



RUGĂCIUNEA „UȘILE POCĂINȚEI” DIN CICLUL „IMNELE VECERNIEI ȘI UTRENIEI” DE MIHAIL BEREZOVSCHI – EXEMPLU DE ABORDARE A CREAȚIEI ALTUI COMPOZITOR

*THE PRAYER “THE DOORS OF REPENTANCE” FROM
“THE VESPERS AND MATINS HYMNS” CYCLE BY M. BEREZOVSCHI –
AN EXAMPLE OF APPROACHING THE CREATION
OF ANOTHER COMPOSER*

Hristina BARBANOI,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Abstract: *In this article is analyzed a prayer which is performed in church in the Triodion period – “The doors of repentance” prayer from “The Vespers and Matins Hymns” cycle by Mihail Berezovschi. The author shows the way in which the Bassarabian composer approached the creation of Ukrainian composer A. Vedel, determining the degree of involvement in the original score and the changes conferred to the prayer, also succeed to establish the meaning that lies hidden behind the indications of the Bassarabian composer “arranged and set up” remark. The author of this article realizes a profound analysis of “The doors of repentance” prayer, revealing the content of the text and its musical treatment, the invoice features, the harmonic peculiarities, implicitly the degree of popularity and her viability.*

Keywords: *church music, coral music, composer, arrangement, harmonic peculiarities.*

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 două 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 rugăciunea *Ușile pocăinței*. Această cântare este un exemplu elocvent ce, demonstrează abordarea creațiilor compozitorilor de tradiție slavonă de către compozitorul basarabean Mihail Berezovschi. Este vorba despre compozitorul Artemii Vedel. Acest compozitor se numără printre cei mai renumiți conducători de coruri bisericești din a II-a jumătate a secolului XVIII. Din sursa *Eseuri despre istoria*

culturii corale ruse din a doua jumătate a sec. XVII – începutul sec. XX de V. Iliin aflăm că s-a născut la Kiev în anul 1767 (după alte surse 1770, 1772). Este absolventul Academiei teologice din Kiev, unde se acorda o atenție deosebită cunoștințelor muzicale. Făcea parte din Corul Academiei, care se bucura de o mare popularitate, dar și din Orchestra Academiei, ca prim-violonist solist. La un moment dat, a condus cu succes Corul Academiei, iar după absolvire a fost pentru o perioadă de timp conducător al Capelei din Moscova al general-gubernatorului P. Eropkin, iar în 1794 s-a reîntors la Kiev, unde a condus Corul generalului A. Levanidov – care era unul din cele mai renumite coruri din Kiev. În perioada activității la Capelă, care a fost și cea mai rodnică în domeniul compoziției, Vedel a reușit să dea via-

ță unui număr mare de creații corale, inclusiv concerte corale. Din anii 1797-1798, atenția sa a fost îndreptată mai mult spre pregătirea cântăreților pentru Capela Curții Imperiale și Corul mitropolitan din Petersburg. Decedează în anul 1808 [1, p. 50].

„Cele mai reușite creații ale lui Vedel se disting prin expresivitate sporită și simplitatea stilului melodic, sonoritatea corală de efect” – afirmă autorul articolului enciclopedic [2, col. 698, traducerile din articol aparțin autoarei].

Rugăciunea *Ușile Pocăinței* este interpretată în perioada Triodului, la Utrenie, fiind purtătoare a unui text deosebit de profund și pătrunzător, 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” [3]. 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 această creație ce aparține compozitorului Vedel nu este una întâmplătoare. Se știe că rugăciunea *Ușile pocăinței* de Vedel era una foarte populară la vremea respectivă, dar și în prezent, lucru despre care menționează și Diaconul Alexei Iliin în articolul său intitulat *Armonia esteticii și asceticii. Despre reforma armonizărilor modale* [4]. De altfel, în ciclul său, Mihail Berezovschi a inclus anume cele mai îndrăgite creații religioase, atât de către Întâistătorul bisericii ortodoxe din Moldova din acea perioadă, cât și de către întreaga comunitate de creștini din spațiul basarabean.

Rugăciunea *Ușile pocăinței* se cântă duminica la Utrenie, de la începutul perioadei Triodului și până în duminica a 5-a a Postului mare, închinată Cuvioasei Maria Egipteanca. Părintele prof. dr. Nicolae D. Necula într-unul din articolele sale, vorbind despre Triod, menționează: „Numirea de Triod vine de la faptul că, în această carte de cult, cântarea principală sau canonul care, de obicei în Minei, Penticostar și Octoih, se compune din nouă ode sau cântări, nu are aici decât trei (tri odi)... 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 mâneacă 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 *Ușile pocăinței* (aparținând lui Vedel), „aranjată și apusă” de Berezovschi în ciclul său, 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]. Aceeași rugăciune este menționată și de către Diaconul Alexei Iliin în articolul sus-numit [4], unde vorbește despre fenomenul tot mai răspândit în sânul bisericii, când tropare sau stihiri din Mineu sau Octoih nu sunt inter-

pretate conform glasului indicat înaintea textului propriu-zis, ci tot mai des, linia melodică a glasului este înlocuită cu o melodie de autor: „Astfel, în decursul mai multor decenii cântarea din perioada Postului Mare binecunoscută tuturor *Ușile pocăinței*, în măsura posibilităților se străduiesc să o interpreteze în redacție de autor aparținând lui A. Vedel (se acceptă, desigur, și alte prelucrări), deși după Tipic este indicat glasul 8 și 6” [4].

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 propriuzise – *Ușile pocăinței* – se creează un contrast tonal, întrucât aceasta sună în tonalitatea *G-dur*, adică paralela majoră a tonalității *e-moll*. La o primă audiere, această opțiune tonală pare cel puțin curioasă, dacă e să raportăm textul muzical la textul rugăciunii, al cărui mesaj vorbește despre pocăință. O explicație plauzibilă totuși, 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 mâneacă 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: $D-t-D_2 \rightarrow S_6-DDVII_6-D-D_7-K_4-D-t$, în tonalitatea locală *e-moll*. În următoarea frază: *Ci ca un îndurat curățește-l cu mila milostivirii Tale*, reappare 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 Octoihului, după care se ghidează biserica rusă de tradiție slavonă. Așa cum se obișnuiește în cărțile bisericesti, strofa precedată de această frază este dedicată Maicii Domnului, sau în ea se face referire ori adresare la persoana Născătoarei de Dumnezeu, ca și în acest caz: *În cărările mântuirii 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 prima strofă conține o alternanță 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 intensificarea 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 saturația destul de mare, precum nonă descendentă în partida sopranelor atunci

când sună expresia *mi-am spurcat (sufletul)*, care exprimă decăderea morală, dar și factura arpeggiată pe sunele 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 Vedel nu este una de natură bisericească ortodoxă” [7, p. 212].

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. În unele cazuri are loc melodizarea 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, a conceput compozitorul rus 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: $\frac{2}{4}$ în loc de $\frac{4}{4}$ cum apare în partitura lui 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 parti-

tura originală, în așa fel compozitorul basarabean a reușit să obțină o fluidizare a discursului muzical. Apar, de asemenea, și un șir de variații 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 – $\frac{3}{4}$. 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 sopranului etc.

Ca urmare a frecvențelor *divisi* ale vocilor, care au drept 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 stabil*, conform clasificării facturii specifice muzicii corale

bisericești. 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 germană în cântarea bisericească, despre care relatează foarte explicit reputatul muzicolog rus I. Gardner [8, p. 25].

În concluzie, merită a fi menționat faptul că rugăciunea interpretată în perioada Triodului *Ușile Pocăinței* din ciclul lui Mihail Berezovschi relevă gradul de intervenție a compozitorului basarabean în partitura compozitorului A. Vedel. În cazul altor rugăciuni, cum ar fi spre exemplu rugăciunea *La râul Vavilonului* de 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 și numărări de ordin armonic, care însă la fel nu sunt foarte însemnate. În cazul rugăciunii *Ușile pocăinței* de Vedel lucrurile stau cu mult mai diferit, aici apar modificări mai substanțiale inclusiv unele formule melodice și armoni-

ce proprii, are loc adăugarea și repetarea unor fraze, omiterea pauzelor (care în partitura lui Vedel sunt destul de numeroase), modificarea conturului melodic în altele etc. Probabil din acest motiv, în cazul altor cântări ce aparțin diferitor autori, compozitorul basarabean indică simplu 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 altor compozitori.

Ținem să menționăm și faptul că creația *Ușile pocăinței* din ciclul „Imnele Vecerniei și Utreniei” a lui Mihail Berezovschi se bucură de mare popularitate și în zilele noastre, fiind interpretată în bisericile din întreg spațiul basarabean, în special de către corurile bisericilor de la orașe și centrele orășenești care posedă un cor profesionist, întrucât prezintă și un grad de dificultate destul de sporit; totuși corurile bisericilor de la sate dau preferință melodiilor glasului al 8-lea și al 6-lea, după cum dictează canonul bisericesc pentru interpretarea acestei rugăciuni.

Referințe bibliografice

1. Ильин, В. П. *Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века*. Москва: Сов. Композитор, 1985, 227 с.
2. Ведель, А. В. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Сов. Энциклопедия, 1973, т. 1, ст. 697-698.
3. Berezovschi, 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.
4. Ильин, А. *Гармония эстетики и аскетики. О реформе гласовых гармонизаций*. [http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/ily_01d.pdf] (vizitat 10 februarie 2015).
5. Necula, Nicolae D. *Pocăință și înviere în Triod*. [<http://www.crestinortodox.ro/religie/pocainta-inviere-triod-69607.html>] (vizitat 10 februarie 2015).
6. Кутузов, Б. П. *Знаменный распев – поющее богословие*. Москва, 2001, 269 с.
7. Николаев, Б., протоиерей. *Знаменный распев и крюковая нотация как основа православного церковного пения*. Москва: Научная книга, 1995, 305 с.
8. Гарднер, И. А. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*: [в 2 т.] Т. 2: История. Москва: Православ. Свято-Тихонов, Богослов. ин-т, 2004, 498 с.