și textul liturgic, iar altistele repetând chiar și începutul melodiei, care însă este modificat ritmic:



Imnul *Cuvine-se cu adevărat* este compus într-o tehnică deosebită și anume *tehnica combinatorică*, pe care am ilustrat-o sub forma unei scheme pentru o imagine mai clară a acestui aspect.

Repejor

Cu-vi - ne-se cu - a - de - vă - rat

q

zeu, cea pu - ru - rea - fe - ri - ci - - - - - tă ți

c

Ce - ea - ce - ești mai cin - sti - tă - decât He ru vi - - - - - mii și mai mă - ri - - - - - tă făr' de se - nă - na - re de -

e e'

Ca - rea - fă - ră - sri - că - ciu - - - - - ne

c

he mă - rim, - - - - - fe - mă - rim.

Coda

să fe - ri - cim, - - - - - Nă - s - că - toa - re de Dum - ne -

B1 B2 B3

prea-ne-vi - na - va - - - - - tă și mai - ca Dum - ne - ze - u - lui nos - tru.

B1' d B2' B3

cîț Se - ra - fi - - - - - mi

B3'

pe Dum - ne - zeu - - - - - Cu - vîn - tul ai nă - s - cu

B1'' B2 B3''

pe ti - ne cea

B1''' B2

cu a - de - vă - rat

B1''' B3

Nă - s - că - toa - re de Dum - ne - zeu

În concluzie, dorim să menționăm faptul că compozitorul Mihail Berezovschi a reușit să pătrundă foarte iscusit substratul armonic al liniilor melodice de sorginte bizantină și a pus în valoare tocmai particularitățile specifice ale glasurilor bisericești — în special ale glasului al V-lea enarmonic, îmbogățit și cu alte scări, reușind astfel să creeze niște pagini de o veritabilă frumusețe și rafinament.

Axionul *Cuvine-se cu adevărat* scris în glasul 5, alături de celelalte Axioane – duminicale și praznicale, semnate de M. Berezovschi — sunt unele dintre cele mai frumoase imnuri corale liturgice, care constituie atât un patrimoniu de muzică sacră națională cât și un model de urmat în continuarea școlii românești de muzică corală bisericească.

Considerăm că studiul nostru are semnificație teoretică, reieșind din contextul bizantin, dar și valoare practică, aplicativă, întrucât rezultatele cercetării noastre pot fi utilizate în cursuri didactice precum: Paleografie muzicală; Istoria muzicii universale; Istoria cântării bisericești ortodoxe; Istoria muzicii corale etc.

Referințe bibliografice

1. TIMARU, V. Imnul ca expresie fundamentală a practicii muzicale de tradiție apostolică: Seminarul internațional de Imnologie. **In: Studii de Imnologie** [online]. Timișoara, 2005 [cit. 28 oct. 2011]. Disponibil pe Internet: <http://hymnology.ro/arhiva/lucrari/2004/timaru_ro.php>.
2. BUZERA, A. *Toată suflarea să laude pe Domnu: Cântări bisericești. Pricesne și Imnuri religioase. Colinde și Cîntece de stea*. Craiova: Editura Europa și Editura Oltenia, 1992.
3. POPESCU-PASĂREA, I. *Liturghier de strană*. Argeș: Editura Episcopiei Argeșului, 1991.
4. LUNGU, N.; COSTEA, Gr.; CROITORU, I. *Gramatica muzicii psaltice studiu comparativ cu notația liniară*. Ed. a 2-a. București: Editura Inst. Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1969.
5. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.
6. POPESCU-PASĂREA, I. *Principii de muzică bisericească-orientală*. București: Tipografia Cărților Bisericești, 1939.