

ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN IMNELE SF. LITURGHII DE MIHAIL BEREZOVSKI (ÎN BAZA CÂNTĂRII TATĂL NOSTRU)

APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN *THE DIVINE LITURGY HYMNS*
BY MIKHAIL BEREZOVSKI (BASED ON *OUR FATHER SONG*)

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 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.

Acest articol este al doilea dintr-o serie de articole în care autoarea examinează și demonstrează felul în care compozitorul basarabean M. Berezovski a abordat sursele psaltice în creațiile sale corale; primul dintre ele fiind realizat în baza imnului "Cuvine-se cu adevărat", iar cel de mai jos în baza cântării "Tatăl nostru".

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

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 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.

This article is the second in a series of articles, which aims at examining and demonstrating the way the Bassarabian composer M. Berezovski approached the psaltic sources in his choral creations; the first of these articles was realised on the basis of the hymn "It is truly meet", but the article below is based on "Our Father" song.

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

Muzica religioasă reprezintă un strat tradițional, în permanentă mișcare care îmbină trecutul glorios cu prezentul și are o menire multifuncțională, ne referim aici la aspectul educațional, moral-estetic etc. Muzica corală bisericească este o parte componentă necesară și inseparabilă a vieții spirituale a poporului nostru. Cu toate acestea, muzica religioasă nu este pusă prea des în vizorul muzicologilor din Republica Moldova, iar muzica religioasă de tradiție bizantină, în special, este insuficient cunoscută la noi și cercetări științifice în acest domeniu nu sunt prea numeroase. În acest sens, putem menționa doar unele personalități care au adus careva contribuții în acest domeniu: Irina Ciobanu-Suhomlin, Margarita Ciorici și Violina Galaicu.

Ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovski este scris pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale, după cum indică însuși compozitorul pe coperta manuscrisului. Este clar că această creație a fost concepută datorită anumitor necesități practice, întrucât este cunoscută activitatea dirijorală prodigioasă a compozitorului și preotului M. Berezovski, 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. Probabil din acest motiv, găsim de multe ori, aceleași creații scrise pentru diferită componență.

Se vede că totuși 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* apar una după alta în concordanță cu ordinea în care trebuie să fie executate nemijlocit în cadrul liturghiei.

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, cât și compoziții corale proprii, dar și melodii de tradiție psaltică românească utilizate în practica de cult din Basarabia. Un exemplu foarte elocvent ce relevă abordarea surselor psaltice este cântarea *Tatăl nostru*.

Rugăciunea *Tatăl nostru*, cunoscută și sub denumirea de *Rugăciunea domnească*, este rugăciunea pe care Domnul Iisus Hristos le-a lăsat-o apostolilor și ucenicilor Săi atunci când aceștia I-au cerut să îi învețe să se roage.

“Fiind una dintre cele mai intime și mai cunoscute rugăciuni, ce însoțește pe om de-a lungul întregii sale vieți, din copilărie și până în pragul marelui treceri, majoritatea compozitorilor români, preocupați cu făurirea unui repertoriu coral liturgic, au compus muzică pe acest text sacru. Prin urmare, creațiile corale cu titlul *Tatăl nostru* au îmbrăcat discursuri muzicale diverse, integrate celor trei direcții de influență: rusă, clasico-romantică și tradițională de străină”, scrie G. Dumitriu [1, p. 22].

Din repertoriul de factură occidentală pe aceeași temă, o largă circulație a cunoscut lucrarea compozitorului bucovinean Ciprian Porumbescu, scrisă pentru cor bărbătesc la patru voci, ulterior adaptată pentru cor mixt, de compozitorul Nicolae Ursu. În creația corală de inspirație bizantină, a fost valorificată melodia ehului 5 stihiraric (cu bazul în *Pa*), compusă de vestitul protopsalt Anton Pann și transcrisă pe notație liniară de Ioan Popescu-Pasărea. Ea a fost prelucrată coral de D.G. Kiriak, I.D. Chirescu, N. Lungu, dar și compozitorul basarabean M. Berezovschi.

Așadar, cântarea *Tatăl nostru* din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* este o creație scrisă pe baza unei melodii tradiționale a lui Anton Pann, pe care Mihail Berezovschi a armonizat-o în limitele dualismului major-minor. Pe rând alternează intonații în *mi armonic*, cărora le urmează răspunsuri în *mi eolic*. Sursa inițială a rugăciunii armonizate de M. Berezovschi am găsit-o în culegerea *Toată suflarea să laude pe Domul* semnată de preotul-profesor Alexie Al. Buzera, [2, p. 34].

TATĂL NOSTRU

Ta - tăl nos-tru, ca - re-le ești în ce - ruri,
 sfin-țeaș - că-se nu - me-le Tău. Vi - e îm-pă-ră-ți - a Ta,
 - fa - că-se vo - ia Ta, precum în cer — a-șa și pe pă-mînt.
 Pîi-ne-a noas - tră cea spre fi - în - ță dă - ne - o

Comparativ cu sursa inițială, în armonizarea lui Berezovschi, melodia este transpusă la o secundă mare în sus și e plasată în partida sopranelor.

Din punct de vedere sintactic compozitorul respectă construcția sursei originale. Pe alocuri melodia capătă unele schimbări de caracter variațional, ceea ce ne permite să afirmăm că avem aici *variere melismatică*. Drept argument în acest sens putem folosi conturul melodic al următoarelor stihuri:

Vi - e îm-pă-ră-ți - a Ta, fa - că-se vo - ia Ta, precum în cer — a-șa și pe pă-mînt.
 Pîi-ne-a noas - tră cea spre fi - în - ță dă - ne - o no - uă as - tăzi

Cu privire la relația și raportul muzicii cu textul sesizăm tipul cântării *stihiraric*. Cunoaștem faptul că acest tip de cântare reprezintă în muzica 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 acestei rugăciuni indică anume tempoul *Andante*.

Datorită evoluării într-o viteză *andante* a cântării, ritmica acestei rugăciuni cuprinde, pe lângă *formele de tip silabic*, și altele mai dezvoltate de *tip melismatic*.

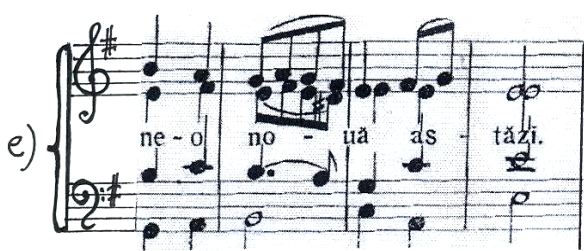
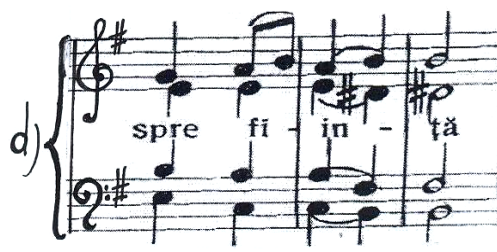
Am constatat în procesul de analiză că în sursa originală se observă o organizare ritmică asimetrică, aceasta datorându-se legăturii cu textul prozodic bisericesc, pe când în armonizarea compozitorului Berezovschi găsim structuri periodice, accentuate, organizate în măsuri de metrul binar 2/4. Totuși dimensiunea construcțiilor muzicale rămâne variată permanent, deci este nepătrată.

Din punctul de vedere al sintaxei — compozitorul a respectat ideea de lungime a stihurilor, precum și plasarea cadențelor.

Rugăciunea *Tatăl nostru* este scrisă în modul al 5-lea cu cadențele tipice. Compozitorul folosește anume **glasul 5 enarmonic** cu scara nu de la *ke* (*la*), ci de la *pa* (*re*), datorită formei stihirice despre care am vorbit ceva mai sus. Glasul 5 enarmonic are următoarea scară [3]:



Conform definiției glasului al V-lea, cadența perfectă și finală trebuie să fie pe *pa* (*re*), în cazul nostru transpoziția cauzează cadența perfectă și finală pe *vu* (*mi*). Cadența imperfectă poate fi pe *di* (*sol*) și pe *ke* (*la*). În armonizarea compozitorului M. Berezovschi, cadențele imperfecte sună preponderent pe *vu* (*mi*) și *zo* (*si*).



Deseori, formulele cadențiale se repetă variat. Astfel, compozitorul are la dispoziție suficiente resurse melodice pentru a evita repetarea și monotonia. Chiar dacă, cel mai adesea, găsim într-o cântare două formule diferite pentru aceeași treaptă cadențială, profilul melodic diferit conferă un alt sens fiecărui popas cadențial. În plus, repetarea sau durată diferită a aceluiași sunete, ornamentația și prezența scurtelor melisme diferențiază chiar și formule care se bazează pe un schelet melodic comun.

În sursa primară găsim cadență de tip melodic cu mișcarea spre treapta I cu participarea sensibilei, iar în armonizarea lui Mihail Berezovschi avem chiar modificarea cadenței într-una de tip armonic cu participarea funcțiilor de D-t, și anume: $K_4^6 - D_2 - t_6 - D_3^4 - t$, adică are loc transformarea de la modal la armonic:

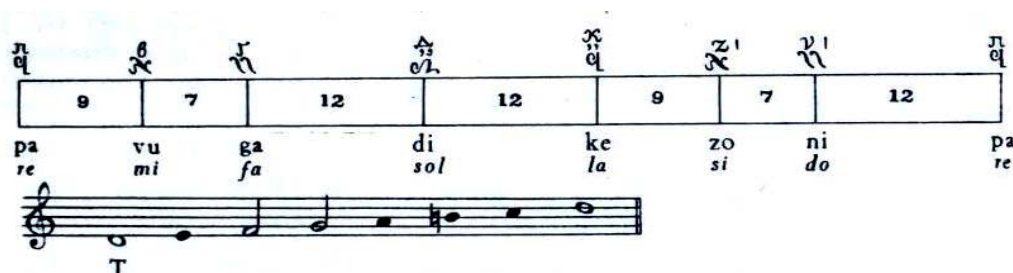


La sfârșitul acestei rugăciuni, compozitorul a utilizat o cadență clasică de tipul: $K_4^6 - D_7 - t$, iar melodia este ridicată la o octavă în sus. Însă înlanțuirea armonică $D_7 - K_4^6$ în care D_7 precedează cvartsextacordul cadențial contravine regulilor armoniei clasice:



Pe lângă glasul 5 enarmonic, chiar din debutul cântării *Tatăl nostru*, și mai exact spre sfârșitul primului stih, se face modulație spre glasul 1, care este autenticul glasului 5.

Amintim că 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)*. Modul 1 are următoarea scară [4, p. 210]:



Drept dovadă a faptului că are loc modulația în glasul 1 stă nota *si-becar* în sursa inițială în loc de *si-bemol*, respectiv *do-diez* în locul lui *do-becar* în partitura lui Berezovschi, în conformitate cu intervalul transpoziției:



Glas 5. armon. M. Berezovschi.

* Andante. Tatăl nostru.

Ta-tăl noș-tru ca-re-le ești în ce-ruri.

În sursa inițială mai întâlnim o modulație spre același glas 1 anume în ultimul stih, unde din nou apare alterarea ascendentă a treptei a VI-a, după care se revine în modul 5 enarmonic de bază:

ci ne iz-bă-veș-te de cel vi-clean.

dar se pare că compozitorul Mihail Berezovschi nu a optat pentru o nouă modulație în glasul 1, limitându-se la a utiliza acest procedeu doar o singură dată — la începutul rugăciunii — iar în rest a păstrat modul 5.

ci ne is-bă-vește de cel vi-clean.

Cu privire la armonizare am observat faptul că pulsul schimbărilor armonice este foarte frecvent și constant, cam toate sunetele melodiei inițiale au fost tratate ca sunete acordice, și cam fiecare silabă este însoțită de un nou acord. În stihul ... *greșilor noștri* compozitorul utilizează un procedeu de rezolvare contrapunctică, mai exact o formulă de întârziere:

gre-și-ți-lor no-ștri.

Penultimul stih este rezervat cu precădere vocilor superioare cu *divisi* și vine ca o diversificare factuală, formând o textură de tip variabil (după V. Protopopov):



În factură întâlnim frecvente dublări ale ideii melodice de bază prin consonanțe imperfecte (terțe sau sexte) care fac parte nemijlocit din structura acordică.

Uneori, trisonul tonicii îndeplinește rolul de cadență întreruptă — ca o variație în armonizare. Am observat că compozitorul nu a utilizat alterațiile subdominantei în cadență. De fapt armonizarea este destul de simplă, caracterizată prin lipsa unor înviorări facturale de tipul imitațiilor, sau melodizarea basului. Basul are aici doar funcția de sprijin armonic, de fundament al construcției armonice.

Întâlnim cadențe care nu sună cu acorduri terțare complete, ci în unisonuri, cum găsim spre exemplu în ... *așa și pre pământ*, sau ... *dă-ne-o nouă astăzi*. Deci întâlnim fie unisonuri, fie acorduri incomplete, după care urmează o altă frază ce începe la fel în unison, așa cum putem observa din exemplele de mai jos:



În pofida apariției sporadice a unisonurilor, care sunt o dovadă a muzicii psaltice, totuși în întreaga rugăciune predomină armonia de tip acordic, formând factura coralică numită și multivocalitate stabilă, continuă.

Consider că cercetarea pe care am realizat-o are semnificație teoretică, reieșind din contextul bizantin, dar și valoare practică, aplicativă, întrucât rezultatele obținute pot fi utilizate în cursuri didactice precum: Paleografie muzicală; Istoria muzicii universale; Istoria cântării bisericești ortodoxe; Istoria muzicii corale etc.

Referințe bibliografice

1. DUMITRIU, G. *Cântecul liturgic ortodox în creația corală a compozitorilor români* [online]: rezumat al tezei de doctorat. Iași, 2011. [citat 10 sept. 2012]. Disponibil: <http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_DUMITRIU_RO.pdf>.

2. BUZERA, Al. *Toată suflarea să laude pe Domnul; Cîntări bisericești, Pricesne și Imnuri religioase; Colinde și Cîntece de stea*. Craiova: Editura Europa și Editura Oltenia, 1992.
3. GIULEANU, V. *Melodica Bizantină: studiu teoretic și morfologic al stilului (neo-bizantin)*. București: Editura Muzicală, 1981.
4. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.

INTERPRETAREA GENULUI DE COLINDĂ ÎN CREAȚIA *COLO SUS, COLO MAI JOS* DE DUMITRU BELINSCHI

THE INTERPRETATION OF THE CAROL GENRE
IN THE CREATION *COLO SUS, COLO MAI JOS* BY DUMITRU BELINSCHI

FEDORA BURLAC,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul dat face o prezentare a creației „Colo sus, colo mai jos” de Dumitru Belinschi și reflectă trăsăturile de bază ale genului de colindă în viziunea compozitorului autohton. Cercetătoarea analizează forma lucrării, ținând cont atât de structura textului popular, cât și de particularitățile de dezvoltare a tematismului muzical. O importanță deosebită se acordă aprecierii sistemului modal-tonal și rolului acestuia în redarea coloritului folcloric al piesei. Aici, sunt relevate și metodele de prelucrare a materialului muzical, care este adus la nivelul unui stil componistic contemporan. Problema tratării genului nu este abordată doar la nivel teoretic, ci și la nivelul interpretării corale.

Cuvinte-cheie: *Colo sus, colo mai jos, genul de colindă, folclor, gândire modal-tonală, moduri omonime, cor de bărbați, dialogul vocilor, contrastul vocal-timbral, alternanța funcțională a vocilor.*

The given article is a presentation of the creation “Colo sus, colo mai jos” by Dumitru Belinschi and reflects the basic features of the carol genre in the native composer’s vision. The researcher analyzes the form of the work, considering the structure of the popular text and the peculiarities of musical thematism developing. Special importance is given to the modal-tonal system and its role in the playback of the folkloric colours of the piece. There are also revealed the processing methods of the musical material that is elevated to the contemporary compositional style. The problem of genre treatment is not approached only at a theoretical level, but at a choral interpretation level as well.

Keywords: *Colo sus, colo mai jos, carol genre, folklore, modal-tonal thinking, homonymous modes, male choir, dialogue of voices, vocal-timbral contrasts, functional alternation of voices.*

Dumitru Belinschi este compozitor originar din Republica Moldova, care actualmente activează în România (Cluj-Napoca). El și-a făcut studiile la Colegiul Republican de Muzică Ștefan Neaga din Chișinău, unde a studiat pianul și acordeonul, după care a făcut și ore de compoziție în clasa compozitoarei Zlata Tkaci.

Totuși, interesul său a fost orientat spre muzica folclorică și cea de jazz, fapt ce l-a determinat să exceleze pe plan interpretativ, prin crearea, încă în anii de studenție, a cvartetului de etno-jazz “D.A.V.I.”. Aici, tânărul muzician și-a încercat aptitudinile sale în domeniul compoziției, creând pentru trupa sa o muzică ce făcea fuziune între folclorul românesc și elementele jazz-ului. Datorită multiplelor evoluări la Radio-televiziunea Națională, dar și participări în cadrul diferitelor concerte și festivaluri internaționale de muzică jazz, în curând trupa a devenit foarte cunoscută și apreciată pentru muzica sa „proaspătă și unică” [1]. Succesul marcat de trupa sa de etno-jazz a determinat, în mare măsură, calea de mai departe a tânărului compozitor. Astfel, admiterea în anul 1994, la Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-