

## ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN IMNELE SF. LITURGHII DE M. BEREZOVSCHI (ÎN BAZA ANTIFONULUI II)

### THE APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN *THE DIVINE LITURGY HYMNS* BY M. BEREZOVSCHI (BASED ON THE SECOND ANTIPHON)

**HRISTINA BARBANOI,**

lector universitar, doctorandă,

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 Berezovschi 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.*

*Acest articol este al treilea dintr-o serie de articole în care autoarea examinează și demonstrează felul în care compozitorul basarabean M. Berezovschi a abordat sursele psaltice în creațiile sale corale; primele articole fiind realizate în baza imnului "Cuvine-se cu adevărat" și a cântării "Tatăl nostru", iar articolul de mai jos vizează Antifonul II.*

**Cuvinte-cheie:** M. Berezovschi, 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 lead to the discovery of primary psaltic sources in the "Divine Liturgy Hymns" by Michael Berezovschi and reveal the composer's approach to the Byzantine monody, based on genre typology, melodic concept, melo-poetical and architectural organization, modal context, and not lastly, appropriate semiography.*

*This article is the third in a series of articles, which aims at examining and demonstrating the way in which the Bessarabian composer M. Berezovschi approached the psaltic sources in his choral creations; the first of these articles were realised being based on "It is truly meet" hymn and on "Our Father" song, but the article below is based on The Second Antiphon.*

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

Ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi este scris pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale, după cum indică însuși compozitorul pe coperta manuscrisului. Este evident că această creație a fost concepută datorită anumitor necesități practice, întrucât este cunoscută activitatea dirijorală prodigioasă a compozitorului și preotului M. Berezovschi, care conducea atât Corul arhieresc de la Catedrala mitropolitană, cât și Corul Seminarului Teologic din Chișinău, Corul Școlii Eparhiale de fete, Corul Școlii de cântăreți, precum și alte colective corale. Compozitorul a fost preocupat de lărgirea repertoriului adecvat serviciului divin. Probabil din acest motiv, găsim de multe ori, aceleași creații scrise pentru diferită componență.

Acest ciclu a fost din start destinat în primul rând utilizării în practica liturgică bisericească, în acest sens ne stau ca mărturie indicațiile compozitorului, care nu ezită să indice inclusiv locurile în care se cântă Ecteniile mici, care de altfel apar repetându-se în diferite momente ale Liturghiei. Creațiile ciclului *Imnele Sfintei Liturghii* se succed una după alta în concordanță cu ordinea în care trebuie să fie executate nemijlocit în cadrul liturghiei.

Simțind nevoia unui repertoriu liturgic autohton, compozitorul a reușit să contribuie la formarea lui și să-l îmbogățească cu unele cântări viabile și astăzi. *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale* (1922) se înscrie în lista celor mai importante realizări componistice ale lui M. Berezovschi și cuprinde atât cântări ale bisericii basarabene și ruse, cât și compoziții corale proprii, contribuția cea mai însemnată constă în valorificarea corală a melodiilor de tradiție psaltică românească utilizate în practica de cult din Basarabia. Un exemplu foarte elocvent ce relevă abordarea surselor psaltice este și Antifonul II.

Denumirea *Antifoanele liturghiei* vine de la *Psalmii antifonici* (102, 145), intonați în manieră alternativă (antifonică) de către credincioși. Ele se împart în: *antifoane duminicale* și *antifoane praznicale*, adică ale Sărbătorilor Împărătești. Ambele categorii de antifoane au fost tratate coral de către compozitorii români, dar în mod preferențial antifoanele duminicale [1]. Fiind alcătuite din versete ale Psalmilor, precum și din cântări ale Noului Testament, Antifoanele ne duc cu gândul la vremea când Mântuitorul Iisus Hristos venise pe pământ, însă lumea încă nu-L cunoscuse.

*Imnul Mărire Tatălui și Fiului* (Antifonul II) din culegerea *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi are la bază o monodie psaltică în glasul 5 enarmonic pe care am găsit-o în culegerea preotului Al. Buzera *Toată suflarea să laude pe Domnul* [2, p.13].

Sursa inițială este transpusă la o secundă mare în sus. Amintim că glasul 5 cu scara enarmonică își are începutul scării de la *pa (re)*, pe când compozitorul Berezovschi transpune linia melodică în mi-minor.

Glasul 5 enarmonic are următoarea scară [3, p.234] :

Structura melodică a sursei psaltice este păstrată în linii mari, doar pe alocuri compozitorul realizează unele variații. În monodia primară așa cum și este specific monodiei bizantine, melodia se desfășoară într-o mișcare continuă fără a fi împărțită în măsuri sau să fie reglată de un anumit metru. În schimb în armonizarea lui M. Berezovschi avem o melodie bine structurată în măsuri și reglată de metrul binar de 2/4. Ținem să menționăm și faptul că compozitorul respectă cu strictețe lungimea stihurilor, zonele de cadență, inclusiv cu păstrarea sunetelor ce cadențează, și anume: cadențele perfecte și finală pe *pa (re)*, în cazul nostru pe *vu (mi)*, iar cele imperfecte pe *di (sol)* și pe *ke (la)*. În armonizarea lui M. Berezovschi, în conformitate cu intervalul transpunerii, avem respectiv cadența pe *zo (si)*.

Privitor la relația text-muzică se conturează *tipul tactul stihiraric* care, după cum știm, 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. 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 moderat*.

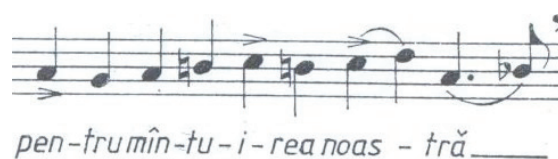
În structura liniei melodice pe parcursul dezvoltării sale, observăm alterarea ascendentă a sensibilei inferioare pe care compozitorul Berezovschi o tratează ca pe terța Dominantei majore, deci îi conferă o importanță funcțională. În stihul ... și ai primit pentru mântuirea noastră avem modulație spre un alt mod – autenticul plagalului 5, adică modul 1 [3, p.210].

Modul 1 este un mod de *re*, cu sexta frigidă antică *re – si-becar*. Cadențele, perfectă și finală, pe *pa (re)*, imperfectă pe *ga (fa)* și *di (sol)*.

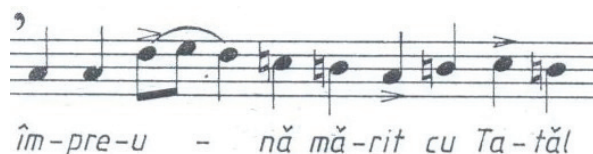
Datorită modulației în glasul 1 diatonic, în structura liniei melodice apare în sursa inițială *si-becar* în locul lui *si-bemol*, iar în partitura lui Berezovschi respectiv *do-diez* în locul lui *do-becar*.



În sursa inițială acest moment arăta în felul următor:

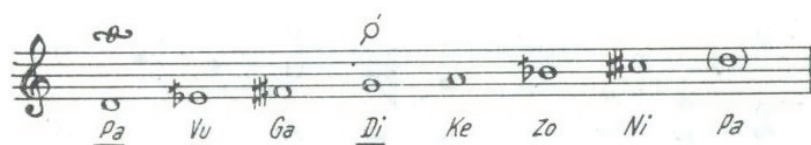


Modulație spre același glas 1 întâlnim și în stihul *Împreună mărit cu Tatăl și cu Duhul Sfânt* unde în monodia inițială se atinge de 3 ori *si becar* în locul lui *si-bemol*, Berezovschi optând doar pentru al treilea *si-becar*, respectiv în partitura sa acest lucru coincide cu *do-diez*.



Pe lângă modul 1, putem observa și modulație în *modul cromatic 6* care dictează alterarea în sens descendent a treptelor a II-a și a VI-a și alterarea în sens ascendent a treptelor a III-a și a VII-a. În rezultat, scara cromatică se construiește de la *pa (re)* cu secunde mărite între *vu-ga (mi-fa)* și *zo-ni (si-do)*.

Amintim că scara cromatică a glasului 6 își are începutul de la sunetul *pa (re)* și are două ftorale pe sunetele *pa (re)* și *di (sol)*, cerând continuarea melodiei după scara acestui mod, începând de la sunetele respective [3, p.242]:





Scara glasului cromatic 6 o întâlnim în stihurile ... *cu moartea pe moarte ai călcat*, unde vedem primul tetracord în sens descendent, iar în următorul stih: *Unul fiind din Sfânta Treime* observăm cel de-al doilea tetracord ascendent care a sunat puțin mai sus, și în sens descendent ... *Te-ai întrupat*.

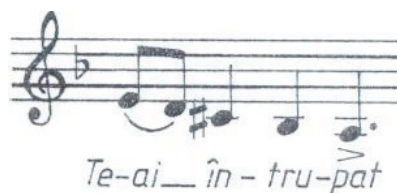
În sursa inițială acest fragment arăta în felul următor:

Ținem să menționăm faptul că nu întâmplător apare aici tetracordul anume în sens descendent. Acest fapt reiese din strânsa legătură a muzicii cu textul - trăsătură specifică muzicii bisericești, unde muzica este pusă în slujba cuvântului. Respectiv, în acest stih fiind vorba despre moarte, compozitorul a optat pentru mersul descendent pe sunetele primului tetracord al glasului 6 cromatic, pentru o mai bună exprimare a mesajului textual.

Dimpotrivă, când se vorbește de *Sfânta Treime*, conturul melodiei se înalță, de această dată pe sunetele tetracordului al doilea, și încă în sens ascendent. În felul acesta muzică vine întru susținerea ideii de Perfecțiune a Trinității Divine:

Și în fragmentul de mai jos, compozitorul a utilizat tetracordul 1 în sens descendent al glasului 6 cromatic nu în mod întâmplător. Împărtășim această părere din motivul că deși textul subînțelege persoana Mântuitorului care s-a întrupat, adică în pofda faptului că este vorba despre una din cele 3 ființe ale Dumnezeirii, totuși, compozitorul optează pentru un mers descendent datorită faptului că Hristos a renunțat la înălțimile cerești pentru a veni pe pământ, cu scopul de a mântui omenirea. El a renunțat la măreția și slava din ceruri și s-a făcut asemenea nouă, oamenilor de rând. Anume acea coborâre din cer spre pământ este redată în textul acestui stih, iar muzica fiind o fidelă purtătoare a mesajului verbal nu putea exprima mai elocvent acea stare decât în felul în care a ales compozitorul să redea acest lucru:

În sursa primară fragmentul cu tetracordul 1 descendent al glasului 6 cromatic arăta în felul următor:



Privitor la modul în care compozitorul M. Berezovschi a înfăptuit armonizarea sursei ce l-a inspirat, în urma analizei am observat că el a pledat pentru niște armonii simple și transparente, cu cadențe clare de tip  $K_4^6 - D_7 - t$ . Compozitorul utilizează foarte frecvent turații de trecere de tipul  $t - D_4^6 - t_6$  sau  $t - D_3^4 - t_6$ ;  $S_6 - t_4^6 - S_{II}_5^6$ . Mai utilizează cadențe întrerupte, inflexiuni în tonalitățile gradului I de înrudire, acorduri de dublădominantă, precum și unele reminescente modale ce rezidă în dominante naturale, sunete mobile, contrarietăți, etc.

Dorim să menționăm faptul că compozitorul ajunge la dominante ca urmare a modulațiilor modale din modul 5 în modul 1. Atunci când melodia modulează în glasul cromatic 6, datorită acelor secunde mărite ce apar în structura scării modale, majoritatea compozitorilor care încearcă să armonizeze melodii în acest glas întâmpină serioase probleme. Compozitorul M. Berezovschi tratează semnele ce apar în tetracordul descendent ca indici ai Subdominantei în care și realizează inflexiune. Merită de remarcat și faptul că compozitorul tratează sunetul de la sfârșitul propoziției nu neapărat ca prima acordului tonicii, ci ca cvinta tonalității în care se realizează inflexiunea. Așadar, putem afirma că funcționalitatea este subordonată modalului. Un indice în acest sens fiind și linia basului care se dezvoltă destul de lin, printr-un mers treptat.

În pofida faptului că armonizarea este una destul de simplă, totuși M. Berezovschi a reușit să creeze niște pagini de o frumusețe deosebită datorită măiestriei sale componistice și a știut să pătrundă foarte iscusit substratul modal al monodiei psaltice.

### Referințe bibliografice

1. TIMARU, V. Imnul ca expresie fundamentală a practicii muzicale de tradiție apostolică. Seminarul internațional de Imnologie. **În: Studii de Imnologie**. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2005.
2. BUZERA, Al. *Toată suflarea să laude pe Domnul. Cântări bisericești, Picesne și Imnuri religioase, Colinde și Cîntece de stea*. Craiova: Editura Europa și Editura Oltenia, 1992.
3. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.