

**VALORIFICAREA MELODIEI PSALTICE ORIGINALE
ÎN RUGĂCIUNEA LITURGICĂ DOAMNE STRIGAT-AM ÎN GLASUL AL 6-LEA
DIN IMNELE VECERNIEI ȘI UTRENIEI DE MIHAIL BEREZOVSCHI**

REVALUATION OF THE ORIGINAL PSALTIC MELODY IN THE LITURGICAL PRAYER *LORD I CALLED
THE SIXTH MODE FROM THE VESPERS AND MATINS HYMNS* BY M. BEREZOVSCHI

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

Acest articol vine să completeze cercetările științifice consacrate muzicii religioase și în special celei de tradiție bizantină în muzicologia din Republica Moldova. Ne-am propus o analiză care să descopere cititorului felul în care compozitorul a reușit să valorifice monodia bizantină din perspectiva tipologiei genuistice, conceptului melodic, organizării melo-poetice și arhitectonice, precum și cadrului modal al acesteia, și totodată să îi atribuie o haină omofono-armonică deosebită.

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

This article completes the scientific studies dedicated to religious music and especially to that of Byzantine tradition in the musicology from the Republic of Moldova. The author has proposed an analysis that reveals to the reader the way in which M. Berezovschi managed to develop the Byzantine monody according to the genre typology, melodic concept, melo-poetical and architectural organization, as well as the modal context of psaltic monody, and at the same time to confer it an original harmonic coat.

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

Mihail Berezovschi este o personalitate marcantă în istoria artei corale din Basarabia, reușind să scrie o pagină importantă în acest domeniu. Fiind un adevărat maestru al baghetei dirijorale, este numit, în 1891, în calitate de dirijor-adjunct al *Corului Arhieresc* de la Catedrala din Chișinău — unicul cor de profesioniști din Basarabia secolului al XIX-lea – începutul sec. XX, iar din 1904 vine în fruntea colectivului în calitate de conducător. Corul Arhieresc condus de el lua parte nu doar la manifestările cu conținut religios și patriotic, dar și la cele muzical-artistice laice.

Urmând exemplul lui A. Arhanghelski (1887) la Sankt-Petersburg și al lui G. Musicescu la Iași (1895), și în urma experienței personale, M. Berezovschi reușește să introducă vocile feminine în corul său profesionist, lărgind în așa fel posibilitățile tehnice ale colectivului și rezolvând problema completării partidelor de discanți și altiști. În afară de Corul Arhieresc de la Catedrala din Chișinău pe care îl conducea, M. Berezovschi mai era dirijor și pentru alte colective corale, printre care numim: Corul Seminarului Teologic din Chișinău, Corul Școlii eparhiale de fete din Chișinău, Corul Școlilor de cântăreți, ș.a.

Introducerea oficială a limbii române în serviciul divin, în locul celei slavone bisericești, a înaintat noi cerințe, atât în fața Corului Catedralei mitropolitane, cât și a conducătorului ei, ceea ce a condiționat crearea ulterioară a unei compoziții de proporții, ne referim aici la ciclul *Imnele Sfintei Liturghii a Sfântului Ioan Gură de Aur*, iar mai târziu și a *Imnelor Vecerniei și Utreniei* din care face parte și rugăciunea *Doamne strigat-am* pe care ne-am propus să o analizăm în acest articol.

Marele teolog Gala Galaction menționează în scrierile sale despre minunatul cor arhieresc, condus de Mihail Berezovschi afirmând următoarele: “Cântarea din această catedrală reprezintă cununa originalității și a valorii artistice, pentru acest prim altar al Basarabiei. M-a învrednicit Dumnezeu să asist,

acum vreo doi ani, la o liturghie în Capela Sixtină din Vatican. Am auzit, prin urmare, celebrul cor din Capela Sixtină. Când am revenit în țară cu însuflețire: — Maestre, am auzit, în Roma, corul de la Capela Sixtină și mi-am mărturisit mie și altora: corul lui Berezovschi este superior” [1]. Sunt aprecieri foarte înalte care mărturisesc despre profesionalismul și dăruirea cu care muncea marele compozitor și dirijor.

Ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei*, alături de *Imnele Sfintei Liturghii* reprezintă partea cea mai valoroasă a moștenirii componistice lăsate de renumitul compozitor. Ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei* este scris pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale, după cum indică însuși Mihail Berezovschi pe coperta acestui ciclu, precizând totodată și faptul că acesta cuprinde rugăciuni din Triod, Sfintele Paști, Te-Deum și Sfințirea Bisericii [2]. Creațiile ciclului sus-menționat apar în concordanță cu ordinea în care trebuie să fie executate, inițial cele din cadrul Vecerniei, apoi și creațiile de la Utrenie.

Am observat și aceea că M. Berezovschi a încercat să realizeze de fapt o culegere care să-i ușureze munca de conducător și dirijor de cor, întrucât pentru un șir de rugăciuni el oferă mai multe linii melodice armonizate, probabil cu scopul de a le alterna. Din cele 68 de numere pe care ni le prezintă Cuprinsul ciclului *Imnele Vecerniei și Utreniei*, primele 27 pac parte din rânduiala Vecerniei, adică până la rugăciunea *Bogații au sărăcit* inclusiv, restul rugăciunilor se înscriu în structura Utreniei.

Pe lângă rugăciuni precum *Doamne strigat-am, Dumnezeu este Domnul, troparele Învierii* care sunt date de compozitor în toate cele 8 glasuri ale Octoihului, de mare ajutor și utilitate pentru un dirijor de cor sunt și *mărimurile* diferitor sărbători importante din calendarul bisericesc, iar compozitorul include în ciclul său chiar 19 Mărimuri pentru sărbători diferite, dintre care menționăm: Nașterea Maicii Domnului, Ziua Sfintei Cruci, Cuvioasa Parascheva, Arhanghelii Mihail și Gavriil, Intrarea Maicii Domnului în Biserică, Sfântul Părinte Ierarh Nicolae, Nașterea Domnului, Botezul Domnului etc. Ba mai mult ca atât, compozitorul include și creații care se cântă numai în perioada Postului Mare, precum și lucrări care se cântă anume în cadrul Dumnezeieștii Liturghii Cea mai Înainte Sfințită, sau ectenii din Slujba Sfintelor Patimi, canonul Învierii, catavasii, irmoase și tropare de la diferite sărbători.

Dorim să menționăm aici și faptul că acest ciclu se bucură de popularitate și este pe larg utilizat în bisericile din țara noastră, fiind de un real ajutor conducătorilor de coruri bisericești, anume datorită acelor rugăciuni pe care le cuprinde, dar și datorită comodității în utilizare.

Rugăciunea *Doamne strigat-am* se cântă la Vecernie și conține versetele Psalmului 140, scris de Proorocul David. Sfântul Ioan Gură-de-Aur în învățăturile sale ne spune că acest psalm trebuie să fie citit în fiecare seară, fiind un mijloc tămăduitor pentru curățirea de păcate. Trebuie de menționat faptul că textul neschimbat al acestui psalm se cântă în fiecare săptămână, preluând în fiecare sâmbătă seara, la Vecernie, melodia următorului glas, din cele 8, pe care le cunoaște Biserica Ortodoxă conform Octoihului.

Interesant ni s-a părut faptul că în culegerea *Imnele Vecerniei și Utreniei*, unde pentru celelalte glasuri, respectiv de la 1–5, 7 și 8 compozitorul M. Berezovschi a optat pentru tradiția Bisericii ruse la capitolul glasuri, bazată pe un anumit model melodic-armonic, specific fiecărui glas în parte. Pentru glasul 6 anume, compozitorul a apelat la tradiția muzicii psaltice, de origine bizantină, cu glasurile corespunzătoare ei, însă a omis indicarea acestui lucru în culegerea sa. Probabil din acest motiv, cercetătorul E. Nagacevski, în cartea sa intitulată *Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor*, în Anexa nr.1, acolo unde propune o clasificare a creațiilor din acest ciclu conform 4 criterii (A. Lucrări originale, B. Armonizări ale melodiilor basarabene din Psaltichie, C. Aranjamente ale melodiilor bisericești ale altor popoare și D. Aranjamente ale melodiilor altor compozitori), nu indică și acest exemplu de armonizare a melodiei din psaltichie [3, p. 41].

Dorim să menționăm faptul că rare sunt cazurile când această minunată creație de o frumusețe deosebită este interpretată de către corurile bisericilor din țara noastră. Asta și datorită faptului că în bisericile noastre se dă totuși preferință tradiției rusești, cu privire la glasuri, care sunt și mai ușor de asimilat, și mai facile ca interpretare.

O altă explicație în acest sens este și aceea că majoritatea corurilor din bisericile de la sate în special, au posibilități limitate. Dar nu dorim să generalizăm, pentru că întâlnim și coruri profesionale, inclusiv prin localitățile rurale, ce-i drept, totuși în marea lor majoritate le întâlnim în bisericile din orașele țării sau din centrele raionale. Deși am frecventat mai multe biserici din Chișinău, nici măcar la Catedrala Mitropolitană “Nașterea Domnului” nu am auzit să fie interpretată această variantă a rugăciunii *Doamne strigat-am în glasul 6* după tradiția cântării bizantine. Unica biserică în care totuși am avut plăcerea să aud această capodoperă a fost Biserica *Sf. Dumitru* din Chișinău, care și posedă un cor profesionist, capabil să interpreteze o creație cu un astfel de grad de dificultate. Însă și la această Biserică, cântarea despre care vorbim nu se prea interpretează anume în cadrul Vecerniei, conform menirii sale principale, fiind mai degrabă auzită la sfârșitul Liturghiei în calitate de piesă de concert, în timpul când preoții se împărtășesc cu Sfintele Daruri în Altar. Creația *Doamne strigat-am* în aceste cazuri reprezintă o frumoasă pată modală în contextul preponderent omofono-armonic ce caracterizează celelalte cântări ce se interpretează în cadrul Sfintei Liturghii. Uneori mai este interpretată în cadrul manifestărilor artistice din sălile de concert de la noi. Și în Fondul de Aur al Radio-Televiziunii Naționale Moldovenești se găsește o înregistrare a acestei armonizări în interpretarea Capelei Corale *Moldova*. Corul mixt al bisericii “Sfântul Dumitru” din Chișinău, (cor care în prezent nu mai ființează), sub conducerea dirigoarei Diana Drăguță a participat și la un prestigios Festival Internațional de Muzică Bisericească din orașul Hajnowka, Polonia, ediția XXX, unde au interpretat cu succes această creație (solist tenorul Gheorghe Barbanoi), reușind să se poziționeze pe locul 2. Prin participarea acestui cor la respectivul festival, lumea prezentă acolo a putut face cunoștință cu această creație extraordinară semnată de compozitorul basarabean.

Privitor la armonizarea înfăptuită de compozitorul M. Berezovschi, de la bun început se simte intenția sa de a reliefa frumusețea liniei solistice, acompaniate de unison la toate celelalte 3 voci ale corului, în octavă dublă. Este deja un lucru cunoscut faptul că pedala armonică a isonului este un procedeu specific care însoțește desfășurarea monodiei psaltice. Ba mai mult, autorul însuși indică pentru vocile susținătoare interpretarea *cu gura închisă*, care la fel este procedeu deosebit de frecvent întâlnit în muzica bizantină pe mai multe voci. Deseori, frazele muzicale se termină la unison sau în acorduri incomplete.

Chiar din prima frază a solistului este foarte clară apartenența melodiei la eul 6, care conține secunda mărită între cea de-a doua și a treia treaptă a celor 2 tetracorduri. Numai că în cazul rugăciunii *Doamne strigat-am* se observă apartenența melodiei la una din cele 3 scări secundare ce aparțin glasului 6, numite *mixte*, în care un tetracord este cromatic și altul diatonic. Aici avem scara cromatică mixtă cu primul tetracord cromatic și al doilea diatonic.

Amintim că glasul 6 este plagalul glasului 2, de la care împrumută parte din cheie. Are cheia, lângă care se scrie uneori și tonica *pa (re)*. Folosește scara cromatică bazată pe sistemul roții (șir de pentacorduri). Grigore Panțiru, în cartea sa *Notația și Ehurile muzicii bizantine* ilustrează foarte elocvent acest lucru: [4, p. 238].

În sistemul temperat, scara cromatică a glasului 6 are următoarea structură componentă:

pa vu ga di ke zo ni pa
re mi b fa# sol la si b do# re

Intonația glasului [4, p. 239]:

pa vu ga di ga vu pa
re mi b fa# sol fa# mi b re

Scara cromatică căreia aparține melodia rugăciunii *Doamne strigat-am* analizată de noi este următoarea:

pa vu ga di ke zo ni pa
re mi b fa# sol la si do re

[4, p. 242].

Melodia inițială este transpusă la o cvartă ascendentă, în conformitate cu necesitățile corului mixt și cu diapazonul vocilor acestuia. Respectiv, scara va fi nu de la *pa (re)*, ci de la *di (sol)*, având cea secundă mărită specifică între sunetele *la-bemol – si-becar*. Melodia psaltică modală capătă tratare modal-tonală.

Deși în partitură apare și nota *mi-bemol*, care dacă ar fi urmată de nota *fa-diez* ar crea și secunda mărită specifică tetracordului al doilea din scara primară a glasului 6, respectiv nu am avea un mod mixt, totuși nota *fa-diez* nu apare în îmbinare cu *mi-bemol*, ceea ce ne-a condus spre concluzia că treapta *mi-bemol* apare în această creație ca un indicator al modulației armonice în tonalitatea subdominantei, mai cu seamă că aceasta apare anume în momentele cu factură dezvoltată și bogată, de tip omofono-armonic. Mihail Berezovschi folosește totuși alterarea ascendentă a treptei a VII-a a modului doar în formula cadencială tonală, unde linia melodică din vocea sopranelor și cea a bașilor formează o formulă de trecere cu ceea ce numim noi contrarietate (la soprane sună *fa-diez*, iar la bași *fa-becar*), cu toate acestea, efectul care se creează este unul inedit, ca o aluzie modală originală.

În scara originală a glasului 6, cadența perfectă și finală se face pe *pa (re)*, uneori finala pe *di (sol)*, iar imperfectă pe *di (sol)* și *ke (la)* [4; 5]. În armonizarea lui M. Berezovschi, conform acelei cvarte ascendente la care s-a realizat transpoziția ar trebui să avem: cadența perfectă și finală pe *di (sol)*, uneori

pe *ni* (*do*), iar imperfectă pe *ni* (*do*) și *pa* (*re*). Ori, în partitură observăm anume aceste tipuri de cadențe, anume pe notele conforme cu definiția.

În procesul cercetării, este sesizabilă și alternarea dintre momente de psaltichie în care, pe fonul unisonului, se așterne foarte suav melodia solistului și cele în care predomină o factură bogată de tip omofono-armonic. Drept exemplu ne pot servi chiar primele 3 fraze, în care primele două sună ca o veritabilă psaltichie, urmată în cea de-a treia frază de replica întregului cor, inclusiv cu o factură îmbogățită prin divizarea bașilor.

După cum am putut observa, în partitură compozitorul a evitat să grupeze creația în măsuri. De altfel, la începutul creației sunt indicate doar cele două chei: cheia sol și cheia fa, fără a mai indica armura sau măsura. Pe parcursul creației apar doar niște bare orientative ce indică sfârșitul unei fraze muzicale. Lipsa barelor de tact, vine din nou ca un indicator al influenței muzicii de tradiție bizantină, unde știm că acestea lipsesc, discursul muzical desfășurându-se ca un flux neîntreput, purtător al rugăciunii credincioșilor, înălțate spre cer.

Cu privire 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. Deși compozitorul M. Berezovschi nu indică vre-un tempou, totuși desfășurarea melodiei dictează un tempou liniștit. 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 și strânsa legătură a muzicii cu textul. În cazul de față, muzica este o fidelă purtătoare a mesajului verbal, care reușește să traducă prin limbajul sunetelor profunzimea textului.

Veșmântul armonic care vine să îmbrace frumoasa linie melodică este destul de simplu, dar în același timp rafinat. Spre exemplu, după primele 2 fraze solistice de la începutul rugăciunii, intervine o oază armonică cu o factură bogată care sună în zona subdominantei Sol-majorului. Compozitorul folosește așa turații armonice ca: $S_6 - t_4^6 - II_5^6 - VI_4^6 - S_4^6 - VI_4^6 - II_5^6 - t_4^6 - D_2 - t_6 - D_3^4 - t$, toate aceste funcții armonice sună în tonalitatea do-minor. După această intervenție de factură omofono-armonică, linia solistului își prelungește discursul melodic acompaniat de același unison din partea celorlalte voci ale corului. După care din nou intervine factura acordică conturând, de această dată în tonalitatea de bază — Sol-major: $T - S - T_4^6 - S_6 - T - S = t - t_2 - S_6 - t_4^6 - II_5^6 - t_4^6 - D_2 - t_6 - D_3^4 - t$. Vedem așadar că în armonizare compozitorul include modulații în sfera subdominantei, alături de care mai utilizează și unele turații de trecere, dar nu lipsesc și acordurile cu structură incompletă sau care nu pot fi apreciate conform regulilor armoniei clasice, deoarece are loc interpenetrarea elementelor armonice cu cele de natură modală, ca o îmbinare armonioasă a 2 tradiții diferite, dar care, datorită măiestriei compozitorului, se îmbină perfect.

După acest model pe care l-am descris mai sus sunt armonizate și celelalte stihuri care urmează, așa cum indică și compozitorul, care utilizează aceleași numere pentru indicarea frazelor, pe care le-a folosit și în primele 5 stihuri.

Concluzionând, dorim să menționăm faptul că Mihail Berezovschi a reușit să valorifice foarte iscusit linia melodică originală ce însoțește rugăciunea *Doamne strigat-am*, în conformitate cu tipologia genuistică, conceptul melodic, organizarea melopoetică și arhitectonică, precum și cadrul modal specific melodiei bizantine, iar acea alternanță inedită dintre linia solistică suavă și rafinată cu momentele de intervenție dramatică ale corului, dau ca rezultat o sonoritate foarte pătrunzătoare care îți încântă auzul. În plan conceptual, linia solistului reprezintă vocea rugăciunii intime și personale a fiecărui credincios, care erupe din interiorul sufletului individual și se transformă într-o rugăciune colectivă, amplificată și personificată prin acea factură omofono-armonică în interpretarea acordică a întregului colectiv coral. Acest lucru vine în concordanță cu ceea ce ne învață însuși Mântuitorul care spune: *unde sunt doi sau trei adunați în numele Meu, acolo sunt și Eu în mijlocul lor* (Matei 18, 20).

Referințe bibliografice

1. GALACTION, G. Maestrul Mihail Berezovschi. In: *Curentul*. București, 1933, 3 apr., nr. 1857.
2. BEREZOVSCHI, M. *Imnele Vecerniei și Utreniei, pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale*. Chișinău, 1927.
3. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002.
4. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura Muzicală, 1971.
5. GIULEANU, V. *Melodica Bizantină: studiu teoretic și morfologic al stilului (neo-bizantin)*. București: Editura Muzicală, 1981.
6. DĂNILĂ, Z.I. *Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova* [online]: rezumat al tezei de doctorat. Iași, 2011 [accesat 12 aug. 2014]. Disponibil: http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_ZAMFIRA_RO.pdf.