

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.: 78.072.1:783(478)(043.3)

BARBANOI HRISTINA

**CREAȚIA CORALĂ BISERICESCĂ
A COMPOZITORULUI MIHAIL BEREZOVSKI
DIN PERSPECTIVA TRADIȚIILOR MUZICALE ORTODOXE**

Specialitatea 653.01 – Muzicologie

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:

**Irina Ciobanu-Suhomlin,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar**

Autorul:

CHIȘINĂU, 2016

© BARBANOI Hristina, 2016

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză).....	5
LISTA ABREVIERILOR.....	8
INTRODUCERE.....	9
1. MUZICA BISERICESCĂ ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC ȘI FIGURA LUI MIHAIL BEREZOVSCHI CA OBIECTE DE STUDIU ÎN LITERATURA DE SPECIALITATE	16
1.1. Tradiția bizantină a muzicii bisericești din arealul românesc reflectată în studiul muzicologic	16
1.2. Cântarea corală bisericească din arealul românesc cercetată în muzicologia contemporană.....	26
1.3. Activitatea lui Mihail Berezovschi în literatura muzicologică și istorică.....	34
1.4. Concluzii la capitolul 1.....	46
2. ACTIVITATEA LUI MIHAIL BEREZOVSCHI ÎN LUMINA UNOR NOI SURSE DOCUMENTARE.....	48
2.1. Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada Basarabiei Țariste.....	48
2.2. Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada României Mari	59
2.3. Concluzii la capitolul 2.....	65
3. MOȘTENIREA MUZICALĂ CORAL-BISERICESCĂ A LUI MIHAIL BEREZOVSCHI.....	66
3.1. Ciclul <i>Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci pentru cor feminin sau cor de copii</i>	67
3.2. Ciclurile <i>Imnele Sfintei Liturghii și Imnele Vecerniei și Utreniei pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale</i>	74
3.2.1. Creații în baza tradiției slavone	76
3.2.2. Creații originale.....	90
3.3. Concluzii la capitolul 3.....	113
4. ABORDAREA MELODIILOR DE TRADIȚIE BIZANTINĂ ÎN CICLURILE LITURGICE ALE LUI MIHAIL BEREZOVSCHI.....	115
4.1. Axionul duminical <i>Cuvine-se cu adevărat</i> în glasul 5	115
4.2. Rugăciunea domnească <i>Tatăl nostru</i> în glasul 5.....	124
4.3. Troparul pascal <i>Hristos a înviat</i> în glasul 2.....	127
4.4. <i>Antifonul II duminical</i> în glasul 5.....	132
4.5. Imnul <i>Trisaghion Sfinte Dumnezeule</i> în glasul 5	134
4.6. Imnul <i>Crucii Tale</i> în glasul 2	139
4.7. Răspunsurile mari <i>Mila Păcii</i> în glasul 5	142
4.8. Rugăciunea <i>Doamne strigat-am</i> în glasul 6	148
4.9. Concluzii la capitolul 4.....	152
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	153
BIBLIOGRAFIE	157

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	172
CV-ul AUTORULUI.....	173
ANEXE.....	177
1. <i>Liturghia Sf. Ioan Gură-de-Aur la 3 voci pentru cor feminin sau cor de copii</i> (1900, în limba rusă).....	178
2. Exemple muzicale din ciclul <i>Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt,</i> <i>bărbătesc și pentru trei voci egale</i> de Mihail Berezovschi (1922)	215
3. Exemple muzicale din ciclul <i>Imnele Vecerniei și Utreniei, din Triod, Sf. Paști,</i> <i>Te Deum și Sfințirea Bisericii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale</i> de Mihail Berezovschi (1927).....	256
4. Indexul adnotat al autorilor creațiilor ce au servit drept sursă de inspirație pentru Mihail Berezovschi.....	277
5. Glosar.....	305
6. Traseul biografic al compozitorului Mihail Berezovschi.....	315
7. Lista sistematizată a creațiilor din ciclul <i>Imnele Sfintei Liturghii</i> <i>pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale. Chișinău,</i> ed. I a Eparhiei Chișinăului și Hotinului, 1922.....	319
8. Lista sistematizată a creațiilor din ciclul <i>Imnele Vecerniei și Utreniei, din</i> <i>Triod, Sf. Paști, Te Deum și Sfințirea Bisericii pentru cor mixt, bărbătesc și</i> <i>pentru trei voci egale. Chișinău: Ediția Arhiepiscopiei Chișinăului, 1927.....</i>	322
9. Lista creațiilor din Repertoriul Corului Arhieresc de la Catedrala <i>Nașterea Domnului din Chișinău între anii 1891–1938</i>	325
10. Lista membrilor Corului arhieresc al Catedralei din Chișinău (anul 1914).....	335
11. Materiale din <i>Anuarul Eparhiei Chișinăului și Hotinului (1922)</i> și <i>Anuarul Arhiepiscopiei Chișinăului (1930–1932–1933)</i>	337
12. Materiale din Arhiva Națională a Republicii Moldova ce atestă activitatea lui Mihail Berezovschi.....	340
13. Materiale din paginile publicației periodice <i>Кишиневские</i> <i>Епархиальные Ведомости</i> despre Mihail Berezovschi	433
14. Mărturiile Maicii Eustatia, Stareța Mănăstirii <i>Răciula,</i> despre Preotul Mihail Berezovschi	486

ADNOTARE

Barbanoi Hristina. Creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi din perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe. Teza pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2016.

Structura tezei: introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 252 de titluri, 156 pagini ale textului de bază și 14 Anexe, inclusiv exemple muzicale, tabele, listele creațiilor muzicale, traseul biografic al lui M. Berezovschi, indexul adnotat al compozitorilor, facsimileuri ale documentelor arhivistice, materiale din presa periodică precum și un glosar.

Cuvinte-cheie: Mihail Berezovschi, muzica religioasă, muzica corală, surse psaltice, Liturghie, Vecernie, Utrenie, melodii bisericești, muzică religioasă de tradiție bizantină, muzică religioasă de tradiție slavonă.

Domeniul de studiu: istoria muzicii naționale (muzica religioasă).

Scopul și obiectivele tezei. Scopul tezei constă în abordarea multiaspectuală a creației corale bisericești a lui M. Berezovschi, subliniind valoarea, importanța și impactul în timp al operei compozitorului basarabean în evoluția tradițiilor naționale muzicale ortodoxe. **Obiectivele** prezentului studiu sunt: cercetarea documentelor arhivistice în vederea elucidării datelor biografice ale compozitorului, a portretului său de creație și de activitate dirijorală; studierea creațiilor coral-religioase ale lui M. Berezovschi; identificarea surselor monodice ale cântărilor și analiza metodelor de abordare corală, investigarea cadrului modal și a metodelor de prelucrare a monodiei însăși într-o lucrare corală religioasă pe mai multe voci; identificarea lucrărilor corale ale altor compozitori aranjate și armonizate de M. Berezovschi.

Noutatea științifică și originalitatea: pentru prima dată este realizat un studiu comparativ privind corelarea surselor primare monodice și corale cu rezultatele componistice ale lui M. Berezovschi. Creația muzical-religioasă a compozitorului fiind în premieră subiectul unei lucrări științifice speciale de asemenea dimensiune. Prezentul studiu vine să corecteze unele inexactități în abordarea subiectelor ce țin de creația religioasă a compozitorului, dar și să concretizeze unele informații cu privire la biografia sa, prin apelarea la surse arhivistice care să aducă noi fascicule de lumină în ce privește viața și activitatea compozitorului.

Problema științifică soluționată constă în *abordarea multiaspectuală* a activității și creației lui Mihail Berezovschi, fapt ce a condus la *aprecierea contribuției personale* a compozitorului în asigurarea continuității tradițiilor muzicale ortodoxe, având drept rezultat *aprofundarea cunoștințelor istorico-teoretice* despre evoluția muzicii naționale, lărgind totodată *reprezentările generale privind procesele cultural-artistice* din perioada basarabeană.

Semnificația teoretică a studiului constă în îmbogățirea bazelor teoretice ale științei muzicale cu noi cunoștințe în domeniul componisticii corale religioase de filieră ortodoxă. În cadrul tezei sunt clarificate diferențierile semantice între noțiunile *transpunere, armonizare, aranjare*, întâlnite în partiturile lui M. Berezovschi; sunt concretizate unele noțiuni din domeniul teoriei muzicii de tradiție bizantină. Teza este o contribuție în studierea istoriei artei muzicale din perioada basarabeană.

Valoarea aplicativă a lucrării: rezultatele cercetării pot servi drept suport metodic-didactic și științific în predarea următoarelor discipline: *Istoria muzicii naționale, Istoria muzicii religioase, Istoria cântării bisericești ortodoxe, Literatura corală, Armonia, Formele muzicale*. Materialele tezei pot veni în ajutorul profesorilor, interpreților, studenților, în pregătirea programelor de concerte, a lucrărilor de curs și de licență la specialitățile: Dirijat coral, Muzicologie, Cântare bisericească.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza de doctorat a fost realizată conform planului de cercetare științifică al AMTAP și a fost discutată la ședințele catedrei *Muzicologie și Compoziție* fiind recomandată spre susținere pentru data de 17 februarie 2016. Materialele tezei au fost aprobate în cadrul a 16 conferințe științifice internaționale și naționale, organizate în cadrul proiectelor de cercetare științifică ale AMTAP. O parte importantă din ideile și rezultatele cercetărilor tezei de doctorat și-au găsit reflectare în 15 lucrări științifice, din care 9 articole și 6 rezumate, inclusiv 8 articole în reviste recomandate de CNAA.

АННОТАЦИЯ

Христина Барбаной. Церковно-хоровое творчество Михаила Березовского в перспективе православных музыкальных традиций. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии, специальность 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2016.

Структура диссертации: введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 252 наименований, 156 страниц основного текста и 14 приложений, в том числе музыкальные примеры, таблицы, списки музыкальных сочинений, краткая биография М. Березовского, аннотированный указатель церковных композиторов, факсимиле архивных документов, материалы периодической печати, а также глоссарий.

Ключевые слова: Михаил Березовский, религиозная музыка, хоровая музыка, псалмические источники, Литургия, Вечерня, Утренняя, церковные напевы, церковная музыка византийской традиции, церковная музыка славянской традиции.

Область исследования: история национальной музыки (религиозная музыка).

Цель и задачи диссертации. Целью работы является многостороннее рассмотрение церковно-хорового творчества М. Березовского, определение его значения и роли в становлении национальных музыкальных традиций православия. **Задачи** данного научного труда: исследование архивных документов для уточнения биографических сведений о композиторе, обрисовки его творческого портрета и освещения дирижерско-хоровой деятельности; изучение религиозно-хоровых циклов М. Березовского; идентификация источников песнопений и анализ способов их хоровой обработки, исследование модальной основы церковно-певческих мелодий и методов их претворения в церковно-хоровых многоголосных сочинениях; выявление хоровых творений других композиторов, послуживших основой для переложений и гармонизаций М. Березовского.

Научная новизна и оригинальность диссертации заключается в том, что впервые было проведено сравнительное исследование музыкального наследия М. Березовского, основанное на корреляции первичных источников одноголосных и многоголосных церковных напевов с результатами его композиторско-хоровой деятельности. Церковно-хоровая музыка композитора впервые стала предметом специальной научной работы такого масштаба, в которой корректируются многие неточности в освещении вопросов его религиозного творчества, а также конкретизируется информация биографического характера, благодаря обращению к архивным источникам.

Научная проблема, разрешенная в исследовании, состоит в комплексном изучении музыкального творчества М. Березовского, что позволяет оценить личный вклад композитора в сохранение и развитие традиций православной музыки, содействует углублению научных знаний об эволюции национальной музыки, расширяя в то же время общие представления о культурно-художественных процессах в Бессарабии.

Теоретическое значение исследования заключается в обогащении теоретических основ музыкальной науки новыми знаниями в области православного религиозно-хорового творчества. В диссертации уточнены семантические различия между понятиями переложения, гармонизации и аранжировки, используемыми в партитурах М. Березовского; конкретизированы некоторые понятия византийской музыкальной теории. Диссертация вносит вклад в изучение истории музыкального искусства бессарабского периода.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут служить учебным и научно-методическим материалом для изучения и преподавания следующих курсов: *История национальной музыки, История религиозной музыки, История православного церковного пения, Хоровая литература, Гармония, Музыкальные формы.* Материалы диссертации могут помочь педагогам, исполнителям, студентам в подготовке концертных программ, курсовых, дипломных и магистерских работ по специальностям хоровое дирижирование, музыкаведение, церковное пение.

Внедрение научных результатов. Диссертация была выполнена в соответствии с планом исследований АМТИИ, обсуждалась на заседаниях кафедры *Музыкаведения и композиции* и была рекомендована к защите 17 февраля 2016 г. Материалы работы были апробированы в докладах автора на 16 национальных и международных конференциях, организованных в рамках научно-исследовательских проектов АМТИИ. Основные идеи и результаты диссертационного исследования нашли отражение в 15 научных публикациях, в том числе в 9 статьях и 6 изданиях тезисов, среди которых 8 – в журналах, рекомендованных НСАА.

ANNOTATION

Barbanoi Hristina. The choir church creation of the composer Mihail Berezovschi from the perspective of the Orthodox musical traditions. A thesis for Ph. D. degree in Arts and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chişinău, 2016

Thesis structure: introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, bibliography with 252 titles, 156 basic text pages, and 14 Annexes, including musical examples, tables, lists of musical works, M. Berezovschi's short biography, an annotated index of church composers, facsimiles of the archived documents, materials from periodicals and a glossary.

Keywords: Mihail Berezovschi, religious music, choir music, psaltic sources, Liturgy, Vespers, Matins, church melodies, religious music of Byzantine tradition, religious music of Slavic tradition.

Field of study: The national music history (religious music).

Goal and objectives of the study. The goal of the study is to take a multifaceted approach towards M. Berezovschi's choral church creation, emphasizing the value, the importance and impact in time of the Bessarabian composer's opera. The proposed **objectives** are: to research archival documents for elucidating the composer's biographical data, his creation portrait and conducting activity; to study M. Berezovschi's choral-religious creations; to identify the monodic sources of the songs and to analyze the choral approaching methods; to investigate the modal context and the processing methods of the monody in a religious choral work with many voices; to identify the choral creation of other composers arranged and harmonized by M. Berezovschi.

Scientific novelty and originality: for the first time was realized a comparative study about correlating the monody and choral primary sources with the composing results of M. Berezovschi. The composer's religious-musical creation for the first time was the subject of a special scientific work of such size. This study comes to correct some inexactitudes in approaching the subjects related to the composer's religious creation, but also to materialize some informations about his biographical data, by appealing to the archive sources which bring new light beams about the composer's life and activity.

The important scientific problem solved: consists in the *multidimensional approach* of Mihail Berezovschi's activity and creation, which contributed to *the appreciation of the composer's personal contribution* in ensuring continuity to the Orthodox musical traditions, resulting the *increasing historical and theoretical knowledge* about the evolution of the national music, also *expanding general representations about the cultural and artistic processes* from the Bessarabian period.

The theoretical importance rests in the enrichment of the theoretical basis of musical science with new knowledge in the religious choral composition field of Orthodox branch. In this thesis were clarified the semantic differences between the *transposing, harmonising, arranging* notions, found in M. Berezovschi's scores; were concretized some terms from Byzantine musical theory field. The thesis is a contribution in the study of the history of art music from the Bessarabian period.

Practical value of the work. The results obtained could serve as a methodological-didactic and scientific support useful in teaching the following courses: *National music history, Religious music history, Orthodox Church singing history, Choral literature, Harmony, Music analysis*. Thesis materials may assist teachers, performers, students in preparing concert programs, course works and licence works for the specialties: Choral Conducting, Musicology, Church singing.

Implementation of scientific results. The thesis was realized according to the scientific research plan of AMTFA and was discussed at the *Musicology and Composition* department meetings and was recommended to be sustained on 17 February 2016. The thesis materials were approved within 16 national and international conferences, organized in AMTFA's scientific research projects. An important part of the ideas and results of the thesis research were reflected in 15 scientific works, from which are 9 articles and 6 summaries.

LISTA ABREVIERILOR¹

Abs. – absolvent
AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
ANRM – Arhiva Națională a Republicii Moldova
aranj. – aranjament
Autoref. – autoreferat
BCU – Biblioteca Centrală Universitară “Mihai Eminescu” din Iași
BOR – Biserica Ortodoxă Română
c. a. – coli de autor
cl. sec. – clase secundare
dos. – dosar
dr. – doctor
ex. – exemplu
F. – fond
f. – filă
fig. – figură
gl. – glas
inv. – inventar
încep. – început
în serv. – în serviciu
Î.P.S. – Înalț Prea Sfințit
jud. – județ
jum. – jumătate
K.E.B. – publicația periodică *Кишиневские Епархиальные Ведомости*
M.I.P. – Ministerul Instrucțiunii Publice
MS – manuscris
Nr. – număr
p. – pagina
Pr. – Preot
Prot. – Protoiereu
rez. – rezumat
RM – Republica Moldova
sec. – secol
sem. teol. – seminarul teologic
Sf. – Sfânt(a)
sf. – sfârșit
t. – tom
v – verso
vol. – volum
автореф. – автореферат
диссерт. – диссертация
докт. – доктор
искусств. – искусствоведение

¹ Toate abrevierile ce țin de limbajul muzical sunt utilizate în conformitate cu teoria generală a muzicii [182].

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate. Mihail Berezovschi este un înaintaș merituos al creației muzicale religioase basarabene, care a exercitat o activitate multilaterală: de compozitor, dirijor a numeroase colective corale, interpret vocalist, pedagog, slujitor în biserică, pictor de la sfârșitul sec. XIX – prima jum. a sec. XX. Istoria culturii muzicale basarabene este greu de cercetat fără a evidenția aportul acestei figuri energice cu o activitate atât de productivă. El a trasat făgașul dezvoltării ulterioare a muzicii corale, în special a celei bisericești din Basarabia. Rolul lui M. Berezovschi în peisajul cultural basarabean este unul incontestabil, care trebuie să fie evidențiat și pus în lumină pe măsura valorii sale artistice.

Studierea fenomenelor culturale din perioada basarabeană, în care a trăit și activat M. Berezovschi, necesită îndreptarea atenției cercetătorilor înspre sursele documentar-arhivistice și cele muzicale primare, neabordate până în prezent. Domeniul muzicii religioase, care până nu demult a fost unul interzis în epoca ateistă, în prezent este deschis pentru cercetări și se plasează din nou în atenția specialiștilor. Totuși trebuie de menționat faptul că cercetarea acestei sfere a artei muzicale necesită nu doar cunoștințe muzicologice, ci și pregătire specială în domeniul liturgicii, dogmaticii, tipicului bisericesc, paleografiei muzicale, arhivisticii etc.

Activitatea multilaterală a lui Mihail Berezovschi s-a plasat în vizorul mai multor cercetători. Cu toate acestea, deși viața și creația compozitorului M. Berezovschi sunt analizate în unele lucrări muzicologice, totuși nu există un studiu exhaustiv care să ajungă până la sursa primară și să prezinte concret cum a abordat compozitorul monodia bizantină sau în ce constă implicarea sa în procesul de aranjări ale creațiilor altor compozitori etc. Așadar, se simte necesitatea unei cercetări complexe, care să pună în evidență creația sa muzical-corală, aducând în acest sens argumente științifice concludente.

Actualitatea și importanța problemei vizate sunt determinate și de faptul că puținele studii despre creația coral-bisericească a lui M. Berezovschi abordează parțial și insuficient moștenirea artistică a compozitorului, care de fapt este una bogată, cu o valoare incontestabilă.

Scopul principal și obiectivele tezei. Pornind de la actualitatea tematică a investigației și gradul ei de cercetare, **scopul principal** al tezei constă în abordarea complexă a creației corale bisericești a compozitorului M. Berezovschi, demonstrând prin analize concrete, raționamente logice și argumente științifice, ajungând până la sursele primare, subliniind valoarea, importanța și impactul în timp al operei compozitorului basarabean, cu finalitatea înscrierii realizărilor acestei figuri importante în contemporaneitate. **Obiectivele** din prezentul studiu se concentrează asupra următoarelor aspecte:

- valorificarea științifică a documentelor arhivistice în vederea elucidării datelor biografice ale compozitorului, a portretului său de creație și de activitate dirijorală;
- studierea creațiilor din ciclurile coral-bisericești ale lui M. Berezovschi ca exemple ale muzicii corale, cercetarea limbajului componistic al ciclurilor semnate de M. Berezovschi, inclusiv la nivel sintactic și arhitectonic, cu evaluarea integrității contextului modal-armonic și decodificarea semantică a elementelor constructive de bază;
- identificarea surselor originale ale cântărilor corale și compararea variantelor aceleiași creații în notație neumatică cu transcrierea în notație liniară, investigarea cadrului modal în baza metodicii de analiză modală și a metodelor de prelucrare a monodiei însăși într-o lucrare corală religioasă pe mai multe voci;
- identificarea lucrărilor corale ale altor compozitori care au servit drept inspirație pentru compozitorul basarabean, pentru eventualele comparații; aprecierea gradului de implicare în modificarea surselor originale corale, în vederea clarificării diferențierilor semantice între noțiunile *transpunere*, *armonizare*, *aranjare*, întâlnite în partiturile lui M. Berezovschi.

Obiectul tezei de față este creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi.

Subiectul de cercetare îl constituie tradițiile muzicale ortodoxe manifestate în creația compozitorului basarabean.

Materialul muzical care a servit drept sursă pentru teză a cuprins ciclurile liturgice ale lui M. Berezovschi: *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur*, ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* și ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei din Triod, Sf. Paști, Te Deum și Sfințirea Bisericii*; melodiile originale de tradiție bizantină, precum și creațiile corale din repertoriul muzicii religioase ortodoxe.

Materialul arhivistic investigat include documente inedite din Arhiva Națională a Republicii Moldova: Fondurile Consistoriului duhovnicesc din Chișinău între 1835–1918 (F. 208), Arhiepiscopiei Chișinăului și Hotinului (F. 1135), Directoratului învățământului și cultelor din Basarabia și instituțiile subordonate lui (F. 1862) și materiale din presa eparhială basarabeană: *Кишиневские Епархиальные Ведомости*, *Anuarul Eparhiei Chișinăului și Hotinului 1922*, *Anuarul Seminarului Teologic Superior “Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni” din Chișinău 1926*, *Anuarul Arhiepiscopiei Chișinăului 1930–1932–1933*.

Principiile și metodele de cercetare. Cercetarea de față se axează pe principiile interdisciplinare, prin îmbinarea cunoștințelor muzicologice cu cele teologice. Caracterul complex al cercetării a determinat utilizarea mai multor metode, dintre care un loc aparte îi revine metodei de abordare comparativă, ceea ce ne-a permis examinarea surselor monodice în raport cu creațiile multivocale ale compozitorului Mihail Berezovschi. Studiul are un caracter

istorico-teoretic, în consecință o atenție deosebită a fost acordată metodelor de cercetare istorică și istoriografică, alături de metodele specifice muzicologiei – metoda sistemică, metoda analizei integrale; precum și metode din arsenalul paleografiei muzicale – sursologică și textologică.

Noutatea și originalitatea științifică. Teza vine să completeze unele lacune și să corecteze unele inexactități în abordarea subiectelor ce țin de creația religioasă a lui M. Berezovschi, dar și să concretizeze unele informații cu referire la biografia sa, prin apelarea la surse arhivistice credibile care aduc noi fascicule de lumină cu privire la viața și activitatea compozitorului. În premieră a fost realizat un studiu comparativ privind corelarea surselor primare monodice și corale cu rezultatele componistice ale lui M. Berezovschi, fapt ce a necesitat cunoștințe speciale în domeniul paleografiei muzicale, teoriei muzicii bisericești și bizantinologiei. Lucrarea are un caracter monografic, creația muzical-bisericească a compozitorului M. Berezovschi fiind pentru prima dată subiectul unei cercetări științifice complexe.

Problema științifică soluționată se rezumă la *abordarea multiaspectuală* a activității și creației lui Mihail Berezovschi, fapt ce a condus la *aprecierea contribuției personale* a compozitorului în asigurarea continuității tradițiilor muzicale ortodoxe, având drept rezultat *aprofundarea cunoștințelor istorico-teoretice* despre evoluția muzicii naționale, lărgind totodată *reprezentările generale privind procesele cultural-artistice* din perioada basarabeană.

Importanța teoretică a studiului rezidă în îmbogățirea bazelor teoretice ale științei muzicale cu noi cunoștințe în domeniul componisticii corale religioase de filieră ortodoxă. În cadrul tezei sunt clarificate diferențierile semantice între noțiunile *transpunere, armonizare, aranjare*, întâlnite în partiturile lui M. Berezovschi; sunt concretizate unele noțiuni din domeniul teoriei muzicii de tradiție bizantină. Teza este o contribuție la studierea istoriei artei muzicale din perioada basarabeană.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în stimularea interesului generației tinere pentru contribuția remarcabilă a compozitorului în ceea ce privește bazele artei corale basarabene, influențând în mod incontestabil evoluția ulterioară a artei muzical-corale autohtone. Rezultatele obținute pot fi utilizate în cursurile didactice precum: *Istoria muzicii naționale, Istoria muzicii religioase, Istoria cântării bisericești ortodoxe, Literatura corală, Armonia, Formele muzicale*. Materialele tezei pot servi ca suport sursologic cadrelor didactice și muzicienilor, în pregătirea programelor de concerte, a lucrărilor de curs, de licență și de master la specialitățile: *Dirijat coral, Muzicologie, Cântare bisericească și Culturologie*.

Aprobarea rezultatelor. Teza de doctorat a fost elaborată conform planului de cercetare științifică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Ea a fost discutată la ședințele catedrei *Muzicologie și Compoziție* din data de 17 februarie și examinată de Seminarul științific

de profil de la AMTAP, specialitatea 653.01 – Muzicologie din 4 mai 2016, fiind recomandată spre susținere. O parte din ideile și rezultatele cercetărilor tezei de doctorat și-au găsit reflectare în 15 lucrări științifice, din care 9 articole și 6 rezumate, cu volum total de 4 c.a. De asemenea, au fost prezentate în cadrul a 16 conferințe științifice, din care 7 naționale și 9 internaționale. Genericul conferințelor: *Valorificarea științifică a creațiilor componistice din Republica Moldova* (Chișinău, 2011), *Creația muzicală din Republica Moldova: Viziuni din perspectivă istorică* (Chișinău, 2012), *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale* (Chișinău, 2012; 2013; 2014; 2015; 2016), *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane* (Chișinău, 2012), *Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare* (Chișinău, 2013; 2014), *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* (Chișinău, 2013; 2014), *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* (Chișinău, 2014), *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și Creația Componistică) în contemporaneitate* (Chișinău, 2015; 2016), *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului* (Chișinău, 2015).

Sumarul compartimentelor tezei. Teza de doctor conține patru capitole, precedate de *Introducere* și urmate de *Concluzii generale și recomandări*, *Bibliografie* și 14 *Anexe*, inclusiv exemple muzicale, tabele, listele creațiilor muzicale, traseul biografic al lui M. Berezovschi, indexul adnotat al compozitorilor, facsimileuri ale documentelor arhivistice, materiale din presa periodică, precum și un glosar.

În *Introducere* sunt conturate limitele generale ale prezentului studiu, cu descrierea actualității și importanței problemei abordate. De asemenea sunt expuse scopul și obiectivele cercetării, precum și obiectul și subiectul lucrării; este indicat materialul muzical ce a servit drept sursă pentru cercetarea muzicologică, dar și materialul arhivistic investigat; sunt prezentate principiile și metodele de cercetare aplicate pe parcursul tezei în tratarea subiectului abordat; este reliefată noutatea și originalitatea științifică a rezultatelor obținute, precum și problema științifică soluționată; este conturată importanța teoretică și valoarea aplicativă a lucrării; este menționată aprobarea rezultatelor cercetării și este prezentat sumarul compartimentelor tezei.

Capitolul întâi, intitulat *Muzica bisericească în spațiul românesc și figura lui Mihail Berezovschi ca obiecte de studiu în literatura de specialitate*, cuprinde o analiză aprofundată a surselor bibliografice care dezvăluie gradul de cunoaștere a problemei abordate până în prezent. În acest sens, au fost cercetate lucrări științifice publicate atât în țară, de către muzicologii, istoricii, teologii autohtoni, cât și cele elaborate de către cercetătorii de peste hotare. O atenție sporită a fost acordată publicațiilor recente, editate în ultimii ani. Capitolul întâi este structurat în trei subcapitole. În primul din ele, *Tradiția bizantină a muzicii bisericești din arealul românesc reflectată în studii muzicologice*, a fost întreprinsă o trecere în revistă a celor mai importante

rezultate științifice din domeniul bizantinologiei, elaborate atât de către cercetătorii din România, cât și de către cei din Republica Moldova. În acest demers am pledat pentru o perspectivă istorică, marcând apariția principalelor rezultate în această sferă de cercetare, atât în sens sincron, cât și diacronic. Au fost evidențiate cele mai remarcabile contribuții ale unor cercetători cu renume în acest domeniu, precum: G. Breazul, Gh. Ciobanu, Gr. Panțiru, T. Moisescu, O. Lazăr-Cosma, V. Giuleanu, S. Barbu-Bucur; rezultate științifice mai recente, precum sunt cele ale Z. Dănilă, M. Marinescu, E. Chircev, A. Sîrbu, dar și studiile de bizantinologie ale muzicologilor din spațiul basarabean: I. Ciobanu-Suhomlin, M. Cervoneac, V. Galaicu. Cele relatate în acest subcapitol ne permit să afirmăm că muzica psaltică de tradiție bizantină nu are doar un trecut glorios, ci se află în prezent într-o continuă dezvoltare, fiind un domeniu ce prezintă interes și este cercetat. Studiile autorilor sus-menționați vizează cercetarea manuscriselor din fondurile românești și de la Muntele Athos, investigarea activității mai multor școli de muzică bizantină, problemele monodiei și a diatonismului, editarea științifică a surselor muzicale, etc. În procesul de realizare a tezei ne-am bazat pe aceste izvoare științifice în vederea realizării sarcinilor de cercetare, precum: identificarea sursei primare, analiza modală, abordarea monodiei bizantine într-un context armonic etc.

În subcapitolul doi al primului capitol, care vizează *Cântarea corală bisericească din arealul românesc cercetată în muzicologia contemporană*, se face o trecere în revistă a principalelor investigații muzicologice ce abordează arta corală din momentul apariției acestui tip de cântare în spațiul românesc, cu cele trei ramificații specifice: cântarea corală de tip tradiționalist, cea de tip german și cea de tip rusesc. Tot aici am relatat despre reflectarea acestor stiluri de cântare corală în creația înaintașilor basarabeni – M. Berezovschi și G. Musicescu; precum și despre cercetările care au conturat contribuțiile celor mai remarcabile colective corale de la noi: *Corul Armoniei ecleziastice* de la Chișinău, *Corul Școlii Eparhiale de fete* din Chișinău, *Corul Școlii de cântăreți* din Chișinău, *Corul arhieresc de la Catedrala Nașterea Domnului* din Chișinău, *Corul învățătorilor de pe lângă cursurile de reciclare*, care au marcat evoluția ulterioară a tipului de cântare corală pe teritoriul românesc.

Subcapitolul trei al primului capitol este rezervat cercetărilor științifice ce au în vizor *Activitatea lui Mihail Berezovschi în literatura muzicologică și istorică*, cu evidențierea contribuțiilor sale în calitate de dirijor de cor, compozitor, pedagog, preot, pictor. Pornind de la actualitatea tematică a investigației și gradul ei de cercetare, a fost formulat scopul principal al cercetării și obiectivele tezei. În încheierea primului capitol sunt formulate concluziile referitoare la baza bibliografică și metodologică ce vizează subiectul investigat.

În **capitolul doi** al tezei, intitulat *Activitatea lui Mihail Berezovschi în lumina unor noi surse documentare*, am reconstituit principalele date biografice ale remarcabilului înaintaș al

artei corale basarabene, cu informații cât mai veridice, culese din surse arhivistice ce se păstrează în fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova și care conțin informații prețioase, sub forma unor documente dispersate în mai multe fonduri arhivistice, precum: Consistoriul duhovnicesc din Chișinău între 1835–1918 (F. 208), Arhiepiscopia Chișinăului și Hotinului (F. 1135), Directoratul învățământului și cultelor din Basarabia și instituțiile subordonate lui (F. 1862) etc. Unele informații cuprinse în dosarele din aceste fonduri vin să confirme anumite date privind activitatea profesională și viața personală a lui M. Berezovschi; altele dezvăluie aspecte încă necunoscute; în timp ce o a treia categorie vine să corecteze unele erori informaționale care deja au pătruns în circuitul cercetărilor muzicologice. Capitolul doi conține două subcapitole: *Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada Basarabiei Țariste și Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada României Mari*, în care sunt expuse informații inedite desprinse din filele arhivistice și comentarii-interpretări ale acestora, iar în încheierea capitolului sunt formulate concluzii.

Capitolul trei, intitulat *Moștenirea muzicală coral-bisericească a lui Mihail Berezovschi*, este structurat în trei subcapitole, primul din ele vizând *Ciclul “Liturgia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci pentru cor feminin sau cor de copii”* care este primul ciclu de muzică religioasă bisericească semnat de compozitorul M. Berezovschi. Creațiile din acest ciclu au la bază textele liturghiei în limba rusă, fiind concepute în baza melodiilor Bisericii Ortodoxe Ruse, cu care compozitorul era îndeaproape cunoscut datorită studiilor sale în instituțiile muzicale rusești. Materialul muzical care i-a servit drept model pentru conceperea ciclului sus-menționat a fost creația componistică bisericească a *școlii sankt-Petersburge*. Pe parcursul acestui subcapitol sunt analizate: structura generală a ciclului, trăsăturile unor creații, iar prin metoda comparativă sunt reliefate asemănările și deosebirile între unele lucrări din acest ciclu cu cele pe care le regăsim ulterior și în ciclul mai amplu *Imnele Sfintei Liturghii*.

Al doilea subcapitol al capitolului trei este intitulat *Ciclurile “Imnele Sfintei Liturghii” și “Imnele Vecerniei și Utreniei” pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale*, fiind împărțit la rândul său în 2 compartimente. În primul din ele, numit *Creații în baza tradiției slavone*, prin aplicarea metodei de analiză comparativă între creațiile ce aparțin altor autori pe de o parte și variantele acestor lucrări în abordarea lor de către compozitorul basarabean pe de altă parte, este apreciat gradul de implicare a lui M. Berezovschi în sursele originale și sunt elucidate diferențierile semantice între noțiuni precum: *aranjare, prelucrare, armonizare*, pe care le regăsim în paginile celor două cicluri liturgice.

Compartimentul următor din subcapitolul doi al capitolului trei prezintă cercetarea mai multor *Creații originale* ale lui Mihail Berezovschi, în care se face simțită în mod auzibil măreția

cântării corale a lumii slavone, manifestată printr-un limbaj muzical european trecut prin filtrele spiritului rusesc adaptat cerințelor cultului ortodox. Analiza creațiilor se referă la următoarele aspecte: caracteristica liturgică, forma creației, genul, factura, dinamica, procedeele armonice și polifonice utilizate etc. Capitolul trei se încheie cu concluzii, care prezintă sumarul reflecțiilor expuse în acest capitol.

Cel de-al **patrulea capitol** al tezei – *Abordarea melodiilor de tradiție bizantină în ciclurile liturgice ale lui Mihail Berezovschi* – ilustrează felul în care compozitorul Mihail Berezovschi a abordat sursele psaltice de tradiție bizantină. În acest scop, am identificat sursele originale și le-am analizat, cu aplicarea metodelor analizei modale și de gen, inclusiv: caracteristica liturgică; genul; forma verbală și muzicală; analiza modală propriu-zisă (scară, cadențe, formule melodice etc.); aspectul factual (monodia în sursă neumatică, monodia în transcripție liniară, partitura corală, încadrarea monodiei în scriitura coral-armonică); pulsul tonal; procedee armonice și polifonice etc.

Concluziile generale și recomandările formulate la finalul studiului confirmă și justifică interesul pentru creația corală religioasă a lui M. Berezovschi, importanța culturală și valoarea sa artistică. În final au fost schițate unele recomandări care conturează eventualele perspective ale tematicii investigate.

Partea de încheiere a lucrării reprezintă *Bibliografia* cu 252 surse și 14 *Anexe* care cuprind exemple muzicale din cele trei cicluri corale analizate, inclusiv partitura inedită a ciclului *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de Aur* editată în 1900 la Moscova – o raritate editorială. Teza este suplimentată și cu *Indexul adnotat* al autorilor creațiilor ce au servit drept sursă de inspirație pentru M. Berezovschi; un *Glosar* cu termeni specifici muzicii religioase. Prezentăm de asemenea și *Traseul biografic al compozitorului Mihail Berezovschi*, întocmit în rezultatul cercetării surselor documentare arhivistice. Urmează *Listele sistematizate ale creațiilor* din cele două cicluri ample *Imnele Sfintei Liturghii* și *Imnele Vecerniei și Utreniei*; *Lista repertorială a Corului arhieresc între anii 1891–1938*, elaborată în baza analizei informațiilor din paginile publicațiilor periodice din presa eparhială basarabeană și *Lista membrilor* acestui colectiv coral din anul 1914. La sfârșit sunt anexate facsimileuri ale documentelor arhivistice și imagini din presa periodică ce mărturisesc despre activitatea fructuoasă a lui M. Berezovschi, dar și *Mărturiile Maicii Eustatia, Stareța Mănăstirii Răciula, despre Preotul Mihail Berezovschi* în vârstă de 91 de ani, care avut prilejul să îl cunoască personal pe compozitor.

1. MUZICA BISERICESCĂ ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC ȘI FIGURA LUI MIHAIL BEREZOVSKI CA OBIECTE DE STUDIU ÎN LITERATURA DE SPECIALITATE

Muzica bisericească este parte componentă a istoriei multisekulare a diferitor popoare. Studiarea ei a necesitat efortul multor generații de cercetători din întreg spațiul creștin, ce aparțin diferitor școli și diverselor domenii științifice. Așadar, domeniul muzicii religioase reprezintă un domeniu internațional de cercetare.

Sunt cunoscute două aripi mari ale muzicii bisericești ortodoxe. Ne referim aici la muzica de tradiție bizantină pe texte în limba greacă și muzica slavonă însoțită de texte în limba slavonă bisericească. Centrul studierii muzicii religioase bizantine se află la Copenhaga. În spațiul românesc menționăm Centrul de muzică bizantină din Iași, care își edita rezultatele cercetărilor științifice în revista *Acta musicae Byzantinae*. Domeniile de cercetare ale muzicii bisericești sunt numeroase: *Istoria muzicii*, *Istoriografie*, *Paleografie*, *Semiografie*, *Istoria muzicii corale*, *Scriptura corală*, *Teoria muzicii bizantine*, *Teoria muzicii ortodoxe slavone* etc.

În spațiul nostru, întâlnim cântări și de tradiție bizantină, și aparținând tradiției slavone, și în limba greacă, și în limba slavonă, și în notație neumatică, și în notație liniară. Avem o diversitate de stiluri, genuri, notații, școli, metode de cercetare, sisteme sonore diferite (tonal și modal). Ca rezultat, și problematica este diversă: monodie versus cântare pe mai multe voci, tradiția greacă adaptată de români, problema sursei primare, problema tratării corale a surselor originale, stilistica bisericească în general etc. Toate problemele menționate mai sus pot fi elucidate în contextul celor două mari tradiții ale muzicii ortodoxe, pe care le întâlnim și în arealul românesc, inclusiv în creația compozitorului basarabean Mihail Berezovski.

1.1. Tradiția bizantină a muzicii bisericești din arealul românesc reflectată în studii muzicologice

Muzica bisericească bizantină este arta muzicală practică în Biserica Răsăritului creștin ortodox pe vremea și în cuprinsul Imperiului Bizantin, iar prin extindere, este cunoscută și noțiunea de “muzică de tradiție bizantină”. Denumirea de “muzică bizantină” i-a fost atribuită de muzicologii epocii moderne. Muzicologul român Victor Giuleanu în cartea sa *Melodica bizantină* vorbește și despre o altă noțiune – “muzică psaltică”, despre care precizează că unica accepțiune etimologică valabilă a cuvântului “psaltică” din această îmbinare este următoarea: “arta propagată de “psalți”, interpreți și compozitori profesioniști ai muzicii bizantine din toate timpurile” [104, p. 24], același muzicolog continuă: “<...> în știința și muzicologia universală a ultimelor două veacuri această artă circulă mai mult sub identitatea de artă “bizantină”, iar termenul de “psaltică” se întrebuițează din ce în ce mai puțin, nereprezentând vreo însușire

specifică, de conținut și structură, cum ar cere toate preceptele de ordin semantic” [104, p. 26]. Arta sonoră bizantină a fost alimentată de mai multe surse, dintre care menționăm muzica sinagogii ebraice, cântarea greacă și romană, precum și muzica populară a popoarelor creștinate.

Din punct de vedere geografic, muzica bizantină s-a răspândit pe o arie vastă ce include Peninsula Balcanică, Orientul Apropiat, Africa de Nord și toată Rusia veche până în Asia Centrală. Drept dovadă a viabilității sale stă faptul că această artă cuprinde un segment temporal impresionant: de la primele veacuri ale creștinismului și până în contemporaneitate. În primele veacuri ale creștinismului, nu existau forme scrise privind cântarea religioasă. Odată cu recunoașterea de către Impăratul Constantin cel Mare a Creștinismului, în 313, prin Edictul de la Mediolanum se impulsionează dezvoltarea cântării religioase, a imnografiei creștine și se concretizează oficiile creștine.

Muzica religioasă de sorginte bizantină este parte integrantă și din trecutul îndepărtat al artei și culturii poporului român, având în acest spațiu deja o istorie îndelungată. Acest strat bogat a fost adaptat la cultura autohtonă, prin traduceri ale surselor tradiționale grecești în limba română. O pleiadă întreagă de paleologi, bizantinologi, istoricieni, teoreticieni și compozitori români de muzică psaltică au contribuit la dezvoltarea artei muzicale de tradiție bizantină.

Problema autohtonizării artei muzicale de tradiție bizantină s-a plasat și în vizorul nostru. În acest sens, dorim să menționăm faptul că o caracteristică stilistică specifică pentru monodia bizantină și de tradiție bizantină din Țările Române o reprezintă evoluția sa sub amprenta evidentă a spiritului național. Dovadă în acest sens stă contribuția unor importante figuri de compozitori români care au activat în acest domeniu de-a lungul secolelor: Eustatie Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica (secolele XV–XVI), Iovașcu Vlahu, Vlad Grămăticu, Filothei Ieromonahul (secolele XVII–XVIII), Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Nectarie Frimu, Ghelasie Basarabeanu, Dimitrie Suceveanu, Serafim Ieromonahul, Neagu Ionescu, Nicolae Severeanu, Ioan Popescu-Pasărea și alții (secolele XIX–XX).

Despre activitatea componistică a acestor personalități ne vorbește bizantinologul Titus Moiescu în cărțile și articolele semnate de el [124; 126; 128; 129; 130; 131; 138; 139; 141; 142]. Printre alte date oglindite în aceste studii, aflăm și despre faptul că lui Eustatie Protopsaltul Putnei îi aparțin două dintre cele mai importante codice muzicale rămase de la Putna: *Antologhionul din anul 1511 (Ms. 350)* și *Antologhionul din anul 1515 (Ms. 1102)*. Alți compozitori de valoare care au activat în aceeași perioadă sunt Macarie de la Dobrovăț care a scris un *Antologhion în anul 1527 (Ms. 258/Leimonos)* și Ieromonahul Antonie de la Putna care a scris un *Antologhion în anul 1545 (Ms. I-26/BCU-Iași)*. În cuprinsul antologhioanelor sus-menționate găsim lucrări importante de la Liturghie, Vecernie și Utrenie.

Ceva mai târziu, în secolul XVIII, vede lumina zilei cel dintâi manuscris muzical al cărui text literar este tradus și scris în limba română – *Psaltichia rumânească* scrisă în 1713 de către Filothei Ieromonahul de la Mitropolia Bucureștilor. Prin această carte Filothei a oferit cântăreților de la strană întreg repertoriul de cântări la aproape toate oficiile liturgice de peste întreg anul bisericesc. Ba mai mult, compozitorul a inclus în cuprinsul cărții și o gramatică muzicală tradusă din limba greacă și pe care a adaptat-o limbii române, cu terminologia specifică, devenind astfel prima gramatică muzicală scrisă în limba română. Despre importanța acestei figuri în evoluția artei muzicale românești de tradiție bizantină ne relatează T. Moisescu în cartea sa *Cântarea monodică bizantină pe Teritoriul României* [125, p. 14] menționând că Filothei a fost cel dintâi muzician român – compozitor, traducător, teoretician, copist – care s-a angajat în mod conștient în opera de “românire” a cântărilor religioase, traducând și adaptând textele românești în proză la melodiile cântărilor bizantine și invers, potrivit melodiile la prozodia românească. Muzicienii români care i-au urmat – Ioan Duma Brașoveanu, Șarban Protopsaltul, Constandin, Naum Râmnicăeanu, Iosif de la Neamț, Mihalache Moldovlahu etc. – l-au avut ca model, continuându-i opera de “românire” a muzicii bisericești cu aceeași râvnă și cu același devotament pentru cultura și arta religioasă românească.

O altă figură importantă care a activat în domeniul muzicii de tradiție bizantină a fost Anton Pann care afirma despre creațiile sale: “am curățit melodiile de figuri străine și le-am apropiat de melodia noastră bisericească, și mai vârtos de gustul de cântare al patriei, pentru că muzica bisericească demult și-a dobândit caracterul național” (citată după [175, p. 32]). Și compozitorii din Basarabia s-au implicat în același proces. În acest sens, Tiberiu Brediceanu menționează în unul din studiile sale că autorii de muzică sacră de la Chișinău “s-au străduit tocmai, pe cât le-a fost cu putință să “rumânească” cântarea liturgică locală, prin valorificarea melosului popular local și a muzicii psaltice” (citată după [47, p. 254]).

Paginile de muzică românească de tradiție bizantină au fost transmise în timp prin manuscrise elaborate de muzicieni-copiști români, care au deschis și școli pe lângă marile centre mănăstirești: Școala de la Neamț (din sec. XV), Școala de la Putna (sec. XVI–XVII), cea de pe lângă Mitropolia Bucureștilor (sec. XVII–XVIII). În România există un fond de peste 250 de manuscrise de muzică veche bizantină atribuite secolelor XI–XVII. Problema manuscriselor este actuală pentru cercetarea noastră, prin faptul că ne-am adresat direct la surse muzicale concrete, originale, care au servit drept inspirație pentru armonizările compozitorului basarabean. Cele peste 250 de manuscrise care se păstrează în România sunt mărturia cea mai de preț a unui trecut îndelungat de cultură românească. Ele au fost concepute în diverse sisteme de notație: *ecfonică*, *paleo-bizantină*, *medio-bizantină* și *neo-bizantină*. Problema notației este vizată și în

studiul nostru, întrucât sursele primare la care am ajuns, erau și în notație psaltică, din care motiv a trebuit să studiem mai aprofundat cărți de paleografie muzicală [110; 113; 160; 164].

Dintre toate sistemele de notație neumatică, sistemul *neo-bizantin* sau *koukouzelian* este considerat cel mai puternic și mai bine organizat, de aceea a predominat în creația religioasă din Biserica Răsăritului Ortodox din sec. al XIV-lea și până la încep. sec. al XIX-lea, când a fost înlocuit de “noua sistimă” sau noua metodă, oficializată în anul 1814 de către Patriarhia din Constantinopol. Noua metodă a fost stabilită de trei reformatori: Chrysanth de Madyt, mitropolit de Prusa, Grigore Protopsaltul și Chourmouz Hartofilax. Anume după numele lui Chrysanth de Madyt, muzica alcătuită în spiritul noii metode a fost numită “musică chrysanthică”. Trăsătura definitorie a acestei metode și ceea ce o diferențiază evident de metoda veche constă în simplificarea sistemului de notare, a semiografiei, renunțându-se la mai multe semne. În Țara Românească “noua sistimă” a muzicii bisericești a fost adusă de grecul Petre Efesiu, în 1816, care a deschis la București o nouă școală de psaltichie la Biserica S. Nicolae Șelari. Acolo, a tipărit în 1820 primele cărți de muzică psaltică în “noua sistimă” – *Noul Anastasimatar* și *Scurt Doxastar*, în limba greacă, conținând creația grecului Petru Peloponnesiu.

Din secolul al XIX-lea datează unele studii muzicologice cu caracter istoriografic, teoretic și estetic de mare valoare. În acest sens menționăm *Irmologhionul* și *Teoreticonul* lui Macarie Ieromonahul, tipărite la Viena în anul 1823, precum și *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* a lui Antonn Pann, scrisă în anul 1845. Acestea fiind primele gramatici tipărite în limba română în noua sistimă chrysanthină. Ca importanță, aceste gramatici sunt urmate de *Principii de muzică bisericească orientală* tipărite în anul 1897 de Ion Popescu-Pasărea [166], în care sunt prezentate formulele melodice specifice fiecărui glas în parte și fiecărui stil de cântare practicat în interpretarea muzicii psaltice. În analizele noastre, aceste formule melodice ne-au ajutat în procesul de apreciere a glasurilor și a stilului de cântare a melodiilor ce au servit drept sursă de inspirație pentru compozitorii basarabeni.

T. Moiescu a manifestat o atitudine negativă față de nouă metodă. În opinia bizantinologului T. Moiescu “noua sistimă” reprezintă o perioadă de decadentă a cântării bizantine [125, p. 16]. Și totuși, considerăm noi că această metodă a fost foarte importantă, întrucât G. Musicescu care o cunoștea, a putut să realizeze numeroase transcrieri în notație liniară, în felul acesta sursele muzicale au devenit accesibile publicului larg.

În anul 1881, Episcopul Melchisedec Ștefănescu adresează un *Memoriu pentru cântările bisericești în România* către Sfântul Sinod, în care propune transcrierea muzicii psaltice în notație liniară, cu scopul ca aceasta să fie mai ușor de citit și cântat, identificând patru cauze principale ale decăderii acestui tip de cântare: “a) lipsa mijloacelor financiare; b) decăderea statutului cântărețului bisericesc profesionist (odată cu desființarea școlilor de cântăreți); c)

decăderea spiritului religios al românilor; d) dezvoltarea gustului public pentru muzica armonică” (citată după [177, p. 22]). Despre acest Memoriu relatează mai mulți cercetători, printre care: Gh. Ionescu [109], T. Moisescu [125], C. Secară [177] și alții.

În anul 1951 apare *Gramatica muzicii psaltice, studiu comparativ cu notația liniară*, tipărită de N. Lungu – Gr. Costea – I. Croitoru [113]. Prin aceasta s-a introdus octava temperată și relația ton-semiton, renunțându-se la temperația inegală. Aceeași idee a fost preluată mai târziu de G. Musicescu, care era de părerea că numai prin înlocuirea notației psaltice cu cea liniară și prin transcriere, cântările psaltice vor fi păstrate întocmai, neatinsse de fanteziile și libertățile psaltilor, puși la adăpostul notațiunii confuze” (citată după [177, p. 20–21]). O. L. Cosma, în volumul VII al valorosului studiu *Hronicul muzicii românești*, relatează despre faptul că G. Musicescu, semnalând o serie de imprecizii în cărțile lui Macarie și ale lui Anton Pann, a atras atenția asupra faptului că persistau atâtea confuzii în acest domeniu, încât era greu să ajungi, pe baza diverselor cărți, la ideea care e de fapt profilul glasului I [75, p. 242]. Totuși, G. Musicescu nu a fost absolut original prin ideile sale, întrucât L. A. Bourgault-Ducoudray de asemenea a propus de a înlocui notația neumatică cu cea liniară încă înainte sa [75].

Cercetătorul T. Moisescu, în cartea sa *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români* [136, p. 114] semnalează faptul că cercetarea științifică a muzicii de tradiție bizantină în România a fost inițiată de Ioan D. Petrescu-Visarion, care în anul 1932, la Paris, a publicat prima sa lucrare: *Les idiomes et le Canon de l'Office de Noel*, după manuscrise ce datează din secolele XI–XIV, în care este propusă o nouă sistematizare a fenomenului muzical vechi bizantin prin perspectiva sistemelor de notație neumatică. Cinci ani mai târziu, același autor a tipărit în revista *Predania* un șir de articole cu privire la diverse aspecte ale vechii muzici bizantine pentru a face acest fenomen artistic mai bine înțeles. Ioan D. Petrescu-Visarion este și autorul uneia dintre cele mai importante și valoroase lucrări de muzicologie bizantină – *Etudes de paleographie musicale byzantine* – care reprezintă de fapt un studiu comparat asupra modurilor și semnelor muzicale neumatice vechi bizantine, pe care îl completează cu o serie de transcrieri în notație liniară după manuscrise din bibliotecile românești și din străinătate. Ulterior, a apărut și volumul în limba română – *Studii de paleografie muzicală bizantină, volumul II* [164], ca o continuare a volumului anterior.

Dacă Ioan D. Petrescu a urmărit mai mult latura teoretică a acestei arte, atunci George Breazul și-a îndreptat atenția către identificarea și interpretarea unor documente de muzică bizantină în Țările Române. Fiind de formație teologică, absolvent al Seminarului Central din București (1970), a fost unul dintre primii muzicologi români care au investigat domeniul muzicii bizantine. A fost îndrumat de profesori celebri la acea vreme, ca I. Popescu-Pasărea,

D. G. Kiriac, fiind animat de ideile inovatoare ale acestuia din urmă, a acordat un mare interes muzicii religioase, cu al său specific modal, pe care a cultivat-o foarte iscusit.

În anul 1922, George Breazul, fiind student la Universitatea din Berlin, îi adresează o scrisoare unui profesor de la Facultatea de Teologie din București – Vasile Ispir, în care relatează că la un curs ținut de prof. dr. Oskar Fleischer veni vorba și de notația grecească. “Ei bine, am produs o adevărată stupefacție, prin faptul că citeam și cântam, fără nici o dificultate, vechea noastră muzică bisericească, notată în sistemul numit de noi “oriental”, pe care dumneata, ca și mine, ca foști seminariști, îl cunoșteam destul de bine” (citată după [136, p. 93]). Anume la Berlin, G. Breazul a conștientizat importanța cunoașterii muzicii psaltice de tradiție bizantină.

G. Breazul a publicat numeroase articole și studii, de la considerații istoriografice, la analiza unor moduri specifice, prezentarea unor manuscrise vechi și până la transcrierea în notație liniară sau neumatică a monodiei psaltice. El a fost primul care a atras atenția în modul cel mai serios asupra valorii documentului, a izvoarelor, în argumentația istorică a culturii, după cum remarcă T. Moisescu [137, p. 21]. G. Breazul este autorul valorosului studiu *Pagini din istoria muzicii românești* [42], în care a făcut referire la toate domeniile de manifestare ale artei muzicale românești, trecându-le prin filtrul istoriei. Tot aici găsim un șir de studii privind muzica bizantină, muzica bisericească română, vechile moduri bisericești, dar și personalități care s-au ocupat de crearea și cercetarea ei: A. Pann, I. Popescu-Pasărea, etc. George Breazul mai este și autorul lucrărilor monografice: *Gavriil Musicescu* [40] și *D.G. Kiriac* [41].

Și Gheorghe Ciobanu este un cercetător cu o rodnică activitate, în centrul preocupărilor sale științifice în domeniul muzicii bizantine poziționându-se renumita Școală muzicală de la Putna. Gh. Ciobanu este autorul a numeroase studii de o reală valoare. O parte din ele le-a adunat și tipărit sub denumirea de *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie* [59]. În 1978 vede lumina zilei cartea *Izvoare ale muzicii românești. Vol. II: Muzica instrumentală, vocală și psaltică din sec. XVI–XIX* [60]; în 1980 – *Izvoare ale muzicii românești. Vol. III – Documenta: Școala muzicală de la Putna – Manuscrisul Nr.56/544/576 I de la Mănăstirea Putna – Antologhion* [61]; în 1981 – *Izvoare ale muzicii românești. Vol. IV – Documenta: Școala muzicală de la Putna – Manuscrisul Nr. I–26 din Biblioteca Universitară “Mihai Eminescu” din Iași – Antologhion* [62] (pentru aceste ultimele două volume i-a avut în calitate de coautori pe Gh. Ciobanu, M. Ionescu și T. Moisescu); în 1983 – *Izvoare ale muzicii românești. Vol. V – Documenta: Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*. Ediție îngrijită și adnotată de Gh. Ciobanu și M. Ionescu, prefață și studiu introductiv de Gh. Ciobanu [63].

O altă figură importantă ce a activat în domeniul bizantinologiei este și Arhidiaconul Grigore Panțiru, care a publicat în 1971 o gramatică a vechii muzici bizantine, intitulată *Notația și ehurile muzicii bizantine* [160], în care descrie progresiv sistemele de notație neumatică,

începând cu notația ecfonetică, continuând cu cea paleo-bizantină, după care e prezentată notația *medio-bizantină* și cea *neo-bizantină*, iar în a doua parte a lucrării, autorul expune și notația *chrysanthică*. Fiecare sistem este descris separat, autorul subliniind caracteristicile sistemului, epoca în care se încadrează, semiografia specifică și sistemul modal, cu mărturiile, ftoarelele, formule melodice specifice etc. Studiul este suplinit și cu numeroase exemple din manuscrisele de epocă. În plus, autorul a inclus și teme practice pentru acasă, cu scopul însușirii temeinice a materialului teoretic. Concepută astfel, lucrarea posedă și un pronunțat caracter didactic. Gr. Panțiru s-a numărat de asemenea printre primii cercetători care au scris articole și studii despre manuscrisele de la Putna. Este autorul studiului *Școala muzicală de la Putna: 1. Manuscrise muzicale neidentificate*, în care analizează trei manuscrise putnene din secolul al XVI-lea și *Un vechi imn despre Ioan cel Nou de la Suceava* ce aparține binecunoscutului protopsalt de la Putna – Evstatie [161, p. 29–67].

Cu privire la studierea vechilor manuscrise, este considerabil aportul eminentului muzicolog și bizantinolog român Titus Moiescu. În cartea sa *Prolegomene bizantine: muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească*, autorul oferă cititorului un studiu numit *Preliminarii la o codicologie specifică manuscriselor muzicale bizantine*, în care este propus un model de cercetare a manuscriselor [137, p. 73–80]. Instrucțiunile propuse de autor pot fi de un real folos, servind drept suport metodologic în cercetarea științifică a manuscriselor bizantine.

O serie de studii analitice, istoriografice și teoretice privind muzica bizantină și cea de tradiție bizantină le găsim în cele 22 de volume ale revistei anuale *Studii de muzicologie*. O altă serie de studii muzicologice de mare interes o reprezintă și cele 17 volume de *Izvoare ale muzicii românești*, elaborate conform modelului propus de T. Moiescu. Conținutul desfășurat al celor 17 volume apărute între anii 1976–1994 la Editura Muzicală din București poate fi găsit în cartea *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc* semnată de T. Moiescu [135]. Cele mai numeroase studii ale sale sunt consacrate celor dintâi investigații ale manuscriselor putnene. Alături de mai vechiul volum *Prolegomene bizantine* (1985) [137], volumul mai recent devine un instrument de strictă necesitate pentru investigarea tezaurului muzical putnean. Bizantinologul a fost atras de completarea unui catalog al manuscriselor psaltice aflate în spațiul românesc. Cel mai important catalog de acest gen este cel consacrat fondului putnean – *Un catalog al manuscriselor muzicale de la Putna*, în colaborare cu Marin Ionescu [141; 142].

Există așadar un șir de muzicologi, bizantinologi, istoricieni care au cercetat domeniul muzicii bizantine și de tradiție bizantină, precum: George Breazu, Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțiru, Marin Ionescu, Titus Moiescu, Romeo Ghircoiașiu, Octavian Lazăr-Cosma, Florin Bucescu, Gabriela Ocneanu, Alexie Buzera, Victor Giuleanu, Sebastian Barbu-Bucur, Gheorghe Firca, Vasile Vasile, Hrisanta Trebici-Marin, Corneliu Buescu, Ozana Alexandrescu și alții.

Gheorghe C. Ionescu, în anul 1994, a reușit să realizeze un *Lexicon (al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România)*, în care se regăsesc numele multor compozitori, muzicologi, dascăli de psaltichie, copişti, interpreți etc. [109].

Continuând linia trasată de înaintașii cercetărilor în domeniul bizantinologiei, muzicologii români care le-au urmat și-au îndreptat atenția și eforturile spre determinarea contribuției românești la cunoașterea acestei arte, au încercat să sublinieze aportul cercetătorilor români la evoluția muzicii de tradiție bizantină. Printre studiile mai recente menționăm cartea Mihaelei Marinescu intitulată *Spiritualitatea bizantină în creația muzicală românească (secolul XX)*, publicată la București în anul 2008, în care autoarea demonstrează capacitatea melosului bizantin și de tradiție bizantină de a fecunda creația de muzică cultă, analizând muzica bizantină în realitatea și forța sa spirituală, manifestată în cadrul ecleziastic [118].

Un studiu mai recent ce vine să faciliteze procesul de însușire a semiografiei moderne și teoria glasurilor bisericești conform tradiției bizantine este *Teoria și practica muzicii bisericești* a profesorului Georgios Konstantinou, în care oferă cititorului o sinteză a teoriei și practicii acestei arte muzicale în forma sa de după reforma chrysantică, ordonând materialul științific conform capacității de asimilare a informațiilor specifică nivelului primar de studiere a muzicii psaltice. Temele teoretice din acest studiu sunt ca o inițiere în domeniul muzicii psaltice, de aceea și exemplele practice selectate sunt destul de simple [110]. Am remarcat faptul că în acest studiu, în contextul celor trei glasuri din cântarea bizantină (diatonic, cromatic și enarmonic) se menționează evaziv despre glasurile ce aparțin genului enarmonic. Singurele genuri analizate în studiul G. Konstantinou fiind cel diatonic și genul cromatic.

Stelian Ionașcu, în gramatica sa *Teoria muzicii psaltice* explică acest fenomen, argumentând că prin înlăturarea microtoniilor și a sferturilor de ton, în mod practic, genul enarmonic s-a redus la un gen diatonic temperat, în special enarmonismul glasului III și VII poate fi apreciat în sistemul egal-temperat ca un diatonism [107, p. 88]. Același cercetător continuă: “Pentru că Macarie Ieromonahul și Anton Pann prezintă teoretic aceste genuri, fără să facă referiri la modificarea intonațională a glasurilor, considerăm că pe vremea lor se cânta încă netemperat, cu microintervale, ton mare și ton mic și cu intervale mai mari decât secunda mărită. Percepția actuală a muzicii bizantine în context universal depinde mult de zona istorică și geografică a popoarelor ortodoxe care o practică, când vorbim despre această lume a microtoniilor” [107, p. 89].

În studiul menționat mai sus, S. Ionașcu relatează și despre problema controversată a cromatismului în muzica bizantină, menționând că unii cercetători ai acestei arte – I. D. Petrescu, apoi și T. Moisescu neagă existența cromatismului bizantin înainte de reforma chrysantică. V. Giuleanu, în schimb, în *Melodica bizantină* argumentează faptul că, încă de la începuturile

sale, muzica bizantină a utilizat și cromatismul modal, datorită influenței muzicii evreiești și a celei eline [104, p. 46]. P. Vintilescu de asemenea este de părerea că genul cromatic este unul propriu muzicii bizantine, argumentând că acesta exista încă în perioada lui Ioan Damaschinul [186]. Iar S. Ionașcu continuă acest șir de argumente menționând influența inevitabilă asupra muzicii bizantine venită din partea melosului popular a regiunilor răsăritene [107, p. 89].

În teza de doctor a Zamfirei Dănilă – *Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova*, apărută la Iași în anul 2011, de rând cu creațiile compozitorilor din zona Moldovei din România (G. Musicescu, D. Georgescu-Kiriac, T. Teodorescu, G. Galinescu, A. Stoia, F. Bucescu), autoarea analizează și creații ale compozitorilor din Republica Moldova: M. Berezovschi, T. Zgureanu și V. Ciolac [84]. Studiul și mai recent al Elenei Chircev, intitulat *Mărturii și dialoguri despre muzica bizantină*, publicat la Cluj-Napoca în anul 2013 [57], ne oferă un tablou generalizat al situației muzicii bizantine în spațiul românesc.

În Republica Moldova cercetările muzicii bizantine sau de tradiție bizantină nu sunt prea numeroase. Cu toate acestea, există unii muzicologi care se ocupă cu studierea acestei sfere a artei muzicale. Violina Galaicu este autoarea capitolului intitulat *Muzica sacră de tradiție bizantină* din amplul studiu cu caracter generalizator *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, în care oferă o relatare istorică a evenimentelor ce țin de evoluția muzicii bizantine. Astfel, autoarea a sintetizat mai multe date prețioase privind diferite etape de dezvoltare ale acestei arte, începând cu etapa protobizantină și bizantină timpurie, continuând ulterior cu etapa bizantină propriu-zisă, în care vorbește pe rând despre organizarea vieții religioase, ascensiunea artelor aflate în slujba cultului divin; Școala muzicală de la Putna și alte centre ale muzicii liturgice ortodoxe; premise ale românizării muzicii cultice; prima culegere de cântări psaltice cu text românesc – *Psaltichia românească* de Filotei sin Agăi Jipei; cursul muzicii psaltice românești în secolul al XVIII-lea; confruntarea muzicii sacre românești cu reforma hrisantică; activitatea lui Macarie Ieromonahul și Anton Pann; reconsiderarea muzicii psaltice în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Studiul continuă cu relatarea evoluției artei corale naționale în secolul al XX-lea [98, p. 375–494].

Și problema manuscriselor bizantine s-a plasat în vizorul muzicologilor din Republica Moldova. Cercetătoarele Irina Ciobanu-Suhomlin și Margarita Ciorici (Cervoneac), au ridicat manuscrisele surselor monodice din fondul Mănăstirii Noul Neamț (Basarabia) și le-au analizat din punct de vedere al autorilor, notației, componenței, realizând astfel un studiu paleografic valoros. Rezultatele cercetărilor lor științifice și-au găsit reflectare în mai multe articole ce vizează atât creațiile în sine, cât și compozitorii cântărilor de tradiție bizantină identificate în manuscrisele din arhiva Mănăstirii Noul Neamț.

Astfel, muzicologul I. Ciobanu-Suhomlin realizează un șir de articole: *Colecția manuscriselor muzicale din fondul Mănăstirii Noul Neamț (Basarabia)* [64]; *Polieleul în manuscrisele muzicale ale lui Andronic din colecția Mănăstirii Noul Neamț* [67]; *Scrierea și tradițiile orale în cultura muzicală bizantină* [68], în revista *Byzantion Romanicon*; studiul intitulat *Compozitori ai cântărilor de tradiție bizantină în manuscrisele lui Andronic de la Mănăstirea Noul Neamț*, publicat în revista *Acta Musicae Byzantinae* [65]; precum și o monografie – *Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova* [69].

Margarita Ciorici este autoarea următoarelor articole: *Manuscrisul lui Calistrat Galactinovici din colecția Mănăstirii Noul Neamț* [55]; *Autorii muzicii de tradiție bizantină din colecția de manuscrise ale mănăstirii Noul Neamț* [53]; *Fondul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină al Mănăstirii Noul Neamț: generalități* [54]. Muzicologul M. Ciorici mai este autoarea studiilor: *Aspectele paleografice ale cărților muzicale din Fondul 2119 al Arhivei Naționale din Chișinău* [52]; precum și a monografiei *Stilistica muzicală a cântărilor de tradiție bizantină – Fondul 2119, inventarul 4, dosarul 12 al Arhivei Naționale din Chișinău* [70].

Așadar, vedem că în RM, muzica religioasă de tradiție bizantină este studiată de persoane inițiate în domeniu, care se ocupă de cunoașterea acestei arte cu toată seriozitatea și profesionalismul. În aceeași ordine de idei, dorim să menționăm și eforturile muzicologului I. Ciobanu-Suhomlin care a reușit să întemeieze și o adevărată “școală de cercetare a muzicii religioase la noi”, fiind coordonator științific a numeroase teze de licență, masterat și doctorat, altoind în sufletele studenților cu străduință interesul pentru acest domeniu al artei.

În studiul intitulat *A Bibliography of musicological works on Orthodox chant printed in Romania (1990–2002)* semnat de Costin Moisil [187, p. 217–234], care cuprinde lista bibliografică a celor mai relevante studii muzicologice ale cântării ortodoxe care au fost tipărite în spațiul românesc între anii 1990–2002, sunt menționate de rând cu muzicologii din România și nume ale muzicologilor din spațiul basarabean: Irina Ciobanu-Suhomlin, Margarita Cervoneac, Violina Galaicu. Ceea ce ne mărturisește despre faptul că și cercetările muzicologilor din Republica Moldova sunt prețioase și se aliniază în rând cu cele ale muzicologilor români.

Cele relatate ne permit să afirmăm că muzica psaltică de tradiție bizantină nu are doar un trecut glorios, ci se află într-o continuă dezvoltare fiind un domeniu ce prezintă interes și este cercetat. Sunt abordate diverse probleme, ca: problema monodiei, diatonismului, editarea științifică a surselor, cercetarea manuscriselor din fondurile românești și de la Muntele Athos, studierea mai multor Școli de muzică bizantină etc. În procesul de realizare a studiului nostru ne-am bazat pe aceste surse științifice în vederea rezolvării sarcinilor de cercetare, precum: identificarea sursei primare, analiza modală, abordarea monodiei bizantine într-un context armonic etc.

1.2. Cântarea corală bisericească din arealul românesc cercetată în muzicologia contemporană

Cântarea corală armonică bisericească pe teritoriul românesc a apărut spre sfârșitul sec. XVIII sub influența muzicii religioase ruse și a trupelor de operă și operetă străine. Amintim faptul că tipul de cântare corală armonică a pătruns masiv în Biserica Ortodoxă de Răsărit încă în sec. XVII. Privitor la apariția și dezvoltarea cântării corale religioase în arealul românesc, G. Dumitriu menționează: “cântarea liturgică a Bisericii Creștine, în mod tradițional, este monodică. Biserica Ortodoxă Rusă a fost cea dintâi care a adoptat cântarea armonică în cult, în locul milenarei monodii bizantine” [89, p. 2]. În același context, menționăm cele două colective corale ale Bisericii ruse care au jucat un rol definitiv pentru cultura muzicală religioasă rusească: *Corul Capelei Imperiale* din Sankt-Petersburg și *Corul Sinodal* al Patriarhiei din Moscova. O întreagă pleadă de compozitori și-a concentrat eforturile componistice spre a înzestra Biserica Ortodoxă Rusă cu un repertoriu bogat, a cărui faimă a depășit cu mult hotarele țării.

După modelul Bisericii Ruse, cântarea corală de tip armonic a pătruns pe rând și în bisericile altor popoare ortodoxe, precum: sârbi, bulgari, români și diaspora greacă, aceasta se explică prin notorietatea pe care o avea școala de compoziție liturgică și frumusețea repertoriului muzicii corale a Bisericii Ruse.

Cea de-a doua filieră prin care cântarea corală de tip armonic a pătruns în arealul românesc este influența trupelor de operă și operetă străine. G. Dumitriu relatează despre faptul că deschiderea Moldovei și a Țării Românești către cultura vestică s-a produs în special după Revoluția lui T. Vladimirescu din anul 1821, în rezultat au devenit tot mai frecvente reprezentațiile de operă ale unor trupe străine pe teritoriul românesc. Aceste reprezentări de operă și operetă la un loc cu infuzia de cultură muzicală apuseană în Transilvania și Bucovina aflate sub administrație habsburgică, desele staționări ale trupelor ruse în Moldova, în decursul secolelor XVII–XVIII, datorate războaielor ruso-turce, au creat condițiile promovării muzicii occidentale printre români. Anume așa s-a format interesul românilor pentru muzica corală, ceea ce a determinat pătrunderea în propriile lăcașuri de cult a cântării corale pe mai multe voci.

Tatiana Daniță, în capitolul III din teza sa de doctor [82], intitulat *Turneele întreprinse de colective corale la Chișinău*, precum și în articolul *Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia* [83, p. 9–15] descrie concertele oferite de colectivele corale străine, care au vizitat Basarabia la confluența secolelor XIX–XX. Printre corurile menționate de autoare se numără: Corul moscovit al lui Dmitri Agrenev-Slaveanski, care a concertat cu succes în sala Adunării Nobilimii în repetate rânduri, în anii 1878, 1882, 1884 și 1891, interpretând prelucrări de cântece populare ruse și slavone; celebrul colectiv coral din Sankt-Petersburg –

Corul lui Alexandr Arhanghelski, care a susținut concerte la Chișinău între 1 noiembrie 1898 – 1 ianuarie 1899; Corul Universității din Novorossiisk, care a cântat la Chișinău în luna noiembrie 1902, Corul lui Serghei Jarov venit la Chișinău în martie–aprilie 1934 etc.

Astfel, către mijlocul secolului al XIX-lea, monodia psaltică în arealul românesc intră în competiție directă cu muzica corală religioasă, care s-a concentrat inițial, cu precădere asupra Liturghiei. De studierea artei corale românești s-au ocupat mai mulți cercetători: V. Cosma – *România muzicală* [77]; Z. Vancea – *Creația corală românească (sec. XIX–XX)* [183], D. Popovici – *Începuturile muzicii culte românești* [167], E. Nagacevschi – în teza sa de doctor intitulată *Arta corală în Basarabia (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)* [146], precum și în mai multe articole [145, 147, 148, 149, 153]; P. Rotaru – *Arta corală bisericească din Moldova. Pagini ale trecutului și prezentului* [173], N. Gâscă – *Artă dirijorală: dirijorul de cor* [102], T. Daniță – în teza sa de doctor și în articole [81, 82].

Deși T. Moisescu afirmă că tipul de cântare corală a pătruns pe teritoriul românesc către mijlocul secolului al XIX-lea (“Abia trecuse în veșnicie Macarie Ieromonahul, în anul 1836, că a și apărut o rivală de temut pentru monodia psaltică – cântarea corală religioasă, vocal-armonică și polifonică” [127, p. 125]), totuși se pare că acest fenomen a început mai devreme, încă spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Primul colectiv de muzică corală armonică pe teritoriul românesc este considerat a fi Corul Mănăstirii Neamț, înființat de către starețul ei – Arhimandritul Paisie Velicicovschi, în anul 1782, care se numea *Corul rusesc de muzică vocală*, sau corul sinodal, întrucât a fost înființat după modelul corurilor armonice rusești, cu cântarea cărora arhimandritul Paisie a făcut cunoștință datorită multiplelor sale peregrinări prin diferite mănăstiri din Rusia. Se spune despre acest colectiv că propaga deopotrivă muzica de tradiție bizantină și cea slavonă.

În anul 1831, apare un cor la Școala Domnească de la Biserica *Trei Ierarhi*, condus de profesorul Paulicec, prin străduința și eforturile lui Gh. Asachi [102]. În studiile cercetătorilor români este menționat că primul cor armonic bisericesc a fost *Horul cântăreților Ștabului Oștirii* înființat în 1836 la inițiativa Domnitorului Alexandru Ghica și condus de către Arhimandritul Visarion, un preot rus din Silistra, care aducea din Rusia un repertoriu coral religios inedit. Relatările despre acest colectiv coral sunt pe alocuri discordante. Muzicologul T. Moisescu în articolul său intitulat *Creația corală religioasă*, relatează: “Deși era un cor format din tineri ostași, Horul cântăreților Ștabului Oștirii practica un repertoriu alcătuit doar din muzică religioasă, limitat la trebuințele oficiului liturgic” [127, p. 125], iar N. Gâscă menționează despre același colectiv coral că era “un cor ce funcționa pe lângă oștirea rusă cantonată în București și avea menirea de a participa la diverse sărbători și festivități” [102, p. 6].

În anul 1844 este înființat un cor armonic și la Seminarul de la Socola, avându-l în calitate de conducător pe Alexandru Petrino. În 1845, Arhimandritul Visarion înființează încă un

cor bisericesc. În 1848 mai funcționa *Corul armonic* la Biserica Crețulescu din București, condus de către Anton Pann. În 1854, la Iași este organizat un cor armonic pe lângă Biserica *Sfinții Atanasie și Kiril*, în fruntea căruia stă Gheorghe Burada.

Introducerea oficială a cântării corale în Biserica Ortodoxă Română a avut loc după Unirea Principatelor (24 ianuarie 1859), prin promulgarea unor decrete domnești de către domnitorul Al. Ioan Cuza. C. Secară, în *Muzica bizantină: doxologie și înălțare spirituală*, amintește despre evenimentul care s-a produs la 18 ianuarie 1865, când Al. Ioan Cuza a promulgat Decretul nr. 101 prin care s-au introdus în Biserică coruri vocale armonico-religioase.

În 1859, Ion Cartu primește ordin de la domnitorul Alexandru Ioan Cuza să reorganizeze corul de la Mănăstirea Neamț, iar în 1860 să creeze coruri de același tip la alte două mănăstiri din zona Moldovei: Mănăstirea *Agapia și Văratec*. În 1864, Gheorghe Burada înființează *Corul Mitropoliei din Iași*, preluat apoi în anul 1870 de către Gheorghe Dima, iar în 1876, în fruntea acestui colectiv coral vine Gavriil Musicescu, care a reușit să ridice *Corul Mitropolitan* pe cele mai înalte culmi, străduindu-se să includă în repertoriul corului pe lângă lucrările cu tematică religioasă, și lucrări corale din muzica universală, precum și prelucrări de folclor românesc.

Un merit deosebit îl are G. Musicescu datorită reformei sale pe care a înfăptuit-o în domeniul artei corale, prin care a inclus în practica corală de cult voci feminine. *Corul Mitropoliei din Iași* condus de G. Musicescu a întreprins numeroase turnee, în 1898 ajungând să concerteze inclusiv la Chișinău. Aceste concerte au fost elogiate în presa locală, iar mai multe detalii le putem afla din studiile *Gavriil Musicescu: viața și opera* a L. Axionov [8]; *Muzica corală românească* de D. Popovici [168]; monografia *Gavriil Musicescu* de G. Breazul [40]; articolul intitulat *Gavriil Musicescu 150 de ani de la naștere* publicat în revista *Muzica* de către T. Moisescu [132, p. 107–120]; articolul *Elemente stilistice în muzica corală românească religioasă. Liturghia de Gavriil Musicescu* semnat de G. Ocneanu [156, p. 29–31], precum și articolele *Un mare promotor al muzicii corale* [153, p. 26–28] și *Liturghia lui Gavriil Musicescu – creuzet de tradiții și stiluri muzicale* [150, p.28–32] semnate de E. Nagacevschi, etc.

Treptat, colectivele corale de tip armonic devin tot mai numeroase și continuă să se dezvolte până în prezent. Nevoia unui repertoriu liturgic autohton a determinat o întreagă pleiadă de compozitori să se întrecă în a compune un repertoriu cât mai vast și variat.

Astfel, s-au conturat trei curente componistice: curentul german, cel rus și curentul tradițional, despre care ne vorbesc mai mulți cercetători bizantinologi, printre care am dori să menționăm în primul rând pe O. L. Cosma în *Hronicul muzicii românești* [75], de asemenea muzicologii români Z. Dănilă în teza sa de doctor, intitulată *Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova* [84], G. Dumitriu în *Cântecul liturgic ortodox în*

creația corală a compozitorilor români [89], D. Popovici și C. Mioreanu în cartea *Începuturile muzicii culte românești* [167, p. 46–53], precum și alți cercetători.

Curentul german, de factură clasic-romantică a fost cultivat de compozitori precum: Isidor Vorobchievici, Ciprian Porumbescu, frații Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, Gheorghe Dima, Augustin Bena, Francisc Hubic, Sabin Drăgoi, Ioan Andrei Wachmann, Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher, George Ștephănescu, Ioan Bunescu, Ioan G. Mugar etc. Lucrările liturgice ale acestor compozitori se caracterizează printr-un limbaj muzical evoluat, melodii în stilul muzicii de operă italiană, pasaje cromatice, ritmică variată, punctată, armonie romantică, uneori intens cromatizată, cu dese inflexiuni modulatorii și chiar modulații în tonalități îndepărtate, frecvente schimbări de tempou, procedee polifonice, adesea în *fugato* și chiar lucrări în formă de fugă corală, dinamică în valuri și amănunțit notată în partitură.

Curentul tradițional a fost valorificat de către Alexandru Podoleanu, Teodor Georgescu, Gheorghe Cucu, Ioan Popescu-Pasărea, Dumitru Kiriac-Georgescu, Mihail Berezovschi, Teodor Teodorescu, Paul Constantinescu, Ioan D. Chirescu, Nicolae Lungu s.a. Creația corală liturgică a acestor compozitori se caracterizează în primul rând prin înveșmântarea plurivocală a melodiilor de strană, îndătinată. Purtând denumirea generică de *Liturghii corale psaltice*, lucrările de acest tip utilizează cântarea de sorginte bizantină fie sub forma citatului melodic, din Anton Pann, Nicolae Frimu, Ștefanache Popescu, Ghelasie Basarabeanul, Dimitrie Suceveanu și Ion Popescu Pasărea, fie a melodiilor create în spiritul melosului bisericesc.

În articolul *Creația corală religioasă* [127], T. Moisescu relevă ideea că monodia chrysanthică a secolelor XIX–XX s-a bucurat de o mare atenție din partea compozitorilor, care au prelucrat și armonizat melosul psaltic. Cântări liturgice ce aparțin lui Macarie Ieromonahul, A. Pann, Ș. Popescu, G. Basarabeanu, D. Suceveanu, N. Frimu, I. Popescu-Pasărea etc. au fost prelucrate și armonizate după exemplul lui D. G. Kiriac, de către G. Cucu, I. D. Chirescu, N. Lungu, M. Berezovschi și alții, care au păstrat specificul melosului psaltic, și prin creația lor au contribuit la făurirea unui stil coral specific ortodoxiei românești. Mai puțin valorificate sunt vechile monodii bizantine din secolele XV–XVI, aparținând lui Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu și Theodosie Zotica, precum și cele din secolele XVII–XVIII ce aparțin lui Iovașcu Vlahu, Vlad Grămăticu, Filothei Ieromonahul. Totuși, T. Moisescu își exprimă speranța că în condițiile actuale, când monodiile ce aparțin acestor personalități au fost transcrise și editate în diverse studii, vor apărea în viitorul apropiat și creații corale componistice inspirate și din acest melos.

În curentul tradițional, melodiile utilizate aparțin îndeosebi tactului irmologic și stihiraric, sunt lipsite de ornamentare excesivă, principalele formule de ornament regăsindu-se în ipostaza formulelor ritmico-melodice. În privința tratării plurivocale se constată preferința pentru scriitura

polifonică la D. G. Kiriac, T. Teodorescu și I. D. Chirescu, și preferința pentru scriitura omofonă la N. Lungu, C. Drăgușin, Al. Velea.

În baza tradiției bizantine a apărut un strat întreg de lucrări muzicale cu diferite funcții: liturgice, de concert. Există unele lucrări pur concertistice, ca de exemplu *Liturghia bizantină* a lui Paul Constantinescu, dar și cicluri liturgice destinate interpretării în biserică, cum este spre exemplu *Liturghia psaltică* de D. G. Kiriac.

În Republica Moldova predomină latura concertistică a muzicii psaltice. Drept exemplu pot servi, *Liturghia* lui Teodor Zgureanu, precum și *Liturghia* compozitorului Vladimir Ciolac, dar și creațiile: *Tatăl nostru* de Tudor Chiriac sau *Tatăl nostru* de compozitorul Ghenadie Ciobanu. Există totuși și la noi creații destinate anume actului liturgic și interpretării în biserică, așa cum este și ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi.

Curentul rus a fost cultivat în special de către Ioan Cartu, George Ionescu, Gheorghe Burada, Alexandru Podoleanu, Ion Bunescu, Ion G. Mugur, Gavriil Musicescu, Mihail Berezovschi ș. a. Din paginile lor liturgice transpare măreția cântului coral specific lumii slave și un limbaj muzical european filtrat prin prisma spiritului rus, deja adaptat la cerințelele cultului ortodox. Creația corală de influență rusă se caracterizează prin monumentalitate, scriitura preponderent omofonă, cu elemente de polifonie imitativă, armonie bazată în principal pe înlănțuiri tonale, cu reminiscențe de armonie modală ce rezidă îndeosebi în alternanța tonalităților paralele, alternanța duetelor vocale de tip sopran–alto și tenor–bas, exploatarea registrelor grave ale vocilor bărbătești, divizarea partidelor corale în scopul multiplicării numărului de voci, valorificarea contrastelor dinamice prin alternanța de tip concertant a compartimentelor în care alternează soliști–*tutti* [75; 167].

Cântarea corală religioasă de tip armonic s-a manifestat inițial cu precădere în cadrul Sfintei Liturghii, corul dând răspunsurile liturgice în locul psaltului (și într-o mică măsură la Cununie și Înzmormântare), celelalte slujbe religioase importante – Vecernia, Miezonoaptea, Utrenia, Ceasurile continuau să se desfășoare în sonoritățile monodiei psaltice. Despre aceasta relatează mai mulți cercetători ai artei corale: G. Breazul, T. Moisescu, D. Popovici, Z. Dănilă, E. Nagacevschi și alții. Muzicologul și bizantinologul român T. Moisescu, în cartea sa *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României*, îl menționează pe M. Berezovschi ca fiind primul compozitor din spațiul românesc care a armonizat și prelucrat coral cântările Vecerniei și Utreniei, publicând la Chișinău în anul 1927 ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei, pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale*, [125, p. 17 și 68, Notă]. În ultimele decenii și alți compozitori români s-au încumetat a prelucra coral cântări izolate de la Vecernie (Gheorghe Firca – *Doamne strigat-am*) și de la Utrenie (Gheorghe Cucu – *Polieleul La Râul Babilonului*, Marțian Negrea –

Polieleul *La Râul Babilonului*, Sigismund Toduță – Polieleul *La Râul Babilonului*, D. D. Stancu – *Doxologia*, Glasul V, după Ghelasio Basarabeanu etc.) [125].

Studierea artei corale religioase în spațiul basarabean apare ca un rezultat al intensificării interesului pentru trecut, al dorinței de cunoaștere exhaustivă a ceea ce înseamnă patrimoniu muzical-cultural autohton. Studierea artei corale bisericești a pătruns în zona de interes a cercetărilor muzicologice, înregistrând o intensificare evidentă în ultimile decenii. Acest fenomen s-a înregistrat după o perioadă mai îndelungată în care s-a evitat în mod intenționat abordarea subiectelor ce vizau arta bisericească, implicit cea muzical-religioasă.

După cum afirmă și de curând regretata Parascovia Rotaru în articolul său *Arta corală bisericească din Moldova. Pagini ale trecutului și prezentului*, la răscrucea anilor 1940–1941, care s-a înscris în istoria poporului nostru ca o primă încercare de instaurare a regimului sovietic, ce avea o atitudine absolut ostilă față de biserici, multe locașuri sfinte, și prin urmare și multe coruri bisericești au fost desființate. Abia spre sfârșitul sec. XX începe o nouă etapă și în istoria artei corale bisericești. “În sfârșit manifestările cultice capătă libertatea de a se produce nu numai în lăcașele sfinte. Cântările sacre tot mai des se făceau auzite în cadrul ceremoniilor organizate cu diverse ocazii, cântarea religioasă era transmisă pe posturile de radio și televiziune, ea putea fi ascultată în sălile de concerte <...> După lungi și grele decenii de așteptare, vor reînvia și alte tradiții, cum ar fi cea de a compune muzică sacră și de a înființa coruri bisericești cât mai bine pregătite, de a îmbogăți și varia repertoriul lor” [173, p. 28].

Din anii '40 ai sec. XX și până în prezent, au fost întreprinse eforturi științifice cu ajutorul cărora putem contura ambianța în care a luat naștere și s-a dezvoltat arta corală în Basarabia. În acest sens, deosebit de valoroase sunt studiile semnate de istoricienii, muzicologii și pedagogii autohtoni: Alexandru Boldur, Boris Kotlearov, Efim Bogdanovschi, Lidia Axionov, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, Nicolae Gâscă, Aurelian Dănilă, Elena Nagacevschi, Valentina Boldurat, Tatiana Daniță, Larisa Balaban etc. Astfel, cântarea corală religioasă devine un subiect abordat inclusiv în tezele de doctorat, precum este teza muzicologului E. Nagacevschi intitulată *Arta corală în Basarabia (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)* [146], cea a T. Daniță – *Arta de interpretare corală din Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)* [82], sau cea a L. Balaban intitulată *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова (интерпретация и исполнение)* [189].

Studiile sus-menționate dezvăluie mai multe aspecte privind arta corală, implicit cea religioasă din spațiul basarabean, ca parte componentă a arealului românesc. Aflăm astfel despre faptul că primul cor în Basarabia a fost **Corul Armoniei ecleziastice de la Chișinău**, menționat de către A. Pann în *Autobiografia* sa, care a cântat în acest cor în anul 1810. Prima formație corală de studiu, de mare prestigiu este considerat **Corul Seminarului teologic din Chișinău**,

fondat în anul 1813, cu sprijinul mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni (1746–1821). Un alt colectiv coral de studiu care a scris o pagină importantă în procesul de evoluție a cântării corale religioase din spațiul basarabean este și **Corul Școlii Eparhiale de fete din Chișinău**, apărut chiar odată cu înființarea acestei instituții de învățământ, în anul 1864, și care a activat timp de 80 de ani. În teza de doctor a T. Daniță, găsim informații prețioase privind biografia interpretativă a corului, activitatea didactico-artistică a conducătorilor acestei formațiuni corale, metodele didactice folosite în procesul de cultivare a domnișoarelor în domeniul cântării și dirijării corale etc., precum și faima corului unit al Școlii Eparhiale de fete și cel al Seminarului Teologic din Chișinău, cu evoluări de succes, obținând premii importante la concursurile organizate de către societatea *Tinerimea Română*: în anul 1926 au obținut *Premiul I*, în 1928 s-au învrednicit de *Premiul I cu distincție*, iar în 1938 – *Premiul Excepțional Onorific* [82].

Un moment important în istoria cântării corale este indubitabil anul 1884, atunci când cântarea corală a fost introdusă în programul de studiu al tuturor instituțiilor de învățământ religios din ținutul basarabean ca disciplină obligatorie.

Corul Școlii de cântăreți din Chișinău, înființat în 1889, de asemenea este un colectiv coral de studiu ce a adus un aport considerabil în dezvoltarea artei muzicale basarabene, reușind să se impună atenției publicului prin participări active la numeroase manifestări cultural-artistice, evoluări în cadrul lecturilor etico-religioase, a matineelor muzical-literare, fiind pentru discipolii acestei școli un adevărat laborator de creație practică. Menționăm că această instituție a educat un mare număr de diaconi-cântăreți și dirijori de cor. Unul din cei mai proeminenți dirijori ai acestui colectiv coral a fost V. Govorov. Corul Școlii de cântăreți conlucra adesea cu Corul arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi, mai ales în perioada în care el deținea funcția de director al acestei școli.

Corul arhieresc de la Catedrala *Nașterea Domnului* din Chișinău este prezentat în studiile ce vizează arta corală din țara noastră drept unicul cor de profesioniști din Basarabia de la sf. sec. XIX – încep. sec. XX. Succesiv, în fruntea acestui colectiv coral s-au perindat dirijori cu renume precum G. Lvovschi, apoi M. Berezovschi (în anul 1891 este numit dirijor-secund, iar din 1904 devine prim-dirijor), pentru un timp funcția de dirijor-secund a ocupat-o de M. Bârcă (1907–1911). Dar, de departe, cele mai valoroase pagini artistice în istoria Corului arhieresc au fost scrise de către dirijorul M. Berezovschi. După modelul de cor bisericesc pe care l-a propus Părintele M. Berezovschi, pe la sf. sec. XX au început să fie organizate rând pe rând tot mai multe colective corale din persoane cu pregătire muzicală specială.

Pe lângă manifestările cu conținut religios, ne referim aici atât la slujbele liturgice, cât și la lecturile etico-religioase din cadrul matineelor muzical-literare, concertelor spirituale organizate anual în perioada Postului Mare și a Postului Crăciunului, Corul arhieresc participa

activ și la diverse manifestări laice. Despre repertoriul Corului arhieresc aflăm că: cel muzical religios era foarte vast și divers, însă nu lipseau nici creațiile muzical-corale universale, de asemenea cele cu caracter patriotic, prelucrări folclorice, iar după introducerea oficială a limbii române în serviciul divin, în locul celei slave bisericești, Corul promovează cu sârguință și creații corale în limba română. T. Daniță a reușit chiar să întocmească o listă a Repertoriului Corului Arhieresc de la Catedrala din Chișinău, ce cuprinde un număr impresionat de creații [82, p. 178–181], care însă este deschisă pentru completările ulterioare, lucru pe care l-am realizat noi, cercetând mai multe surse periodice eparhiale. (A se vedea Anexa 9)

Un alt colectiv important a fost și **Corul învățătorilor** de pe lângă cursurile de reciclare, organizate pentru dascălii școlilor primare parohiale din Basarabia, inițiate în 1893 de către V. Gutor, ce aveau ca obiectiv familiarizarea profesorilor școlilor bisericești cu cele mai eficiente metode de predare în școala primară și, în special, cu modalitățile de perfecționare a cântului coral bisericesc, cu scopul ridicării nivelului estetic spiritual al elevilor.

Din studiile lui E. Bogdanovski, T. Daniță, E. Nagacevschi găsim informații și cu privire la colective corale din localități de la periferii, precum sunt cele ale Școlilor spirituale de băieți din Ismail și Edineț, așa-numite Seminare inferioare, Corul Catedralei din Ismail, Corul organizat de generalul C. A. Lișin, la Resteu-Atachi care și-a început activitatea odată cu deschiderea Școlii parohiale, și susținerea concerte de muzică sacră și laică în cadrul diverselor manifestări sătești și orășenești, cu o evoluție de invidiat, ajungând să concerteze chiar și înafara țării. Instituțiile de la periferii au avut un rol important în promovarea culturii muzicale, implicit a celei corale, prin faptul că ofereau oportunități unice tinerilor de la sate de a se familiariza cu arta muzicală. Nicolae Gâscă mai menționează și despre un cor de muzică religioasă ce exista în anul 1902 la Bălți, de asemenea, relatează despre remarcabilele concerte prezentate în bisericile și catedrala din Chișinău de către Corul Mănăstirii Curchi.

Toate aceste colective au contribuit la dezvoltarea artei corale de tip profesionist pe teritoriul basarabean, posedând un nivel interpretativ destul de înalt, fiind apreciate inclusiv peste hotarele țării. Acest fapt, datorându-se în mare măsură nivelului profesionist al dirijorilor, care posedau vaste cunoștințe în ce privește organizarea și conducerea unui colectiv coral. Fiecare colectiv posedă un repertoriu bogat și variat, atât religios, cât și laic.

T. Daniță relatează despre existența unei metode calificate de pregătire a cadrelor didactice în domeniu, și o practică dirijorală activă, similară cu cea din perioada contemporană, ca o dovadă grăitoare a înaltului profesionalism al instruirii în domeniu [82].

Sub influența directă a muzicii corale armonice religioase, ia naștere și se dezvoltă arta corală profesională laică. Treptat, cântarea corală capătă o importanță tot mai mare, iar prin fondarea în anul 1833 a Liceului Regional, are loc predarea cântului în rând cu obiectele

generale. Ba mai mult, în anul 1874 Ministerul de Învățământ introduce lecțiile de cântare corală în școlile de cultură generală, în mod obligatoriu. Astfel, fiecare instituție de învățământ poseda un cor din 40–50 de participanți. Despre acest fenomen relatează E. Nagacevski în capitolul dedicat artei corale din Basarabia din cartea *Arta muzicală din Republica Moldova* [148], precum și în articolul său *Evoluția istorică a muzicii corale în Basarabia* [149, p. 147–148]

Procesul de evoluție a acestei arte este în strânsă legătură și cu apariția și dezvoltarea instituțiilor de învățământ muzical: menționăm aici, pe lângă cele două Școli de muzică deschise de V. Gutor (prima din ele în toamna anului 1899, și cea de-a doua – în 1900 până în anul 1907), și primul Colegiu de muzică din Chișinău ce ia naștere în anul 1900, prin transformarea claselor de muzică, organizate în 1899 cu efortul lui V. Gutor și a lui V. Rebicov, despre care relatează Gleb Ciaicovschi-Mereșanu în *Învățământul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)* [58, p. 56–59], pe lângă Asociația muzicală *Armonia* (care la rândul său, fusese transformată de către compozitorul rus V. Rebicov, venit la Chișinău, în secție a Societății Imperiale Muzicale Ruse); ulterior, apar succesiv: Conservatorul *Unirea*, fondat la 1 ianuarie 1919, condus de către Anastasia Dicescu, ajutată de un corp didactic format din personalități școlite în Rusia și în capitalele europene, apoi Conservatorul *Național*, după care cel *Municipal*.

Concluzionând, conchidem următoarele: arta corală religioasă este prezentă în spațiul românesc de la sf. sec. XVIII – încep. sec. XIX, fiind o parte componentă a peisajului cultural-artistic basarabean, influențând în mod incontestabil evoluția ulterioară a artei corale autohtone în general. Necesitățile unui repertoriu coral-armonic românesc au generat apariția unui șir de compozitori ce au cultivat creația corală, Mihail Berezovschi numărându-se printre înnaintașii meritoși ai acestei arte.

1.3. Activitatea lui Mihail Berezovschi în literatura muzicologică și istorică

Mihail Berezovschi face parte din constelația de personalități ale Basarabiei ce a activat la sfârșitul sec. XIX – încep. sec. XX. Părea a fi mereu neobosit, înzestrat de Cel de Sus cu o energie și forță de muncă ieșită din comun. Vistierul bunătăților și Dătătorul de viață l-a înzestrat cu mulți talanți, fiind și preot, și compozitor, și dirijor, și pictor talentat. M. Berezovschi a fost conștient de darurile pe care le-a primit de la Tatăl Ceresc, căutând, pe parcursul întregii sale vieți, să le cultive, astfel îndeplinind și porunca lui Dumnezeu din Evanghelia despre talanți. Iar noi, urmașii săi, îl putem aprecia pe M. Berezovschi ca pe un “Preot talentat în arte”.

Viața și activitatea vastă și diversă a lui M. Berezovschi a fost subiectul mai multor studii științifice și publicistice. Iu. Colesnic, în studiul său *Chișinăul din inima noastră* a ales un titlu foarte sugestiv pentru articolul semnat de el despre M. Berezovschi – *Un preot ca un fenomen*, în care menționează: “A fost omul jinduit de mai multe tagme: preoțimea îl considera om din lumea

lor, muzicienii vedeau în el un veritabil dirijor și compozitor, iar artiștii plastici îl admirau pentru fina îmbinare a culorilor, concurând cu el în vernisaje” [74, p. 121].

Printre cele mai vechi enciclopedii în care se găsesc informații despre M. Berezovschi este *Бессарабский энциклопедический словарь под редакцией В. М. Адияевича* ce datează cu anul 1933, în care este menționat despre compozitor: “Preot la Soborul Catedralei din Chișinău și dirijor al Corului arhieresc. Autorul a numeroase creații religioase. Pictor amator. Ia parte la toate expozițiile de pictură ce se desfășoară în Chișinău”² [192, p. 157, f. 53].

Unul dintre primii cercetători care au studiat activitatea lui M. Berezovschi este muzicologul Boris Kotlearov. El a reușit să investigheze perioada ante- și interbelică, în condiții destul de nefaste datorită cenzurii drastice. În una din lucrările sale [217], autorul relatează despre faptul că înclinația laică a activității lui M. Berezovschi trezeau nemulțumiri din partea clerului bisericii locale, ba chiar mai mult, în aceeași sursă găsim informația precum că pentru interpretarea rolului lui Mephistopheles din opera *Faust* a lui Gounod, a fost înlăturat temporar din cinul preoțesc și din postura de dirijor de cor [217, p. 82]. Considerăm această informație doar un mit, întrucât nicăieri în sursele arhivistice nu am găsit confirmarea acestei ipoteze.

În schița istorică intitulată *Muzica în Basarabia* a lui A. Boldur, în capitolul ce descrie perioada dintre anii 1899–1918, autorul menționează: “merită o mențiune specială arta cântului bisericesc, ce se practica în Basarabia, mai ales în Chișinău, cu multă dragoste și în mod constant. Corul arhieresc din Chișinău se distingea, fiind în grija permanentă a episcopilor locali. <...> Multe elemente de primă calitate muzicală au trecut prin acest cor, care de fapt mai era și o Școală sau o pepinieră a cântăreților. Câteva decenii de-a rândul în fruntea corului a stat preotul Mihail Berezovschi. Sfinția Sa este cunoscut și ca compozitor bisericesc” [35, p. 36]. Autorul ne informează despre faptul că Corul arhieresc dădea câte 1–2 concert pe an, consacrate muzicii religioase și un concert obligatoriu în Postul Mare în sala Adunării Nobilimii. De asemenea, relatează și despre sfințirea bisericii Spitalului Central din Chișinău, la care a asistat și G. Musicescu fiind încântat să audă *Heruvicul* semnat de el în interpretarea Corului arhieresc.

Numele lui M. Berezovschi îl regăsim și în paginile *Enciclopediei Sovietice Moldovenești* publicată în anul 1970, unde L. Axionova îi dedică un articol, în care indică că s-a născut în anul 1868 și a trăit până la 5 noiembrie 1940. Cercetătoarea îi atestă multiplele ipostaze: cea de compozitor, dirijor de cor, pedagog și pictor din Basarabia. După absolvirea Seminarului Teologic din Chișinău, între 1889–1902 și-a făcut studiile muzicale la Școala lui V. Gutor din Chișinău. După care, pleacă la Petersburg, unde ia lecții de compoziție de la A. Leadov. Cercetătoarea mai vorbește despre faptul că “a compus cântări religioase, cantate (*Rusia și*

² Aici, și mai departe, traducerile din limba rusă ne aparțin, H. B.

Bulgaria ș. a.), române. Animator al artei corale din Basarabia, a organizat Corul Catedralei din Chișinău și a condus coruri în mai multe licee din Chișinău” [90, p. 402].

În ediția enciclopedică *Literatura și Arta Moldovei* ce datează cu anul 1985 este menționat ca loc al nașterii lui M. Berezovschi localitatea Bairamcea. Pe lângă cantata *Rusia și Bulgaria*, menționată în articolul L. Axionova, sunt indicate și cantatele: *100 ani de la unirea Basarabiei cu Rusia* (1912), *100 ani de la fondarea seminarului teologic din Chișinău* (1913). Din aceeași sursă mai aflăm că a predat la Școala de muzică a filialei din Chișinău a Societății muzicale ruse, la Conservatorul municipal și Școlile secundare din localitate. În mod eronat, este menționat că “din 1906 a condus corul catedralei și mitropoliei din Chișinău” [111, p. 88].

În *Lexiconul enciclopedic* a lui S. Buzilă *Interpreți din Moldova (1460–1960)*, editat în 1996, aflăm un articol mai desfășurat despre M. Berezovschi, în care autorul indică data nașterii compozitorului – 20.II.1868, dar și o nouă localitate – Caplani, plasa Palanca, jud. Cetatea-Albă. Sesizăm și o altă dată a trecerii în neființă – cea de 4 noiembrie 1940, Chișinău [48, p. 53]. În aceeași sursă se relatează despre faptul că între 1878–1888 și-a făcut studiile la Seminarul Teologic și Școala lui V. Gutor din Chișinău, iar între 1898–1901 la Capela Imperială din Petersburg, unde a studiat compoziția și dirijatul coral cu A. Leadov, în 1902 obținând calificativul de drept ca dirijor de cor, eliberat de Capela muzicală din Moscova. În anul 1889 a fost hirotonit preot la biserica *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil* din Chișinău. Între 1889–1890 a desfășurat activitatea de dirijor al corurilor Bisericii Române. Între 1890–1938 a fost dirijor al corului Catedralei Mitropolitane din Chișinău. S. Buzilă oferă informații și cu privire la activitatea didactică a lui M. Berezovschi, menționând că a fost profesor de muzică la liceul de băieți (1894); la cursurile de învățători ale școlilor primare din Eparhia Chișinăului (1901); profesor la Seminarul Teologic (1905–1914); profesor de muzică bisericească la Școala de cântăreți (1913–1921), Liceul de băieți “Mihail Eminescu” (1926) și la Școala Normală de învățătoare (eparhială) Nr. 2 din Chișinău (1929–1931). M. Berezovschi este Membru fondator al Societății Compozitorilor Români (1920); Membru și vicepreședinte al Comitetului Asociației *Cântecul Basarabiei și Astra Basarabiei*. Dintre distincțiile pe care le deținea M. Berezovschi, S. Buzilă indică Medalia Bene Merenti, cl. I (1921), Ordinul Coroana României (1922), Iconom Stavrofor (1923). Mai aflăm că a întreprins turnee artistice la București, Iași, Galați, Bacău, Botoșani etc. [48, p. 53–54].

E. M. Bogdanovschi, în studiul său *Хоровая культура Молдавии (со второй половины XIX века и до наших дней)* ce datează cu anul 1962, menționează activitatea îndelungată a lui M. Berezovschi, care timp de o jumătate de secol (începând aproximativ cu anul 1890 și până la sfârșitul vieții sale – 1940) a cultivat continuu arta corală. Moștenind de la tatăl său – Preotul Andrei Berezovschi, dragostea pentru cântarea corală și vocea frumoasă – bas, M. Berezovschi

și-a dedicat viața interpretării, compoziției și predării artei corale [193, p. 85]. Dintre creațiile corale bisericești ale lui M. Berezovschi E. Bogdanovschi face o trecere în revistă a următoarelor: *Liturghia Sf. Ioan Gură-de-Aur*, *Mila păcii* la liturghia *Sf. Vasile cel Mare*, *Pre Tine Te lăudăm* după raspev grecesc, *Acatistul Maicii Domnului de la Hârbovăț*, *Cu trupul adormind*, *Spune-mi*, *Doamne, sfârșitul meu*, *Imnul Heruvic* după raspev moldovenesc, *Troparul Sfinților Kiril și Metodiu*, *Troparul Sfinților Trei Ierarhi* etc. E. Bogdanovschi vorbește și despre creațiile corale laice ale compozitorului, menționând cantatele: *Rusia și Bulgaria*, *Borodino*, *Doi giganți*, cantatele jubiliare *100 de ani de la unirea Basarabiei cu Rusia*, *100 ani de la fondarea seminarului teologic din Chișinău*; creația corală *Drum de iarnă* pe versuri de A. Pușkin, interpretată la 26 mai 1899 în cadrul concertului organizat la Gimnaziul Nr. 2 de băieți cu ocazia sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea poetului rus [193, p. 85–86].

E. Bogdanovschi mai atrage atenția asupra faptului că M. Berezovschi căuta mereu să își perfecționeze măiestria dirijorală și cea componistică, având grijă în același timp să înnoiască și să completeze repertoriul corurilor pe care le conducea. În acest scop, în ianuarie 1911 pleacă pentru trei săptămâni la Moscova și Sankt-Petersburg pentru a face cunoștință cu cele mai noi creații muzical-corale duhovnicești și laice. Totodată, vizitează Conservatorul, Capela Imperială, Corul Grafului Șeremetiev și un șir de compozitori ruși. La începutul lunii iunie a aceluiași an, din nou pleacă la Moscova unde ascultă Corul Sinodal, iar la întoarcere aduce cu sine multe creații corale noi [193, p. 89]. Autorul mai istorisește despre implicarea lui M. Berezovschi la Cursurile de perfecționare a învățătorilor și învățătoarelor din școlile bisericești din Eparhia Chișinăului, în calitate de profesor de cântare bisericească și dirijor; despre participarea corurilor conduse de M. Berezovschi la diferite manifestații muzical-culturale, lecturi etico-religioase, inclusiv despre concertele susținute cu Corul arhieresc în afara Chișinăului, cum ar fi cele din orașul Bender (decembrie 1910) Tiraspol și Akkerman (iulie 1913) [193, p. 86–108].

Gheorghe Cunescu, în articolul său intitulat *Protoiereul Mihail Berezovschi* publicat în revista *Patrimoniul 1993* relatează amănunțit despre participarea colectivelor corale conduse de M. Berezovschi la evenimentele patriotice premergătoare Marii Uniri precum: Congresul Național al învățătorilor din 25 mai 1917, în urma cărui eveniment a fost adoptată introducerea limbii române în școli și ținerea cursurilor cu învățătorii. “La aceste cursuri, Mihail Berezovschi a predat învățătorilor muzica, i-a învățat cântece românești și a format cu ei un cor” [80, p. 92]; Congresul Ostașilor moldoveni din 20 octombrie 1917, la care s-a hotărât constituirea Sfatului Țării ca organ de conducere a provinciei, la care corul condus de M. Berezovschi a cântat cântece patriotice românești – *Deșteaptă-te, române*, *Tricolorul*, *Pe-al nostru steag e scris Unire*, ș. a.; la prima ședință a Sfatului Țării care s-a desfășurat la 21 noiembrie 1917, zi în care la Catedrala din Chișinău a fost săvârșită de dimineață o Liturghie solemnă în limba română, iar

Corul condus de M. Berezovschi a dat răspunsurile la fel în limba română; în aceeași zi “coriștii lui Berezovschi au cântat și în Palatul reședință a Sfatului Țării, unde s-a făcut o sfeștanie și s-a sfințit Drapelul Tricolor al primei unități militare românești basarabene” [80, p. 93]; la 27 martie 1918 M. Berezovschi împreună cu al său cor au prezentat un concert festiv cu cântece patriotice și religioase în cinstea marelui eveniment istoric; ulterior, în octombrie 1922, au fost invitați să participe la prestigioasa manifestare de încoronare a Regelui Ferdinand I și a Reginei Maria, în seara acelei zile Corul Catedralei din Chișinău a susținut un concert de mare succes în Sala Ateneului Român, iar dirijorul M. Berezovschi i s-a înmănat un ceas de aur cu monograma Regelui [80, p. 93]. Aceste evenimente sunt menționate ulterior și în studiile mai recente semnate de cercetătoarele E. Nagacevschi [151, p. 19] și T. Daniță [82, p. 103].

Despre profesionalismul Corului arhieresc aflat sub bagheta dirijorului M. Berezovschi vorbește T. Brediceanu în articolul său *Impresiile muzicale din Basarabia*, publicat în revista *Societatea de mâine*: “Ce voci! Ce înălțătoare au răsunat răspunsurile și imnurile Sfintei Liturghii!... În adevăr, muzica bisericească de la Catedrala din Chișinău, e tot ce poate fi mai sublim... Am auzit în viața mea mai multe coruri bisericești în diferitele provincii ale țării noastre și în multe țări străine pe unde am umblat, dar nicăieri n-am avut emoții religioase atât de puternice ca cele produse de magistratul coral al părintelui Mihail Berezovschi” (citată după [82, p. 90]). Același autor, referindu-se la muzica sacră a compozitorului M. Berezovschi menționează că este un exemplu de valorificare a “melosului popular local și a muzicii psaltice <...> Opera lui Berezovschi, ca și cea a lui Musicescu, a influențat pe toți compozitorii de imne liturgice de mai târziu” (citată după [47, p. 254]).

Teodor Bordeianu în articolul său intitulat *Preotul Mihail Berezovschi compozitorul basarabean* [37, p. 539–542] menționează: “după ce în 1904 a devenit dirijor titular al Corului arhieresc, în scurt timp a reușit să organizeze un cor vestit tocmai la Sfântul Sinod, capabil să concureze cu cele mai renumite colective corale din lume” [37, p. 540].

R. Arabagiu face o trecere în revistă a elogierilor desprinse din filele ziarului *Basarabia* privitor la Corul arhieresc condus de M. Berezovschi. Astfel, în data de 22 (9) februarie 1920 ziarul sus-numit, făcând referire la unul din concertele susținute de către colectivul coral al Catedralei din Chișinău: “Concertul protoiereului M. Berezovschi s-a soldat cu un mare succes <...> Corul care a interpretat creațiile părintelui Mihail e mai presus de orice laudă. Înțelegând cea mai mică mișcare a baghetei talentatului dirijor, corul, cu o veridicitate extraordinară și cu o mare pătrundere redă toate nuanțele solicitate de caracterul operei” [6, p. 196].

Și teologul Gala Galaction relatează despre minunatul cor arhieresc condus de M. Berezovschi: “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 Capetala 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” [95, p. 1]. Sunt aprecieri foarte înalte care mărturisesc despre profesionalismul marelui compozitor și dirijor.

Acea *pepinieră a cântăreților*, cum numește A. Boldur Corul arhieresc, a generat personalități cu renume. T. Bordeianu relatează despre faptul că elevii părintelui M. Berezovschi, grație sfaturilor mentorului lor, au reușit să se afirme și dincolo de hotarele țării, fiind prezenți pe scene mari, obținând roluri importante din opere muzicale universale. “Și Maria Cebotaru, fiica orașului nostru, a cărei voce azi răsună pe tot globul pământesc, devenind cea mai vestită cântăreață în epoca noastră, a fost eleva părintelui Mihail Berezovschi la Conservatorul din orașul Chișinău, și apoi a cântat mulți ani în Corul Mitropolitan. În cele din urmă a ajuns în străinătate, datorită sfaturilor părintelui Mihail Berezovschi, care a ocrotit-o la început fiindcă vedea în ea un element destoinic” [35, p. 540].

T. Daniță aduce și numele altor *vlăstare* ale Corului Catedralei: Gheorghe Borș – tenor, profesor și compozitor, dirijor al Corului Arhieresc în ani 1935–1937, Mihail Savițchi, solist în Capela Corală *Doina*, Artist emerit al Moldovei; Mihail Croitor – artist în Capela Corală *Doina*; Serghei Pavlenco – solist al Corului Arhieresc; Mihail Bârcă – dirijor secund al Corului Arhieresc în anii 1907–1911, ulterior pedagog, dirijor, compozitor și culegător de folclor; Vasile Popovici – dirijor de cor, profesor și compozitor; Vasile Govorov – pedagog și dirijor de cor la Școala de cântărești; Gheorghe Hodoroșea – psaltul și reghentul corului de la Biserica *Înălțării Domnului*; Ion Macaleț – protopsalt și dirijor de cor, solist al Corului Arhieresc etc. [82, p. 109].

Deseori, activitatea lui M. Berezovschi este comparată cu cea a lui G. Musicescu. Ambii fiind personalități marcante în procesul de evoluție al artei corale și dirijorale de la noi, dar și a artei muzicale naționale în general. Muzicologul E. Nagacevschi, în cartea sa *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor*, reliefează unele paralele: “Musicescu a studiat la Seminarul din Huși, Berezovschi – la cel din Chișinău: Musicescu a absolvit cu succes Conservatorul din Sankt-Petersburg, Berezovschi a luat lecții de armonie și compoziție la A. Leadov, profesor la același Conservator; Musicescu este numit dirijor al Corului mitropolitan din Iași, Berezovschi – al celui arhieresc din Chișinău; în 1895 Musicescu realizează reforma corului său, completându-l cu voci feminine, Berezovschi înfăptuiește o reformă similară a ansamblului său în 1919; Musicescu întreprinde, împreună cu psaltii Gh. Gheorghiu și G. Dima, transcrierea melodiilor bisericesti din notația bizantină în cea liniară cu armonizarea lor în cele opt glasuri, și Berezovschi, împreună cu psaltul G. Hodoroșea, efectuează aceeași acțiune vizând melodiile bisericesti basarabene; Musicescu aduce corul său pentru evoluare la Chișinău, iar corul condus de Berezovschi evoluează la Ateneul Român. În încheierea acestui șir de coincidențe, menționăm

că ambii compozitori au alcătuit câte un ciclu de cântări bisericești, intitulat Imnele Sf. Liturghii, fiecare pentru interpretarea de către formația corală, condusă de el însuși. Ambele cicluri au fost interpretate pe întreg teritoriul României din perioada interbelică” [151, p. 18].

Din articolul lui Iu. Colesnic intitulat *Mihail Berezovschi* din cartea sa *Basarabia necunoscută* aflăm chiar și unele aspecte fizice, dar și calități ale compozitorului: “înalt, bine clădit, cu un bas profund care trezea rumoare în rândurile credincioșilor atunci când maestrul făcea slujba ori dirija corul. <...> Dintre toți profesorii de la Seminarul teologic din Chișinău în epoca de până la '40 M. Berezovschi era figura cea mai pitorească” [73, p. 156]. Iar R. Arabagiu, povestind despre aprecierile apărute în ziarul *Basarabia* din 31 (18) mai 1919 privitor la concertele susținute de colectivul Conservatorului *Unirea* vine cu următoarele detalii: “În cadrul concertului despre care e vorba, părintele Mihail Berezovschi a evoluat ca cântăreț și compozitor. Basul lui Berezovschi e excepțional ca putere și mărime a diapazonului. De la înaltul “sol” până la limita de jos “do”. Timbrul e catifelat și uniform în toate registrele, ceea ce dă vocii sale un farmec extraordinar și finețe” [6, p. 198].

Preotul și publicistul basarabean Vasile Țepordei menționează pe bună dreptate: “Muzica basarabeană e strâns legată de numele lui Berezovschi. Cine vrea să cerceteze domeniul muzical al provinciei dintre Prut și Nistru este obligat să studieze opera lui Mihail Berezovschi. <..> Și opera părintelui Berezovschi are peste tot pecetea moldovenească. Deși caracter dinamic, părintele Berezovschi a știut să se înmoaie, când era vorba de executarea unei doine basarabene, fiindcă muzica transformă până la renaștere. <...> De aceea, te mirai când îl vedeai pe părintele Berezovschi gălăgios ca o furtună și-n același timp bun ca pâinea” (cit. după [6, p. 158–159]).

Din valorosul studiu intitulat *Învățământul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)* semnat de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu [58] aflăm date privind studiile muzicale pe care le-a primit M. Berezovschi la cea de-a doua Școală de Muzică a lui V. Gutor, menționând că a învățat aici între anii 1900–1902, absolvind clasa teoria compoziției. G. Ciaicovschi-Mereșanu oferă date prețioase și despre activitatea pedagogică întreprinsă de M. Berezovschi. Autorul face trimitere la *Darea de seamă a clasei de cântăreți pe anul școlar 1907–1908* din nr. 6 al publicației periodice K.E.B. din 1909, în care numele lui M. Berezovschi apare în lista corpului didactic al Clasei de cântăreți, în calitate de profesor superior de teoria muzicii și cântare. Autorul menționează și funcția de director al Școlii de cântăreți pe care a deținut-o M. Berezovschi, însă fără a indica și data la care a fost pus în această funcție. În schimb, prezintă un nou regulament elaborat în anul 1920 pe când M. Berezovschi se afla în funcția de conducător al acestei instituții de învățământ. (A se vedea Fig. A12.89 și Fig. A12.90) Același cercetător menționează că M. Berezovschi s-a numărat și printre primii pedagogi ai Colegiului de muzică de curs secundar din Chișinău, care a luat naștere în luna septembrie a

anului 1900, prin transformarea *Claselor muzicale* de pe lângă Societatea Imperială Muzicală Rusă, conduse timp de un an (1899–1890) de V. Rebikov și V. Gutor, unde a ocupat funcția de profesor la disciplina cântul bisericesc și teoria muzicii. Mai aflăm că M. Berezovschi a desfășurat o activitate fructuoasă și în calitate de profesor și dirijor al corului Seminarului Teologic din Chișinău. M. Berezovschi a activat ca pedagog și la Conservatorul *Unirea*, înființat la 1 ianuarie 1919, la inițiativa vestitei cântărețe de operă Anastasia Dicescu, care a dat curs ideii marelui G. Enescu. Printre primii profesori ai Conservatorului menționați de G. Ciaicovschi-Mereșanu apare și numele lui M. Berezovschi, care predă obiectele muzical-teoretice, teoria compoziției și un curs de dirijare. Autorul relatează despre numeroase concerte și spectacole lirice la care a evoluat cu succes Corul studențesc condus de compozitor [58, p. 77–87].

În calitate de compozitor a fost de asemenea foarte apreciat. T. Bordeianu îl numește pe M. Berezovschi *un adevărat geniu al muzicii religioase basarabene* [37, p. 540], menționând: “Compozițiile religioase ale părintelui Mihail Berezovschi sunt așa de bogate în frumusețile lor, încât oricine le ascultă, își schimbă nevrând gândul său obișnuit” [37, p. 539].

Dacă activitatea dirijorală a compozitorului a fost oglindită în mai multe studii, atunci creațiile sale în domeniul componisticii nu au fost elucidate în prea multe cercetări științifice. Putem menționa doar schița monografică semnată de muzicologul Elena Nagacevschi *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor* [151], articolul *Creația bisericească a lui Mihail Berezovschi* semnat de același muzicolog, publicat în revista *Arta* 1998 [147], precum și subcapitolul 4 *Creația corală sacră la etapa fondării* [148, p. 510–516] semnat tot de E. Nagacevschi din Capitolul *Evoluția Artei Corale Naționale în Secolul al XX-lea*, din amplul studiu intitulat *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*.

Deși în mai multe studii muzicologice, M. Berezovschi este apreciat ca un exponent al curentului coral de influență rusă, fiind plasat în acest sens de rând cu Grigorie Lvovschi și Gavriil Musicescu [75; 167], cercetătoarea Elena Nagacevschi vine cu argumente care să confirme faptul că în creația componistică a lui M. Berezovschi sunt sesizabile influențe ale tuturor celor 3 curente specifice artei corale românești: curentul rus, curentul german și curentul tradiționalist. La fel ca și G. Musicescu, el a transcris melodii bisericești basarabene din vechea notație neumatică în notație liniară, fiind ajutat de psaltul de la Catedrala din Chișinău și profesorul Școlii de cântăreți G. Hodorogea. Ulterior, a armonizat aceste melodii pentru cor mixt în toate cele 8 glasuri, “păstrând specificul melosului psaltic și contribuind, prin armonizarea lui, la constituirea unui stil coral specific ortodoxiei moldo-române”. În articolul *Creația bisericească a lui Mihail Berezovschi* [147, p. 110] și în cartea *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor*, E. Nagacevschi enunță următoarele: “Fiind un cunoscător excelent al muzicii bisericești tradiționale, Berezovschi îmbină cu îndemănare elementele psaltice într-un limbaj

propriu, orientându-l însă după modelele rusești, lansate de D. Bortneanski, A. Kastalski, P. Turceaninov, A. Arhanghelski” [151, p. 26].

Revenind la studiul *Creația corală sacră la etapa fondării*, E. Nagacevschi afirmă: “În creația corală a lui M. Berezovschi, de rând cu ecourile muzicii bizantine, se resimt de asemenea, influențele muzicii corale ruse și ucrainene” [148, p. 515]. Cercetătoarea menționează principalele rezultate în domeniul creației componistice corale religioase ale lui M. Berezovschi: opera sa, destinată serviciului divin, este vastă. Ea include atât piese de proporții mici, cum ar fi cântările religioase *Взбранной воеводе, Совет предвечный, Разбойника благоразумного, Преславная днесь, Гимн Трем Святителям, Плотию уснув* (ultimele patru ulterior au fost traduse și în limba română), *Nu mă părăsi la vremea bătrâneței, Pre tine, cela ce te îmbraci în veșmânt, Te Deum, cât și creații ample, ca Imnele Sfintei Liturghii, Imnele Vecerniei și Utreniei, Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* [148, p. 514].

În schița monografică intitulată *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor* [151], a muzicologului E. Nagacevschi, cercetătoarea realizează o clasificare a creațiilor din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* (1922) și *Imnele Vecerniei și Utreniei* (1927), pe care le distribuie în patru categorii: A. *Lucrări originale*; B. *Armonizări de melodii din Psaltichie*; C. *Aranjamente ale melodiilor bisericesti basarabene și ale altor popoare*; D. *Aranjamente ale lucrărilor altor compozitori*. În Anexa 1 găsim listele creațiilor din cele două cicluri, conform celor patru categorii: *Imnele Sfintei Liturghii* pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale (1922) [151, p. 40], și creațiile din ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei, din Triod, Sf. Paști, Te Deum și sfințirea bisericii* pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale (1927) [151, p. 41]. Cu părere de rău, aceste liste nu sunt complete, ci conțin majoritatea, dar nu toate piesele ce se încadrează în aceste categorii. Este discutabilă și clasificarea creațiilor propusă de autoare. Considerăm că punctele B. și C. se referă la același tip de creații, întrucât *melodiile bisericesti basarabene și ale altor popoare*, au la bază aceleași trăsături ale cântărilor de tradiție bizantină. În Capitolul II din aceeași sursă, intitulat *Creația componistică*, de rând cu creații laice ale compozitorului sunt analizate și câteva din creațiile sale religioase [151, p. 25–34], doar că se simte necesitatea unor analize mai detaliate.

Și în teza de doctorat a Larisei Balaban găsim informații cu privire la ciclurile *Imnele Sfintei Liturghii* și *Imnele Vecerniei și Utreniei*, autoarea punând mai mult accentul pe actul interpretării creației corale, însă găsim și informații concludive privind trăsăturile creațiilor din cele două cicluri [189, p. 27–35; p. 74–80].

Creația bisericească a compozitorului basarabean M. Berezovschi este menționată și în studiile muzicologului român Titus Moisescu, care, în cartea sa *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României*, menționează faptul că M. Berezovschi a prelucrat coral și a publicat în anul

1927 ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei, pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale*, după melodii psaltice, cu Axioane praznicale și cu multe variante ale cântărilor Vecerniei și Utreniei, calificând acest ciclu drept *singura încercare de a armoniza și prelucra coral cântările Vecerniei și Utreniei*³ [125, p. 17, p. 68 notă].

În rest, cercetări aprofundate ale creației lui M. Berezovshi în studiile muzicologice privind muzica corală din România nu găsim. Poate unica lucrare mai recentă care include și creațiile compozitorilor din Republica Moldova, lărgind astfel orizontul muzicii corale psaltice în spațiul românesc este teza de doctor a Zamferei Dănilă *Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova*. Cercetătoarea îl apreciază pe M. Berezovschi ca fiind un compozitor reprezentativ pentru muzica liturgică corală din Basarabia din perioada ante-și interbelică, însă manifestă o atitudine rezervată față de armonizările surselor psaltice întreprinse de către compozitorul basarabean [84].

Despre momentul plecării din această viață a lui M. Berezovschi găsim informații diverse. V. Țepordei relatează: “Singur pe lume, departe de ai săi, muzicianul și pictorul Berezovschi, care și-a cântat Basarabia mai duios ca nimeni altul s-a despărțit de lume într-o atmosferă jalnică, după cum jalnică-i era muzica lui de doliu” (citată după [73, p. 161]). Iar Iu. Colesnic ne spune: “La 13 noiembrie 1940 moare Mihail Berezovschi și unicul său fiu – chestorul Andrei Berezovschi. Unul moare în dreapta Prutului, altul – în stânga lui, fără să știe unul de soarta celuilalt. <...> La cimitirul de pe strada Armeană, în preajma bisericii în vecinătate cu mormântul elevului său – compozitorul Alexandru Cristea – și-a găsit loc o modestă cruce de lemn străjuită de un garducean de metal. Este locul odihnei de veci a aceluia care a uimit, a cântat, a șocat și a slăvit Basarabia – Mihail Berezovschi” [73, p. 160–161].

Privitor la momentul în care compozitorul a trecut la cele veșnice a relatat și T. Bordeianu care ne comunică următoarele: “Părintele Mihail Berezovschi a murit în vârsta de 72 ani, în momentele cele mai tragice ale provinciei noastre. El ar mai fi putut să mai trăiască, fiindcă era fizicește destul de bine, dar l-a doborât boala morală, ce năvălise în Basarabia. Suferința lui morală a fost atât de mare, încât în scurt timp a murit. Cu toate că regretatul a compus cele mai frumoase cântări din rânduiala prohodului, cum este: “Cu sfinții odihnește” – n-a avut fericirea ca la înmormântarea lui să fie cântate. Înmormântarea i-a fost tristă de tot, s-a petrecut sub bolșevici, rugându-se fiecare în tăcerea sufletului său, pentru odihna lui, petrecându-l o mulțime de lume, până la mormântul unde s-au închinat cu pietate celui ce a fost Părintele Mihail Berezovschi” [37, p. 540–541].

Iar Gh. Cunescu istorisește: “S-a stins din viață în ziua de 5 noiembrie 1940, într-o toamnă timpurie, cu îngheț și zăpadă. L-au prohodit câțiva preoți și l-au înhumat în cimitirul

³ Evidențierea informației prin *bold* ne aparține – H. B.

central al orașului, în partea de la altar a bisericii, în rând cu mormintele lui Alexei Mateevici și preotului profesor Alexandru Cristea, autorul melodiei poemului ”Limba noastră” [80, p. 94].

S. Pojar, în articolul său *Многоликий Пастырь: К 140-летию композитора, регента, певца и художника Михаила Березовского* oferă date privind motivul morții lui M. Berezovschi, menționând că a decedat la 4 noiembrie 1940 dintr-un motiv absurd – o pereche de pantofi noi pe care îi încălțase compozitorul i-au cauzat o rană deschisă la picior, provocând infectarea întregului organism cu niște bacterii care i-au nimerit în sistemul sangvin, în rezultat, a survenit moartea [240, p. 151]. Nu putem să ne pronunțăm cât de plauzibilă este această ipoteză privind moartea marelui compozitor, însă, recunoaștem că ni se pare a fi destul de banală.

T. Bordeianu ne comunică fraza după care și-a ghidat activitatea M. Berezovschi: *Muzica este viața mea, în ea m-am născut și cu ea voi muri*⁴ [37, p. 140], iar E. Nagacevschi afirmă foarte inspirat că *Muzica s-a dovedit a fi acea punte pe care Berezovschi a mers spre nemurire!* [151, p. 22].

Consultând studiile care relatează despre M. Berezovschi, am constatat că în diferite surse figurează date diferite privind anumite evenimente din viața compozitorului. Chiar și informațiile privind data și locul nașterii sale sunt destul de controversate. În unele studii figurează data de **20 februarie** – Gh. Cunescu, S. Buzilă, E. Nagacevschi; în altele cea de **8 noiembrie** – surse arhivistice; anul **1868** – Buzilă, Colesnic, Nagacevschi, Bordeianu, Cunescu; anul nașterii **1867** – în unele documente arhivistice. Locul nașterii: **Cotiujenii Mari** – R. Arabagiu; **Bairamcea** – E. Bogdanovschi, E. Nagacevschi, Iu. Colesnic, V. Boldurat; **Caplani** – T. Bordeianu, Gh. Cunescu, S. Buzilă.

În articolul intitulat *O Biserică dispărută din Chișinău: Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil* de D. Poștarencu, publicat recent în revista științifică *Identitățile Chișinăului. Ediția a doua*, 2015, autorul reconfigurează datele privind evoluția istorică a acestui locaș de cult, oferind și detalii despre preoții care au slujit la această biserică. D. Poștarencu relatează și despre M. Berezovschi, care a fost preot pentru o scurtă perioadă de timp la acea biserică. Articolul semnat de istoricianul D. Poștarencu este foarte valoros prin faptul că elucidează, prin argumente, dilema privind locul nașterii lui M. Berezovschi, care, potrivit cercetătorului trebuie să fie considerată localitatea Caplani [170]. Din păcate, D. Poștarencu nu a formulat careva concluzii și privitor la data și anul nașterii, ci doar a adus exemple de surse arhivistice și bibliografice în care figurează diferite date de naștere (20 februarie, 8 noiembrie), precum și diferiți ani (1867–1868).

Dacă locul nașterii lui M. Berezovschi a fost elucidat de către istoricianul Dinu Poștarencu, atunci multe alte aspecte din biografia lui M. Berezovschi, care au pătruns deja în

⁴ S-a păstrat ortografia originalului.

circuitul științific, trebuie să fie clarificate. Există unele studii care prezintă în mod evident date eronate despre compozitor, așa cum găsim spre exemplu în articolul V. Boldurat intitulat *Mihail Berezovschi – promotor al tradițiilor muzicii corale*, publicat în 2002, în care afirmă: “După studiile căpătate la Școala de muzică din Chișinău Mihail Berezovschi pleacă la Petersburg unde se înscrie la Conservator (1883–1888) devenind unul dintre elevii preferați ai lui A. Liadov. Susținând examenele la Capela imperială corală din Petersburg pentru titlul de reghent, el din iulie 1891 devine conducătorul corului arhieresc de pe lângă Catedrala din Chișinău” [36, p. 78]. În mod evident, aceste date sunt greșite.

În articolul muzicologului Irina Ciobanu-Suhomlin *Creația lui Mihail Berezovschi din perspectiva didactică a timpului său (în baza Imnelor Vecerniei, Utreniei și a Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur* [66] a fost evidențiată problema necesității unei analize aprofundate a creației bisericești a compozitorului, însă această idee nu s-a concretizat până acum.

Acestea sunt principalele contribuții ale științei din România și Republica Moldova privind studiul operei și activității compozitorului Mihail Berezovschi. Concluzionând menționăm faptul că creația lui M. Berezovschi, până în prezent, nu este suficient cercetată, lucru care poate fi explicat și prin faptul că deocamdată nici nu a fost pe deplin recuperat tezaurul artei muzicale autohtone. În acest sens, putem menționa că, spre exemplu, ediția în limba rusă a *Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur la trei voci*, editată în anul 1900 la Moscova, cu permisiunea Comitetului de cenzură bisericească din St. Petersburg, nu este decât menționată în literatura muzicologică, nu și analizată. Demersul nostru fiind practic prima încercare de punere în lumină, prin cercetare muzicologică, a acestui ciclu de creații religioase. Dar și în cazul ciclurilor *Imnele Sfintei Liturghii și Imnele Vecerniei și Utreniei*, analizele existente nu au un caracter destul de relevant.

Scopul principal și obiectivele tezei. Pornind de la actualitatea tematică a investigației și gradul ei de cercetare, **scopul principal** al tezei constă în abordarea complexă a creației corale bisericești a compozitorului M. Berezovschi, demonstrând prin analize concrete, raționamente logice și argumente științifice, ajungând până la sursele primare, subliniind valoarea, importanța și impactul în timp al operei compozitorului basarabean, cu finalitatea înscrierii realizărilor acestei figuri importante în contemporaneitate. **Obiectivele** din prezentul studiu se concentrează asupra următoarelor aspecte:

- cercetarea documentelor arhivistice în vederea elucidării datelor biografice ale compozitorului, a portretului său de creație și de activitate dirijorală;
- studierea creațiilor din ciclurile coral-religioase ale lui M. Berezovschi ca exemple ale muzicii corale, cercetarea limbajului componistic al ciclurilor semnate de M. Berezovschi,

inclusiv la nivel sintactic și arhitectonic, cu aprecierea integrității contextului modal-armonic și decodificarea semantică a elementelor constructive de bază;

- identificarea surselor originale ale cântărilor corale și compararea variantelor aceleiași creații în notație neumatică cu transcrierea în notație liniară, investigarea cadrului modal în baza metodicii de analiză modală și a metodelor de prelucrare a monodiei însăși, într-o lucrare corală religioasă pe mai multe voci;
- identificarea lucrărilor corale ale altor compozitori care au servit drept inspirație pentru compozitorul basarabean, pentru eventualele comparații; aprecierea gradului de implicare în modificarea surselor originale corale, în vederea clarificării diferențierilor semantice între noțiunile *transpunere*, *armonizare*, *aranjare*, întâlnite în partiturile lui M. Berezovschi.

Problema științifică soluționată constă în *abordarea multiaspectuală* a activității și creației lui Mihail Berezovschi, fapt ce a condus la *aprecierea contribuției personale* a compozitorului în asigurarea continuității tradițiilor muzicale ortodoxe, având drept rezultat *aprofundarea cunoștințelor istorico-teoretice* despre evoluția muzicii naționale, lărgind totodată *reprezentările generale privind procesele cultural-artistice* din perioada basarabeană.

1.4. Concluzii la capitolul 1

În rezultatul analizei literaturii de specialitate, am stabilit gradul de valorificare științifică a muzicii corale bisericești și activitatea compozitorului M. Berezovschi. Studiarea sincronică și diacronică a materialului științific existent ne-a permis să conturăm următoarele concluzii.

Spre deosebire de numeroase studii în domeniul muzicii de tradiție bizantină semnate de cercetători români, care constituie baza metodologică de cercetare a tezei de față, acest domeniu nu este investigat activ de către muzicologii din Republica Moldova. În acest sens, există doar câțiva muzicologi care întreprind acțiuni în sfera dată: I. Ciobanu-Suhomlin, V. Galaicu, M. Ciorici (Cervoneac), ale căror rezultate sunt menționate și în literatura de specialitate din România. Muzica corală religioasă basarabeană a nimerit în vizorul a doar câțiva cercetători, precum E. Bogdanovschi, E. Nagacevschi, T. Daniță, L. Balaban. În ultima perioadă, muzica corală se plasează tot mai frecvent și în cercul de interese științifice al cercetătorilor români.

Deși viața și creația compozitorului M. Berezovschi sunt analizate în unele studii muzicologice, totuși nu există un studiu exhaustiv, care să ajungă până la sursa primară și să ne prezinte concret cum a abordat compozitorul monodia bizantină, în ce constă implicarea sa în procesul de aranjare a creațiilor altor compozitori, etc. Așadar, a fost constatată necesitatea unui studiu complex, care să pună în evidență creația corală ecleziastică a lui Mihail Berezovschi, cu argumente științifice concrete.

Se impune în mod stringent și corectarea unor lacune, inexactități în abordarea subiectelor ce țin de creația bisericească a compozitorului, dar și concretizarea unor informații ce

privesc date din biografia sa. În acest sens, a fost conștientizată necesitatea căutării răspunsurilor în surse arhivistice credibile, capabile să aducă lumină în ceea ce privește viața și activitatea lui M. Berezovschi.

Pledăm insistent în favoarea ideii că cercetarea creației coral-religioase a lui M. Berezovschi trebuie efectuată în direcția identificării surselor monodice, care au servit drept bază pentru armonizările realizate de compozitor, investigarea metodelor de prelucrare a monodiei însăși într-o lucrare corală religioasă pe mai multe voci, analiza limbajul componistic al ciclurilor semnate de compozitor, inclusiv la nivel sintactic și arhitectonic, aprecierea gradului de implicare în modificarea surselor inițiale, identificarea lucrărilor corale ale altor compozitori care au servit drept sursă de inspirație pentru M. Berezovschi, pentru eventualele comparații, aprecierea diferențierii semantice între noțiunile pe care le întâlnim în partiturile ciclurilor sale religioase: *prelucrare*, *armonizare*, *aranjare*. Numai printr-o asemenea manieră de abordare, ar putea fi extinsă și consolidată baza teoretică și practică de studiere a creației religioase a acestei figuri impunătoare care a lăsat pagini valoroase în acest domeniu.

Întrucât trecutul artistic capătă o tot mai mare importanță pentru societatea contemporană, este imperios necesar de a reactualiza contribuțiile pe care le-a avut compozitorul basarabean M. Berezovschi în istoria artei corale naționale și modul în care a influențat dezvoltarea ulterioară a acestei ramuri a artei muzicale de la noi. Cele relatate mai sus nu fac altceva decât să reliefeze aspectele esențiale referitoare la necesitatea acută de a continua cercetările privind creația muzical-religioasă a compozitorului M. Berezovschi, care să proiecteze noi fascicule de lumină în domeniul muzicii religioase din spațiul românesc.

2. ACTIVITATEA LUI MIHAIL BEREZOVSCHI ÎN LUMINA UNOR NOI SURSE DOCUMENTARE

Înainte de a studia nemijlocit creația muzical-bisericească a înaintașului artei corale basarabene M. Berezovschi, am căutat să reconstituim întâi de toate principalele date biografice ale compozitorului cu informații cât mai veridice, culese din surse arhivistice, ce se păstrează în fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova, întrucât este cunoscut faptul că activitatea componistică a unui autor oglindește sfera preocupărilor sale artistice și în același timp se prezintă ca o continuitate firească a evenimentelor din viața sa, rezultatul componistic însuși fiind o reflectare a trăirilor sale sufletești.

În Arhiva Națională a Republicii Moldova găsim informații prețioase sub forma unor documente dispersate în mai multe fonduri arhivistice, precum: Consistoriul duhovnicesc din Chișinău între 1835–1918 (F. 208), Arhiepiscopia Chișinăului și Hotinului (F. 1135), Directoratul învățământului și cultelor din Basarabia și instituțiile subordonate lui (F. 1862) etc.

Unele informații cuprinse în dosarele din aceste fonduri vin să confirme anumite date privind activitatea profesională și viața personală a lui M. Berezovschi; altele dezvăluie aspecte încă necunoscute; în timp ce o a treia categorie vine să corecteze unele erori informaționale care deja au pătruns în circuitul cercetărilor muzicologice.

2.1. Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada Basarabiei Țariste

În documentul intitulat *Lista elevilor Seminarului teologic din Chișinău din anul de studiu 1882–1883*, F. 1862, inv. 9, dos. 467, regăsim și numele lui M. Berezovschi, fiind trecut cu numărul 9 în lista elevilor din clasa 1, în calitate de bursier: “Berezovschi Mihail. Gubernia Basarabia. Județul Akkerman. Fiul răposatului Preot Andrei. Data nașterii: 8 noiembrie 1868, anul înmatriculării – 1882, 26 august” [208, f. 17v–18].

În paginile publicației periodice *Кишиневские Епархиальные Ведомости* din anul 1883, nr. 12 găsim numele lui M. Berezovschi, după încheierea primului an de studii la Seminarul teologic din Chișinău – 1882–1883, în lista celor care au rămas cu corigență la limba greacă, având permisiunea de a susține repetat examenul la această disciplină după revenirea din vacanță, prin confirmarea emisă de către Prea Sfințitul Augustin Episcopul de Akkerman la 15 iunie 1883 [211, p. 86].

În dosarul 491, inv. 9 din F. 1862, găsim documentul cu denumirea *Seminarul teologic din Chișinău: Evidența nominală a elevilor Seminarului Teologic din Chișinău din anul de studiu 1887–1888*, în care numele lui M. Berezovschi îl regăsim deja în rândul elevilor din ultimul an – clasa a 6-a, lista bursierilor, numărul 3 în listă: “Berezovschi Mihail. Județul

Akkerman. Fiul Preotului Andrei. Data nașterii 8 noiembrie 1868, anul înmatriculării – 1882, august. Locul de trai – Chișinău” [209, f. 1v–2].

Într-un alt dosar – nr. 493, inv. 9 din același fond – 1862, intitulat *Consiliul pedagogic al Seminarului Teologic din Chișinău cu Atestatele și Adeverințele despre absolvire în ciornă cu listele celor care au absolvit cursul complet de studii*, am găsit chiar și Diploma lui M. Berezovschi obținută la finele studiilor la Seminarul Teologic din Chișinău. “Adeverința ce confirmă că elevul Seminarului Teologic din Chișinău Mihail Berezovschi, Fiul decedatului Preot Andrei, din Gubernia Basarabia, județul Akkerman, localitatea Bairamcea, născut la 8 noiembrie 1868, a finisat studiile la Seminarul Teologic din Chișinău, a fost admis la această instituție în august 1882, în care a studiat până la data de 15 iunie 1888, cu nota 5 la purtare” [200, f. 10].

Informația privind finisarea studiilor la Seminarul Teologic este confirmată și în publicația *Кишиневские Епархиальные Ведомости* din anul 1888, nr. 13, unde regăsim numele lui M. Berezovschi în *Lista elevilor Seminarului Teologic din Chișinău întocmită după susținerea examenelor de la sfârșitul anului de studii 1887–1888* [211, p. 466–467].

Din documentul ce ilustrează Diploma de absolvire al viitorului compozitor, vedem că majoritatea disciplinelor le-a însușit pe note de 3 și 4, iar la cântarea bisericească și la purtare a obținut nota maximă – 5. Prin acest document inedit putem confirma presupunerea enunțată de cercetătoarea Elena Nagacevschi în studiul său intitulat *Mihail Berezovschi: dirijor de cor și compozitor*” în care relatează următoarele “...Deși nu dispunem de alte date vizând studiile la Seminarul Teologic din Chișinău, putem presupune că Berezovschi a demonstrat rezultate remarcabile, mai ales în ceea ce privește materia muzicală” [151, p. 12].

Totodată, din aceeași sursă am putut face cunoștință și cu lista disciplinelor care făceau parte din programul de studiu la Seminarul Teologic din Chișinău în acea perioadă istorică: *Tâlcuirea Sfintei Scripturi, Istoria bisericească universală, Istoria bisericii ruse, Teologia generală, Dogmatica, Teologia etică și Teologia comparativă, Îndrumarea practicii pastorale, Omiletica, Liturgica, Limba rusă, Istoria literaturii ruse, Istoria civilă universală, Istoria civilă a Rusiei, Algebra, Geometria, Trigonometria și Pascalia, Fizica și Cosmografia, Logica, Psihologia, Filosofia, Didactica, Limbile străine: latina, greaca și germana, Cântarea bisericească, Învățăturile ereticilor, Compunerea* [200, f. 10–10v].

Conform deciziei Consiliului pedagogic al Conducerii Seminarului, cu aprobarea Arhiepiscopului, absolventul M. Berezovschi a fost promovat ca elev de categoria II. În mod evident, am fost curioși să știm care era semnificația acestor categorii, și am găsit răspuns la această întrebare în paginile *Anuarului Seminarului teologic superior “Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni” din Chișinău*, în subsolul paginii 21. Astfel, am aflat că “în categoria I se plasau elevii

care nu aveau nici o notă mai mică de patru = 8 la studii (4 după vechiul sistem de apreciere a cunoștințelor, sau 8 după sistemul nou)” [5, p. 21]. Iar întrucât seminaristul M. Berezovschi a avut și note de 3, s-a plasat, respectiv în categoria II.

În Diploma de absolvire a lui M. Berezovschi, ca și absolvent al Seminarului Teologic, este menționat faptul că poate fi angajat în cadrul serviciului bisericesc sau în calitate de învățător la școlile populare primare, în caz contrar este atenționat că va fi nevoit să restituie statului suma cheltuită pentru studii [200, f. 10v].

Considerăm a fi necesar să specificăm unele aspecte privind studiile la Seminarul teologic în acea perioadă. Rectorul Iconom Mitrofor Constantin Popovici, în *Prefața la Anuarul Seminarului teologic superior “Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni” din Chișinău* (datată cu 6 ianuarie 1926), menționează: ”Seminarul nostru are numai curs superior și vechea numerotare a claselor rămasă din trecut, trebuiește descifrată precum urmează: clasa 1 de Seminar, este de fapt clasa V Secundară, clasa II–VI secundară etc., însă, când e vorba de comparație cu clasele seminariilor din Țară – cum și indică tabelele cu repartitia materiilor de studii pe clase – nicidecum nu se poate egala de ex. cl. II/VI de Seminar cu clasa VI din Regat sau cl. IV–VIII cu clasa 8 de Seminar din Regat, căci, în ce privește obiectele laice – elevii Seminarului nostru sunt înainte, iar în ce privește obiectele teologice – sunt ca timp în urmă, aceste obiecte făcându-se în special în clasele superioare speciale (V și VI), numai Istoria Bisericii făcându-se, de nevoie – așa cum se face și în Regat” [5, p. IV].

În articolul lui R. Arabagiu *Cine ești, Mihail Berezovschi?*, găsim niște mărturii ale lui M. Berezovschi inserate la 15.XII.1917 în ziarul *Basarabia liberă*: “Seminarul teologic mi-a dat totul din ceea ce posed: principii morale, baze vitale, o disciplină de fier, facultatea de a lucra mult și sistematic, mi-a insiprat dragostea sfântă față de muncă” (citată după [6, p. 192]).

Urmărind raționamentul neobositului istorician D. Poștarencu, potrivit căruia Bairamcea și Cotiujenii Mari, ca locuri de naștere ale lui M. Berezovschi, trebuie excluse, aducând drept argumente în acest sens date din biografia tatălui său, Andrei Berezovschi [170, p. 203, c.1, notă], am identificat un articol semnat de Alexandr Burianov în numărul 21 al publicației periodice *Кишиневские Епархиальные Ведомости* editat în anul 1877, în care autorul prezintă lista preoților care au slujit în biserica din satul Volontiri în ordine cronologică. Prin ea se atestă că preotul Andrei Berezovschi s-a aflat în serviciu la această biserică între anii 1865–1867 (se pare nu până la sfârșitul anului 1867, întrucât următorul preot ce l-a succedat – Gheorghe Manuilov Varzopov – a slujit în perioada 1867–1868) [195, p. 906–917]. Iar în Arhiva Națională, în sursa *Registrul Ședințelor Consistoriului duhovnicesc chișinăuian pentru perioada iulie-septembrie 1875*, F. 208, inv. 1, dos. 77, am găsit informații prețioase privind biografia tatălui lui M. Berezovschi, în care se relatează că “fostul preot al Soborului Înălțării Domnului

din Akkerman, numit în anul 1871 pentru săvârșirea trebuințelor creștine în închisoarea din localitate, este transferat în satul Bairamcea (care mai poartă denumirea Nicolaevca Nouă-Rusească) din data de 28 iunie 1875” [202, f. 1320]. Aceasta înseamnă că între 1865-1867 A. Berezovschi s-a aflat în satul Volontiri, între 1867–1871 a slujit la biserica *Acoperământul Maicii Domnului* din satul Caplani, între 1871–1875 a slujit la Soborul *Înălțării Domnului* din Akkerman, iar din 28 iunie 1875 a fost transferat în satul Bairamcea. Așadar, făcând cunoștință la modul direct cu aceste dovezi documentare, susținem ideea lui D. Poștarencu precum că locul real în care s-a născut M. Berezovschi este localitatea Caplani.

În *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1890*, F. 208, inv. 12, dos. 116 [212], găsim numele lui M. Berezovschi printre clericii Catedralei *Nașterea Domnului* din Chișinău. În filele acestui document arhivistic este indicat ca an al nașterii viitorului compozitor 1867, iar locul nașterii – Caplani, județul Akkerman. Mai este menționat faptul că a absolvit Seminarul Teologic în anul 1888, iar la 1 octombrie 1889 a fost hirotonit preot la biserica cu hramul *Arhanghelul Mihail* din Chișinău. Informația privind data la care a fost hirotonit este confirmată și în paginile publicației periodice *Кишиневские Епархиальные Ведомости*, în compartimentul *Instrucțiuni privind autoritățile eparhiale*, la categoria *Hirotoniți* [211, p. 887]. Din dosarul sus-menționat mai aflăm că la data de 24 martie 1890 M. Berezovschi a fost transferat la Soborul Catedralei în postura de preot, despre acest eveniment important din activitatea duhovnicească a lui M. Berezovschi este relatat în mod oficial în paginile publicației *Кишиневские Епархиальные Ведомости*, nr. 9 din anul 1890, în compartimentul *Instrucțiuni privind autoritățile eparhiale*, la categoria *Transferați*. Găsim informația precum că “la 24 martie (1890) Preotul Soborului Catedralei din Chișinău Elevterii Krovețkii este transferat la Soborul Înălțării din Chișinău în postul vacant de Protoiereu, iar în locul său la Catedrala din Chișinău va fi transferat Preotul Mihail Berezovschi de la biserica Sfântul Arhanghel Mihail din Chișinău” [211, p. 387–388].

Din paginile *Anuarului Eparhiei Chișinăului și Hotinului* din 1922, unde M. Berezovschi este trecut în rândul personalului de la Catedrala Arhiepiscopală: “Protoiereu Mihail Berezovschi, dirijorul corului arhiepiscopal, de 54 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1889; pe loc dela 1890” [4, p. 74], mai aflăm că Mihail nu a fost unicul fiu al preotului Andrei Berezovschi care a urmat calea tatălui său. În Anuarul menționat mai sus, în rândul slujitorilor bisericii cu hramul *Sf. Parascheva* din satul Mănoilești, este trecut ca și cântăreț “Pavel Berezovschi, de 52 de ani: cu 4 cl. sec.; în serv. dela 1909 pe loc” [4, p. 79], iar din articolul lui R. Arabagiu *Cine ești, Mihail Berezovschi?* aflăm că și Vladimir Berezovschi a fost psalmist, la biserica *Sf. Ilie* din Chișinău [6, p. 192].

În *Anuarul Arhiepiscopiei Chișinăului 1930–1932–1933*, este indicat: “Preot iconom stavrofor Mihail Berezovschi, născut la 1868; absolvent al seminarului teologic cu **10 cl.**⁵; hirotonisit la 1889 pentru biserica Sf. Arhanghel Mihail din Chișinău, pe loc dela 1890” [3, p. 39]. În aceeași sursă, unde se relatează despre Seminarul teologic “Mitropolitul Gavriil Bănulescu Bodoni” din Chișinău este menționat: “până la 1823, seminarul avea 7 clase. În acel an a fost reformat, adică s-a alcătuit școala spirituală cu cele dintâi 4 clase, iar seminarul a rămas cu celelalte 3 clase superioare. Regulamentul s-a mai modificat în 1867 și 1884, înmulțindu-i-se clasele superioare la 6. În seminar se primeau numai absolvenți ai școlilor spirituale, care aveau 4 clase, în ultimii ani egalați cu 4 clase de liceu, și aici elevii mai studiau încă 6 clase, așa că studiul întreg pentru preoție era de 10 ani” [3, p. 14]. Din cele expuse, concluzionăm că M. Berezovschi avea studii complete de teologie, iar faptul că la seminar erau primiți doar absolvenți ai școlilor spirituale, ne fac să deducem că M. Berezovschi, înainte de a intra la seminar, în 1882, a studiat la Școala duhovnicească timp de 4 ani, între 1878–1882.

În data de 14 mai 1890 este numit de către Înalt Prea Sfințitul Serghie în calitate de preot la depunerea jurământului în cadrul Judecății de circumscripție, ceea ce dovedește autoritatea și aprecierea de care se bucura M. Berezovschi la vârsta de doar 24 de ani. Din filele aceluiași dosar, mai aflăm și date privind viața personală: era căsătorit cu Elena Dimitrievna în vârstă de 18 ani, și primul său fecior – Andrei avea doar 1 an [212, f. 15v].

În *Lista dosarelor clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1893*, F. 208, inv. 12, dos. 122, regăsim și de această dată numele lui M. Berezovschi în rândul clericilor Catedralei *Nașterea Domnului* din Chișinău. Informația în linii generale este păstrată, fiind completată de un nou eveniment din cariera lui M. Berezovschi: la 15 iunie 1891, prin rezoluția Înalt Prea Sfințitului Isachie este numit în funcția de subdirijor al Corului arhieresc al Catedralei din Chișinău. În plan familiar, modificările sunt evidente, familia îmbogățindu-se cu încă 2 copii: înafară de feciorul mai mare Andrei în vârstă de 4 ani, mai apare numele a două fetițe – Maria de 3 ani și Evghenia de 2 ani [250, f. 154v].

În *Lista dosarelor clericilor din bisericile Chișinăului pentru anul 1898*, F. 208, inv. 12, dos. 136, în cercul clericilor Catedralei, pe lângă datele ce figurează și în dosarul cu aceeași denumire pentru anul 1893 găsim și informații noi despre activitatea lui M. Berezovschi: astfel aflăm că la data 11 ianuarie 1894 este eliberat din postura de subdirijor al Corului Catedralei după propria voință. Iar în primăvara aceluiași an (1894), la 22 martie este numit profesor de cânt la Gimnaziul Nr. 2. Tot în anul 1894, la 11 august devine profesor de cânt și dirijor de cor la Gimnaziul Nr. 1. În data 29 august 1894, la Congresul eparhial duhovnicesc a fost ales ca membru al Comisiei de revizie la Fabrica de lumânări, în baza unui certificat. La 3 octombrie

⁵ Sublinierea prin *bold* ne aparține – H.B.

1896, prin rezoluția Înalt Prea Sfințitului Neofit este numit din nou subdirișor al Corului arhieresc al Catedralei. La 10 octombrie 1896, conform cererii personale, a fost eliberat din funcția de profesor de cânt la Gimnaziul Nr.1, însă la 10 septembrie 1897, la cererea directorului Gimnaziului Nr.1 a fost rechemat în funcția de profesor de cânt la acea instituție de învățământ. În filele aceluiași dosar, mai găsim informația privind faptul că M. Berezovschi a fost decorat cu medalia de argint pentru Slujirea în timpul Împăratului Alexandru al III-lea, presupunem că această informație a fost adăugată de însuși M. Berezovschi în momentul în care a semnat acest dosar, întrucât scrisul este identic cu cel din semnătură și chiar dimensiunea literelor este în mod evident distinctă față de restul informației incluse în acest dosar. În compartimentul ce include informații privind starea familială a preotului sunt înregistrați deja 4 copii: Andrei în vârstă de 8 ani, Maria – 7 ani, lipsește numele Evgheniei ce figura în dosarul anterior, dar apar alți 2 membri – Dimitrii în vârstă de 5 ani și Alexandra de 4 ani [251, f. 238v].

În *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1904*, F. 208, inv.12, dos 157, în dosarul preotului M. Berezovschi apare un alt an al nașterii – 1868, față de 1867 cum era indicat în dosarele anterioare. Lista evenimentelor din viața compozitorului se completează după cum urmează: la 29 octombrie 1899, conform deciziei Consiliului profesoral Eparhial, confirmat prin rezoluția Înalt Prea Sfinției Sale de la 17 noiembrie 1899, i se aduc mulțumiri lui M. Berezovschi pentru munca în calitate de profesor de cântare bisercească la cursurile de vară ale profesorilor și profesoarelor de la Școlile bisericesti ale Eparhiei Chișinăului. În data 14 decembrie 1901, cu aprobarea Înalt Prea Sfinției Sale, i se aduc mulțumiri pentru munca sârguincioasă întru predarea cântării corale bisericesti și a metodelor lor la Cursurile pedagogice de vară derulate între 1900–1901 la Chișinău pentru profesorii din Școlile bisericesti ale Eparhiei Basarabiei [213, f. 241v–242v].

În numărul 16 al publicației periodice *Кишиневские Епархиальные Ведомости* 1901, găsim un raport detaliat privind aceste cursuri de vară, care s-a desfășurat între 21 iunie și 31 iulie 1901, semnat de inspectorul – Preotul A. Leleavskii. După expunerea scopului acestor cursuri, care era cel de perfecționare a cadrelor didactice, sunt aduse niște date statistice privind participanții, date organizatorice, apoi este trecută lista profesorilor la diferite discipline. Din acest raport aflăm că înafară de cântarea bisericască condusă pentru clasa superioară de M. Berezovschi (în clasa inferioară, cântarea bisericască era predată de către alt profesor – Ciocoi), erau susținute ore de: dogmatică, istoria ereticilor, tipicul bisericesc, medicină, matematică, limba rusă, gramatica slavonă, scrierea caligrafică, cântarea la vioară și clavier, manufactură pentru fete. După o probă în care participanților la cursuri li-a fost testat nivelul de cunoștințe în domeniul cântării bisericesti, aceștia au fost împărțiți în două grupe: din prima făceau parte cei care cunoșteau cântarea bisericască, iar în a doua grupă nimereau cei care

posedau cunoștințe insuficiente sau nu cunoșteau deloc. În pag. 417 este indicat că o atenție specială era acordată cântării bisericești, de aceea disciplina dată avea un volum de ore mai mare. În cadrul lecțiilor de cânt bisericesc, conform programei editate de către Consiliul special de pe lângă Sfântul Sinod, conținutul cursului cuprindea: însușirea orală și pe note a cântărilor ortodoxe bisericești în formă monodică și corală, de pe parcursul întregului an bisericesc; teoria generală a cântului; cântarea corală, pentru care a fost format un colectiv coral. Pentru primele două categorii de activitate au fost atribuite 62 de lecții, iar pentru cântarea corală – 35 de lecții. Așadar, pe parcursul celor 33 de zile, cât au durat cursurile, câte 5–6 lecții zilnic, 97 de ore erau dedicate însușirii cântării bisericești; celorlalte discipline fiindu-le atribuite un total de 180 de ore. Preotul A. Leleavskii ne mai comunică faptul că lecțiile de muzică se desfășurau de obicei după amiază, între 2.30–4.30. În ajunul zilelor de duminică și de sărbători cursanții luau parte la slujbă, la cântarea și citirea la strană. Corul cursanților evolua în bisericile Seminarului și a Catedralei, ba chiar de două ori a avut ocazi să participe în cadrul serviciului arhieresc. Rezultatele acestor cursuri de vară au fost evaluate în zilele de 26, 27 și 30 iulie, când au avut loc examene la cântarea bisericească. 18 persoane au demonstrat un înalt nivel atât la teorie, cât și la practica de cântare corală, de aceea le-au fost înmânate un certificat care le permitea să predea cântul la școala primară și de a organiza coruri sătești; 29 de cursanți au obținut un certificat care confirma faptul că cunosc cântarea la 2 voci, și alți 29 au primit confirmare de cunoaștere a cântării la o voce. Raportul este însoțit chiar și de lista absolvenților conform celor 3 categorii [226, p. e413–e424].

Tot din dos. 157, inv. 12, F. 208 aflăm despre faptul că M. Berezovschi, în data de 7 mai 1902, devine posesorul unui certificat de dirijor de cor eliberat de Conducerea Capelei Imperiale cu numărul 666/263 [213, f. 242v].

În filele aceluiași dosar găsim unele informații scrise de însuși M. Berezovschi care completează lista evenimentelor din viața sa cu următoarele date: la 7 decembrie 1898 este gratificat cu nabaderniță pentru slujirea impecabilă și îndeplinirea stăruitoare a obligațiilor preoțești; la 31 august 1904, prin rezoluția cu numărul 247 emisă de Înalt Prea Sfințitul Vladimir este numit dirijor al Corului arhieresc; iar la 3 decembrie 1904 a fost gratificat cu scufie pentru slujire sârguincioasă [213, f.241v–242v].

La vârsta de 37 de ani M. Berezovschi avea înregistrați 6 copii: Andrei în vârstă de 14 ani, elev la Gimnaziul Nr. 1; Maria – de 13 ani, elevă la Gimnaziul *Principesa Dadiani*; Dumitru – 10 ani, elev la Gimnaziul Nr. 1; Alexandra – 9 ani, elevă la Gimnaziul *Principesa Dadiani*; Zinaida de 5 ani și Elena de 3 ani [213, f. 242v].

În *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1906*, F. 208, inv. 12, dos. 170, numele Preotului M. Berezovschi apare sub numărul 4 în lista clericilor ce slujesc la

Soborul Catedralei din Chișinău. În fila 236v a acestui document din nou este indicat anul 1868 ca an al nașterii sale și M. Berezovschi este menționat ca fiind de etnie ucraineană. În afară de evenimentele ce figurează și în dosarele menționate mai sus, apar și unele noi. În data de 13 ianuarie 1905 este numit membru al Consiliului Școlii Eparhiale de fete din partea clericilor. La 31 august 1905, prin rezoluția Înalț Prea Sfințitului Vladimir este numit în funcția de profesor de cânt la clasele superioare ale Seminarului Teologic din Chișinău, această rezoluție a fost consfințită prin aprobarea Consiliului profesoral al Conducerii Seminarului. La 23 august 1905, Consiliul Școlii eparhiale din Chișinău își exprimă recunoștința pentru munca în predarea cântului și metodicii cântului în cadrul cursurilor pedagogice și de cântare bisericească pentru elevii școlilor bisericești din Eparhia Chișinăului, desfășurate în vara aceluia an în capitala Guberniei. La 19 iulie 1906, prin rezoluția Înalț Prea Sfințitului Vladimir, este numit membru al Comisiei de examinare a candidaților la funcția de cântăreți și a celor ce urmează a fi gratificați cu stihar, fapt confirmat și prin Decretul Consistoriului de la Chișinău în data de 2 august 1906. Prin rezoluția Înalț Prea Sfințitului Vladimir este numit conducător al Școlii de psalmiști – data lipsește.

În compartimentul ce vizează starea familială este menționat că M. Berezovschi are vârsta de 39 ani; soția – Elena Dimitrievna în vârstă de 33 ani; copiii: Andrei – 16, Maria – 15, Dumitru – 12, Alexandra – 11, Zinaida – 6 și Elena – 4. Feciorii Andrei și Dumitru sunt elevi la Gimnaziul de băieți Nr. 1, iar fiicele Maria și Alexandra sunt eleve la Gimnaziul *Principesa Dadiani* [214, f. 236v–240v].

În *Dosarele clericilor bisericilor din Chișinău pentru anul 1914*, numele lui M. Berezovschi figurează în listele clericilor de la Catedrala din Chișinău, F. 208, inv.12, dos. 202 [215], data nașterii – 20 februarie 1868, locul nașterii Caplani, județul Akkerman. Sesizăm că în acest dosar, precum și în altele ce vor fi analizate mai jos, este indicată o dată a nașterii diferită de cea pe care o regăseam în documentele din perioada în care M. Berezovschi era elev la Seminarul Teologic (20 februarie în locul datei de 8 noiembrie).

Datele privind evoluția carierei sale profesionale ce figurează în dosarele anterioare în linii mari se păstrează, însă am sesizat faptul că este menționată o altă dată privitor la numirea sa în funcția de profesor de cânt la Gimnaziul Nr. 2 – cea de 14 martie 1894, spre deosebire de data de 22 martie ce figurează în dos. 136, inv. 12, din F. 208. Consultând schița istorică *Кишиневская 2-ая гимназия. Краткий исторический очерк*, editată la Chișinău în anul 1922, în Anexa 3 ce ilustrează *Lista persoanelor care s-au aflat în slujbă la Gimnaziul Nr. 2 din Chișinău în perioada 1884–1921* [204, p. 65–70], găsim și numele lui M. Berezovschi printre cele ale profesorilor de cânt, cu indicarea perioadelor în care a activat la acea instituție: 1 martie 1894 – 1 iulie 1905 și apoi între 16 august 1907 – 1 septembrie 1909 [204, p. 69]. În rezultat, putem

afirma că totuși data corectă este cea de 14 martie, întrucât 1 martie pe stil vechi este de fapt 14 martie pe stil nou.

Privitor la postura lui M. Berezovschi de membru al Consiliului Școlii Eparhiale de fete din partea clericilor, în dosarul 202, inventarul 12 din Fondul 208 apare precizarea că a fost în această postură până în 1907. Printre datele noi pe care le găsim în filele aceluiași dosar sunt: din septembrie 1906, M. Berezovschi lucrează ca profesor de cânt în clasele primare ale Seminarului Teologic; tot din 1906 se numără printre profesorii Gimnaziului de fete al Zemstvei, ca profesor de cânt. Din acest document aflăm și data numirii sale în calitate de conducător al Școlii de cântăreți, care lipsea în documentul anterior – 26 septembrie 1906. La data de 2 octombrie 1907, prin decizia Congresului Eparhiei Chișinăului înregistrată cu numărul 36 și aprobată prin hotărârea Înalț Prea Sfințitului Vladimir sub numărul 6100, este numit membru secretar al Consiliului Claselor de Cântăreți. La data de 3 noiembrie 1907, conform Registrului clasei de cântăreți aprobat de către Înalț Prea Sfințitul Vladimir, M. Berezovschi este numit profesor superior la disciplinele teoria muzicii și cânt pentru această clasă, în care funcție s-a aflat până la 3 ianuarie 1909. La 18 septembrie 1913, demisionează din funcția de profesor de cânt la Seminarul Teologic din Chișinău, în legătură cu numirea sa la 24 septembrie 1913 în funcția de Conducător al Școlii de Cântăreți din Chișinău, prin Rezoluția Înalț Prea Sfințitului Serafim Episcopul Chișinăului și Hotinului [215, f. 253v, f. 260v].

Lista privind gratificările este completată cu informația precum că la 24 martie 1907 este gratificat cu un culion (camilafcă) și mai este menționat faptul că a primit și Cruce la piept, însă data nu e indicată. Mai aflăm că la 4 iunie 1914 a fost decorat cu prețioasa distincție Crucea de Aur din Cabinetul Măriei Sale pentru faptul că, în calitate de dirijor al corului arhieresc, a participat la slujba solemnă de inaugurare a monumentului Împăratului Alexandru I în orașul Chișinău, în prezența Fețelor Împărătești [215, f. 253v, f. 254v]. Despre acest eveniment s-a istorisit cu lux de amănunte în paginile publicației periodice *Кишиневские Епархиальные Ведомости* nr. 27–28 din 1914, în articolul intitulat *Înalț Prea Sfințitul Arhiepiscop Serafim la descoperirea solemnă a monumentului Împăratului Alexandru I la Chișinău* semnat de Protoiereul Vasile Guma [199, p. 1203–1225], la care face trimitere și Preotul M. Melinti într-un articol mai recent, intitulat *Mihail Berezovschi – preot talentat în arte*, după cum urmează: “În data de 3 iunie 1914 – ziua preconizată pentru inaugurarea și sfințirea monumentului Împăratului rus Alexandru I din centrul Chișinăului, Basarabia a găzduit familia regală rusă, în frunte cu Împăratul Nicolae Alexandrovici Romanov al II-lea. Evenimentele solemne au fost începute la orele 11 dimineața, când oficialități au pășit pragul Catedralei “Nașterea Domnului” din Chișinău, unde au fost așteptați de Arhiepiscopul Serafim Ciceagov, Episcopii vicari Gavriil Cepur de Akkerman și Neofit Slednicov de Izmail, însoțiți de preoți și numeroși credincioși.

Manifestările au fost deschise printr-un Te Deum intonat de Corul Catedralei, în frunte cu Pr. Mihail Berezovschi, format din o grupă cântăreți mari și mici, în total având 45 de oameni. <...> Familia regală, întâmpinată de soborul ierarhilor, după ce au fost stropiți cu Aghiazma, au intrat în incinta Catedralei chișinăuene, în timp ce Corul arhieresc interpreta cântarea “Astăzi Fecioara...” de compozitorul A. Kastalski. După încheierea slujbei, așa cum relatează preotul Vasile Guma, Împăratul rus și-a exprimat deosebită bucurie, pentru faptul că se afla în Catedrala din Chișinău, împărtășind următoarele cuvinte Arhiepiscopului Serafim Ciceagov: “Aveți un Cor minunat și o Catedrala impunătoare” [121]. Pe lângă elogierile valoroase din partea Țarului Nicolae al II-lea la adresa Corului arhiepiscopal condus de M. Berezovschi pe care le desprindem din relatarea Protoiereului V. Guma, articolul său este prețios și prin faptul că descrie componența nominală a Corului Catedralei [199, p. 1210]. (A se vedea Anexa 10)

În filele aceluiasi dosar sunt trecute informații privind sursele sale anuale de venit: 1) suma de remunerare din Caznaua de stat – 244 ruble și 89 copeici; 2) de la Sfântul Sinod – 122 ruble și 40 copeici; 3) suma venită din chiria casei de comerț a Soborului – 771 ruble și 48 copeici; 4) din urna de jertfă a Soborului pentru anul întreg – 176 ruble și 17 copeici; 5) în calitate de dirijor – suma nu este indicată; 6) în calitate de conducător al școlii de psalmiști – 600 ruble; 7) în calitate de profesor de cânt la Gimnaziul de Fete al Zemstvei – 500 de ruble; 8) Venituri private – 300 de ruble [215, f. 254v, f. 255v].

Important și îmbucurător este faptul că în acest dosar, în compartimentul privind starea familială este trecut și numele de domnișoară al soției – Elena Dimitrievna, născută Baltaga, la 3 martie 1873, dar și faptul că, spre deosebire de documentele analizate anterior, aici este indicat anul nașterii copiilor, dar nu vârsta lor, ceea ce ne permite să reconstituim cu exactitate momentul apariției fiecărui copil în viața lui M. Berezovschi. Așadar, aflăm că: Andrei s-a născut la 2 iunie 1890, este deja student la Universitatea Imperială din Petrograd, facultatea juridică; Maria – născută la 29 august 1891, elevă la Școala Imperială de Arte frumoase: Pictură, Sculptură și Arhitectură; Dumitru – născut la 10 mai 1894, elev la Gimnaziul lui Simakov; ultimele trei fiice: Alexandra născută la 18 octombrie 1895, Zinaida – născută la 27 martie 1900, și Elena – născută la 2 mai 1902, sunt eleve la Gimnaziul de Fete al Zemstvei. În compartimentul ce indică comportamentul întregii familii în societate, supravegheată de blagocinie, pentru ca informația să fie comunicată conducerii eparhiale, este menționată remarca *purtare foarte bună* [215, f. 254, f. 255].

În *Documentul Listele clericilor de la Catedrala Mitropolitană pentru anul 1916*, F. 208, inv. 12, dos. 215. Informația relevantă în descrierea documentului menționat anterior se păstrează. Întrucât acest dosar vine la un interval de timp destul de scurt, de doar doi ani, față de dosarul analizat mai sus, datele noi privind cariera lui M. Berezovschi nu sunt prea numeroase. Meritele

muncii sale asidue sunt recunoscute cu alte două distincții: la 6 mai 1915 este decorat cu Ordinul Sfânta Ana de gradul III; iar în data de 29 iunie 1916 este gratificat cu Paliță. Am sesizat însă că în acest document figurează o altă dată privind momentul când a fost numit profesor de cânt și conducător de cor la Gimnaziul Nr. 1 – cea de 14 august, și nu 11 august cum era indicat în documentul precedent [216, f.32v–36v].

În informația privind sursele anuale de venit ale lui Mihail Berezovschi indicate în filele acestui dosar este trecută inclusiv și suma pe care o primea pentru activitatea de dirijor al Corului arhieresc, care nu figura în dosarul analizat mai sus. Astfel, găsim următoarele date: 1) suma de remunerare din Caznaua de stat – 244 ruble și 89 copeici; 2) de la Sfântul Sinod – 122 ruble și 40 copeici; 3) suma venită din chiria casei de comerț a Soborului – 771 ruble și 48 copeici; 4) din urna de jertfă a Soborului pentru anul întreg – 215 ruble și 91 copeici; 5) în calitate de dirijor al Corului arhieresc – 1000 de ruble; 6) în calitate de conducător al Școlii de psalmiști și pentru activitatea didactică – 800 ruble; 7) în calitate de profesor de cânt la Gimnaziul de Fete al Zemstvei – 500 de ruble; 8) venituri private – 300 de ruble [204, f. 33v, f. 34v]. Din această informație observăm că cea mai mare sumă în bugetul familial venea din salariul de dirijor al Corului arhieresc. În plus, multiplele surse de venit mărturisesc și despre activitatea prodigioasă a lui M. Berezovschi, care era mereu activ în dorința de a realiza lucruri frumoase.

Informațiile privind starea familială vin cu unele completări, pe alocuri greșeli, însă în mod clar fiii lui M. Berezovschi avansează pe scara profesională și în plan personal, oferind părinților motive de bucurie. În filele acestui dosar vedem o nouă dată de naștere a soției – 31 martie 1873, și nu 3 martie 1873 așa cum figurează în dosarul 202, inv. 12, F. 202. Probabil greșeala s-a produs anume în dosarul analizat anterior, întrucât în alte documente de mai târziu, apare totuși data de 31. Ca dată a nașterii feciorului mai mare Andrei, care deja este sublocotenent în Artilerie, este trecută cea de 27 iunie, nu 2 iunie 1890. Considerăm că de această dată greșeala s-a produs în completarea documentului de față, întrucât în documente de mai târziu figurează totuși data de 2 iunie; Maria – născută la 29 august 1891, continuă să fie elevă la aceeași instituție menționată și în dosarul 202 – Școala Imperială de Arte frumoase: Pictură, Sculptură și Arhitectură, informația din filele dosarului 215 vine însă cu concretizarea faptului că această instituție de învățământ se află la Moscova; Dumitru – născut la 10 mai 1894 este deja sublocotenent în Regimentul Infanteriei din Eleț sub numărul 33; Alexandra – născută la 18 septembrie, nu octombrie 1895 cum figurează în dosarul 202, este deja căsătorită, devenind soția Juncherului Regimentului Măriei Sale a Școlii militare din Pavlovsk (din păcate nu este menționat și numele soțului). Mezinile familiei: Zinaida – născută la 27 martie 1900 și Elena – la 2 mai 1902, continuă să fie eleve la Gimnaziul de fete al Zemstvei. În compartimentul ce

indică purtarea întregii familii în societate supravegheată de blagocinie comunicată pentru conducerea eparhială găsim remarca *foarte bună* [216, f. 33, f. 34].

Concluzionând asupra celor relatate mai sus dorim să clarificăm totuși data și anul nașterii lui M. Berezovschi. O explicație plauzibilă în acest sens o găsim reieșind din următorul raționament: reieșind din faptul că în unele surse arhivistice figurează data de 8 noiembrie, iar în altele data de 20 februarie, suntem de părerea că totuși, cel mai probabil, viitorul compozitor s-a născut anume în data de 8 noiembrie, întrucât anume în această dată creștinii ortodocși îi sărbătoresc pe Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, ceea ce explică și numele care i-a fost pus și pe care l-a purtat cu demnitate cel ce avea să devină ulterior preot, dirijor, compozitor, o adevărată personalitate. Chiar și în prezent, creștinii ortodocși credincioși cu adevărat obișnuiesc să pună nume copiilor lor în funcție de sfinții ce sunt sărbătoriți în aceeași zi în care s-a născut copilul, iar întrucât tatăl lui M. Berezovschi era preot, cel mai probabil a ținut cont de Sărbătoarea zilei în care s-a născut feciorul său. Avem o explicație și privitor la data de 20 februarie 1868 care apare în unele documente. Cel mai probabil, aceasta este data la care M. Berezovschi a fost înregistrat în mod oficial, cum cel mai ades se întâmpla în acele vremuri, ca unii copii să fie înregistrați la primăriile din localitate cu întârziere destul de mare. Potrivit raționamentului nostru, anul real al nașterii lui M. Berezovschi este 1867, și nu 1868. Documentele arhivistice ce datează din perioada Basarabiei Țariste vin să facă lumină cu detalii privind anii de studii la Seminarul Teologic, ulterior la Conservatorul din Moscova, cursurile de dirijare la Capela Imperială, începuturile activității componistice, dirijorale și preoțești, date ce țin de starea familială, recunoașterea activității profesioniste prin premii și gratificări, evoluția și avansarea în ierarhia bisericească etc.

2.2. Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada României Mari

Tabloul biografic al lui M. Berezovschi cu date privind viața și activitatea sa de după anul 1918 a putut fi completat în baza informațiilor cuprinse în filele dosarelor din alte fonduri, precum este Fondul 1135. Întrucât și perioada istorică era alta, deja informațiile sunt formulate în limba română. Așadar, în F. 1135, inv. 3, dos. 205 intitulat *Episcopia Chișinăului: Listele de serviciu ale slujitorilor bisericești din eparhia Lăpușna*, în compartimentul II, cu denumirea *Formularul de serviciu al clericilor cu familiile lor și al epitropilor bisericești: informațiuni despre văduvele și orfanii preoților decedați, pentru anul 1937*, găsim următoarele informații noi: la 2 iulie 1917 a fost hirotonit Protoiereu. În anul 1921, la 18 noiembrie, a fost decorat cu medalia *Bene merenti* clasa I. În anul 1922, la 20 decembrie, a fost decorat cu *Coroana României* în grad de cavaler. În anul 1923, la 11 noiembrie, a fost hirotonit Iconom Stavrofor de către Înalt Prea Sfințitului Arhiepiscop Gurie [93, f. 16v].

Din filele aceluiasi document aflăm argumente în plus pentru a afirma că M. Berezovschi a avut și o carieră pedagogică și dirijorală fructuoasă: printre informațiile noi care lipseau în documentele analizate anterior stă mărturia despre faptul că în 1907 a fost ales membru în consiliul economic al Școlii eparhiale de fete din Chișinău. Găsim o dată nouă privitoare la momentul când a fost numit membru în comisia de examinare a cântăreților: în documentele analizate anterior figura data de 2 octombrie 1907, iar aici am găsit data de 2 august 1907. Tindem să credem că greșeala a survenit în documentul pe care îl analizăm acum, întrucât probabil s-a făcut confuzie cu data 2 august 1906, a confirmării prin Decretul Consistoriului de la Chișinău privind numirea sa în funcția de membru al Comisiei de examinare a candidaților la funcția de cântăreți și a celor ce urmau a fi gratificați cu stihar [214, f. 239v].

În anul 1918, prin Înaltul Decret Regal a fost numit director și profesor la Școala de cântăreți din Chișinău. La 4 octombrie 1921 a demisionat de la postul de director al Școlii de cântăreți. La 1 septembrie 1926 a fost numit profesor de muzică la Liceul de băieți *Mihai Eminescu* din Chișinău. În 1929 a trecut ca profesor de muzică la Școala normală de fete Nr. 2 din Chișinău. În anul 1930 trecut ca profesor de muzică la Școala normală de conducătoare din Chișinău. În anul 1931 este trecut ca profesor de muzică la Școala normală de fete Nr. 1 din Chișinău. În anul 1932 trecut ca profesor de muzică la Liceul de băieți *B. Hașdeu* din Chișinău. Iar în 1934 a fost scos la pensie ca profesor de muzică [93, f. 17v–18v].

În compartimentul în care este indicată starea familială apar unele informații lamentabile. Aflăm că M. Berezovschi a rămas văduv, soția sa Elena Dumitru Baltaga a decedat în anul 1927, iar un an mai târziu se stinge din viață și unul din feciorii săi – Dumitru, decedat în 1928 [93, f. 17]. Deși documentul din care am sustras toate aceste informații este scris la mașina de dactilografiat, totuși la finalul său găsim semnătura lui M. Berezovschi și data “Iconom Mihail Berezovschi 1 aprilie 1938” [93, f. 18v].

Merită a fi menționat și faptul că în compartimentul în care se cere a fi indicat dacă “are avere nemișcătoare personal sau soția”, este scris ca răspuns că nu are. În același dosar, fila unde sunt indicate date privind casele clerului Soborului din Chișinău, e menționat faptul că acestea sunt construite de către administrația Catedralei pe pământul Catedralei și anume: un rând de case cu un etaj pe strada Mihai-Viteazul Nr. 50 și alt rând de case pe str. Alexandru cel Bun nr. 67, cu beciuri, cu două etaje. Despre starea caselor se spune că este “destul de bună”. Într-un alt dosar [86, f. 117], într-un tablou ce ilustrează lista profesorilor la liceul *M. Eminescu* pentru anul 1926, la numărul 15 găsim și numele lui Berezovschi cu indicarea domiciliului *Alexandru cel Bun colț Mihailov, Casele Soborului*. Așadar, de aici deducem faptul că M. Berezovschi nu a adunat averi materiale, ci a căutat mai mult spre cele spirituale, asta o confirmă și statutul său de

preot, precum și cea de compozitor de creații muzical-religioase, activitatea multiplă de dirijor, precum și munca asiduă de profesor.

În dos. 206, inv. 3, din F. 1135 care ilustrează *Formularul de serviciu al clericilor slujitorilor bisericești din județul Lăpușna, Episcopia Chișinăului pentru anul 1938*, informația este păstrată în linii mari. Ca o remarcă am observat faptul că în lista copiilor sunt menționați doar 5 dintre cei 6 menționați în documentul precedent, cea de-a doua fiică – Maria, nu figurează aici. Probabil este vorba despre o greșeală, întrucât ca dată de naștere a primului copil – Andrei, este trecută cea a Mariei (29 august 1891, în loc de 2 iunie 1890). Înafara acestui moment, nu găsim informații noi care ar completa lista activității profesionale a lui M. Berezovschi, ca un rezultat al faptului că în anul 1934 s-a pensionat din toate posturile didactice [94, f. 288–290v].

Referitor la copiii lui M. Berezovschi, găsim informații despre Andrei Berezovschi în enciclopedia de personalități *Figuri contemporane din Basarabia* ce datează cu anul 1939, unde este indicat în mod eronat un alt an al nașterii – 1892, cel real fiind 1890 (2 iunie), în schimb aflăm locul exact al nașterii – “comuna Costești, jud. Lăpușna. Absolvent al liceului “B. P. Hașdeu” din Chișinău, doctorand în drept de la Universitatea din Iași. Șeful poliției Tighina. Ofițer de rezervă. A luat parte la mișcarea națională din Basarabia. Fost subprefect, fost avocat, magistrat, fost chestor al poliției municipiului Chișinău”. Mai aflăm că a fost decorat cu ordinele rusești *Sf. Ana*, *Sf. Vladimir* și distincții românești: *Coroana României* și *Steaua României* în grad de Cavaler, și medalia *Regele Ferdinand* cu spade [91, p. 13].

Într-un studiu mai recent al lui Iu. Colesnic – *Chișinăul din inima noastră* (2013) unde îi dedică un articol lui M. Berezovschi, cercetătorul relatează despre Andrei Berezovschi, pe care îl prezintă ca fiind unicul fiu al compozitorului, ceea ce este de fapt o eroare, întrucât Andrei este feciorul cel mai mare, dar a mai avut și un frate mai mic – Dumitru, care din păcate a decedat în anul 1928. Autorul menționează cu regret că Andrei și-a ales o profesie mult prea departe de muzică comparativ cu sfera de activitate a tatălui său. Pe lângă informațiile pe care le-am desprins din paginile enciclopediei mai sus-menționate, în studiul lui Iurie Colesnic găsim date privind împrejurările în care Andrei Berezovschi a trecut în lumea celor dreپți: “A murit la datorie. În trenul în care se refugiau din Basarabia, câțiva legionari terorizau două femei evreice. El și-a făcut datoria, le-a luat apărarea și a fost omorât. Era vara lui 1940...” [74, p. 125–126].

Fiica cea mai mică – Elena, în schimb, a moștenit talentul muzical al tatălui său, devenind o celebră soprană, cu o carieră de succes. Data și anul nașterii pe care le indică I. Colesnic în cazul Elenei coincid cu informațiile pe care le-am găsit în sursele arhivistice – 2 mai 1902, și a fost destul de longevivă, întrucât a trăit până în 1981. I. Colesnic ne mai aduce la cunoștință faptul că “Ea și-a făcut studiile muzicale la Conservatorul Unirea (1923–1927) din Chișinău, fiind discipolă a Lidiei Lipkovski la canto și a lui Mihail Berezovschi la teorie-solfegii.

Următoarea etapă de formare a urmat-o la Conservatorul din București cu profesorii Elena Teodorini și Dimitrie Onofrei (canto)”. A debutat la 6.XII.1925, cu numele de scenă Elena Basarab, în rolul *Santuzzei* din opera *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni pe scena Operei Române din București, unde a devenit *o permanență revelatorie*, activând din 1925 până în 1946 în calitate de solistă [94, p. 126].

Despre celălalt fecior al lui M. Berezovschi – Dumitru, aflăm informații inedite din articolul *Cine ești, Mihail Berezovschi?* de R. Arabagiu. Cercetătorul menționează că Dumitru a absolvit Conservatorul *Unirea*, clasa artă vocală, participând la concerte și spectacole de operă ale studioului de operă, dramă și balet, reînființat la Chișinău în noiembrie 1919 de către N. I. Nagacevschi, cântăreț de operă cu renume mondial. Natura l-a înzestrat cu o voce frumoasă de bas cantante și cu talent dramatic. R. Arabagiu relatează despre aprecierile apărute la adresa lui Dumitru în ziarul *Basarabia* din 15 (2 mai) 1920 ca urmare a faptului că pe 12 mai (29 aprilie) 1920 interpretase rolul lui Mephistopheles din opera *Faust* de Ch. Gounod, pe scena Adunării nobilimii: “Dl. D. Berezovschi e un Mephistopheles viu. Tânărul actor e înzestrat cu calități vocale care îi prezic o bună carieră de operă. Chiar dacă e tânăr și rar se produce pe scenă, artistul are o ținută plină de dezinvoltură și degajare. Tânărul artist a demonstrat în acest rol multe detalii concepute și realizate original. D. M. Berezovschi e un talent scenic veritabil, care se dedă cu dragoste operei de șlefuire artistică a rolului” [cit., p. 199]. R. Arabagiu vine cu menționarea și că Dumitru s-a mai produs în operele: “Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini, “Mazepa”, “Dama de pică” și “Evghenii Oneghin” de P. Ceaikovski [6, p. 199].

Despre cariera fiicei mai mari a lui M. Berezovschi – Maria, devenită după căsătorie Iudina, desprindem detalii din articolul lui S. Pojar – *Многоликий Пастыррь: К 140-летию композитора, регента, певца и художника Михаила Березовского*, în care menționează că și ea a îmbrățișat o meserie din domeniul artelor, doar că și-a ales drumul picturii, urmând lecțiile în clasa renumitului Constantin Korovin, a devenit pictoriță de teatru [239, p. 147].

Din articolul *Catedrala Ortodoxă Schimbarea la Față a Mântuitorului din orașul Chișinău de la începuturi (1899–1902) și până în anii pustiirii (1959–1962)* [50], aflăm că această biserică a fost construită la început pentru a fi locaș de rugăciune pentru Gimnaziul Nr. 2 de băieți din orașul Chișinău, fiind înălțată chiar lângă clădirea Gimnaziului, adică în aceeași curte. Iar, întrucât M. Berezovschi a fost profesor de muzică la acel gimnaziu în perioada 14 martie 1894 – 14 iulie 1905 și apoi între 29 august 1907 – 14 septembrie 1909, anume el pregătea băieții care cântau în corul bisericii, se îngrijea inclusiv de cărțile de slujbă și, în mod clar, de partiturile corale. În acest articol este prezentat *Raportul preotului Mihail Berezovschi, adresat în 1902 directorului Gimnaziului* în care vorbește despre necesitatea achiziționării unui șir de cărți cu operele muzical-religioase semnate de compozitori ruși precum: *Bortneanski*,

Bahmetiev, Lvov, Turcianinov, Vinogradov, Lomakin, Orlov, Grigoriev, Lvovski, Arhanghelski, Allemanov, Solomin, Gheorghievski și alții, cu scopul de a îmbogăți repertoriul corului bisericii Gimnaziului Nr. 2 de băieți. Din același raport semnat de către M. Berezovschi reiese că culegerile de note urmau să fie achiziționate de la magazinul de muzică din Moscova al lui P. Jurghensohn. Menționăm că Editura lui P. Jurghensohn a fost cea la care M. Berezovschi și-a publicat în 1900 prima sa culegere de cântări corale religioase – *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci*. Din copia *Notei de plată* Nr. 14, Nr. 5/34918 din data de 21 februarie 1902 achitată de Gimnaziul Nr. 2 din Chișinău magazinului de muzică “P. Jurghensohn” din Moscova pentru Culegerile de note procurate, sesizăm că lista compozitorilor menționați în raportul lui M. Berezovschi cu solicitarea sa adresată către Directorul Gimnaziului, s-a mai îmbogățit cu încă câteva nume, precum: Vorotnikov, Lebedev, Lirin, Makarov și Panfilov [50].

În fondul 1772, inv. 8, dos. 45, găsim informația comunicată de Ministerul Instrucțiunii / Inspectoratul Școlar al Regiunii XV Chișinău cu Nr. 16848 către Direcțiunea Liceului *Mihai Eminescu* prin care se confirmă faptul că din 1 septembrie 1926 este numit profesor titular la acea școală Pr. M. Berezovschi, specialitatea muzică vocală prin Ordinul Instrucțiunii Publice cu Numărul 97719/1926 [86, f. 41]. Numele profesorului M. Berezovschi figurează și în Tabloul cu numele profesorilor și maștrilor titulari și suplinitori ce funcționează la Liceul *M. Eminescu* din 7 decembrie 1926 cu mențiunea că este *Maestru titular* [86, f. 99].

În fila 159 a aceluiași dosar identificăm o cerere din partea lui M. Berezovschi către directorul liceului de băieți *M. Eminescu* datată cu 24 martie 1927, prin care solicită vreo 2-3 ore în plus pe lângă cele pe care le avea deja, cu scopul de a pregăti elevii cu cântece patriotice și naționale pentru serbări naționale, iar ca răspuns la cererea sa, într-o altă filă din aceeași sursă arhivistică, găsim o scrisoare venită din partea Inspectoratului Școlar al Regiunii a XV-a la data de 18 iunie 1927, care înștiințează Direcțiunea Liceului de băieți *M. Eminescu* despre faptul că “pe baza avizului favorabil al Comisiei de Inspectori, Ministerul cu ord. N. 26740/1927 egalează în salariu în ziua de 1 ianuarie 1927 pe Preotul Mihail Berezovschi, maestru de muzică vocală la acel liceu, cu obligația de a mai face 3 ore, pe care le va fixa Inspectoratul” [86, f. 274].

Unele informații prețioase care confirmă că M. Berezovschi a fost certificat cu numărul 87.846/926 de către Ministerul Instrucțiunii Publice, în calitate de “Maestru asimilat în învățământul secundar de muzică vocală, având o vechime de muncă de 4 gradații în învățământul secundar” sunt păstrate în Fondul 1772, inventarul 8, dosarul 1134, [223, f. 1]. Pe o altă filă a aceluiași dosar, găsim un formular de *Stat personal* în care, de rând cu alte date cu caracter personal găsim data căsătoriei sale, pe care nu am mai întâlnit-o în alte surse arhivistice: “căsătorit la data de 20 august 1889” [223, f. 3]. Pe fila 4 aflăm o *Fișă individuală* în care se precizează că Ministerul i-a eliberat certificat sub numărul 97.719/926 prin care se confirmă

gradul în corpul didactic: *Maestru titular de muzică asimilat cu titlul provizoriu. Începând cu 1 septembrie 1926*. Pe fila 5 a aceluiași dosar, într-o altă *Fișă personală*, găsim o nouă dată de naștere: 28 februarie 8, dar tindem să credem că nu este decât o greșeală, întrucât scrisul este mai caligrafic comparativ cu cele din cererile analizate de noi semnate de M. Berezovschi, semn că a fost completat de către o altă persoană. Documentul, semnat cu data de 8 mai 1927, mai conține informația: “Timpul servit cu drept la gradație socotit până la 1 ianuarie 1927 este de 38 ani și 4 luni ca preot și profesor titular de muzică” [223, f. 5].

Un alt *Dosar personal al profesorului Mihail Berezovschi* la Liceul de băieți *Mihai Eminescu*, este arhivat în F. 1862, inv. 30, dos. 631 și conține o scrisoare din 12.III.1930 eliberată de Ministerul Instrucțiunii și al Cultelor, Serviciul Învățământului de pe lângă Directoratul Regional III, către Direcțiunea Liceului de băieți *Mihai Eminescu*. Prin acest document se comunică: “Ministerul Instrucțiunii Publice cu ord. Nr. 924.26/1929 comunică că în urma avizului Comitetului de verificare a titlurilor profesorilor din Basarabia, Ministerul Instrucțiunii Publice a recunoscut Pr. Mihail Berezovschi, de la liceul ce conduceți, dreptul de maestru definitiv pentru muzica vocală cu vechimea de 23 ani și 4 luni buni pentru pensie și gradație la 1 ianuarie 1929” [224, f. 2].

Pe fila 3 a aceluiași dosar figurează un certificat emis de către Direcțiunea *Școlii Normale de Învățătoare Nr. 2 (Eparhială) din Chișinău*, prin care se confirmă faptul că Părintele M. Berezovschi a funcționat la această școală în calitate de profesor de muzică vocală din septembrie 1929 până la 31.VIII.1931. În fila 6 a dos. 631, inv. 30 din F. 1862 s-a păstrat o altă scrisoare oficială din partea Ministerului Instrucțiunii și al Cultelor, Serviciul Învățământului de pe lângă Directoratul Regional III către Direcțiunea Școlii Normale Nr. 2 Eparhiale de Fete, care conține următoarea informație: “Conform deciziei M. I. P. și al Cultelor, Nr. I0765/1930 cu onoare vă facem cunoscut că Pr. Mihail Berezovshi, profesor de la Școala Normală de Fete Nr. 2 din Chișinău, este utilizat în mod provizoriu pe ziua de 1 septembrie 1930 la catedra de muzică vocală de la Școala Normală de conducătoare din Chișinău, cu completare la Școala Normală Nr.2 eparhială din aceeași localitate...” Scrisoarea datează din 6 septembrie 1930.

Unele file ale surselor arhivistice consultate de noi conțin cereri semnate de către M. Berezovschi către directorul Liceului de băieți *Mihai Eminescu* [86, f. 159; 211, f. 2] sau la adresa directoarei Școlii Eparhiale de Fete din Chișinău [224, f. 4], care sunt niște adevărate autografe istorice, care ne demonstrează cum arăta scrisul compozitorului, totodată avem ocazia prin ele să facem cunoștință cu anumite formule de politețe utilizate în acea perioadă istorică. Aducem drept exemplu un început de scrisoare de acest tip: “Domnule Director, Subsemnatul Berezovschi M. profesor de muzică vocală la liceul “M. Eminescu” ce cu onoare îl conduceți...Vă rog să binevoiți a-mi <...>” [86, f. 159].

Concluzionând, dorim să menționăm faptul că în baza investigației surselor arhivistice ce datează din perioada României Mari am reușit să completăm tabloul biografic al compozitorului Mihail Berezovschi cu date inedite și să urmărim evoluția sa artistică, componistică, dirijorală, pedagogică, preoțească, așa încât, în rezultatul cercetării am întocmit o Listă biografică cuprinzătoare ce ilustrează datele de referință din biografia acestei personalități importante a culturii autohtone. (A se vedea Anexa 6)

2.3. Concluzii la capitolul 2

Cercetarea surselor arhivistice ne-a permis precizarea, completarea și elucidarea mai multor aspecte ce țin de biografia, activitatea artistică și creația componistică a lui M. Berezovschi. Materialele documentare privind viața și activitatea didactică, dirijorală, precum și cariera bisericească a preotului-compozitor sunt depozitate în următoarele fonduri ale Arhivei Naționale: Consistoriul duhovnicesc din Chișinău între 1835–1918 (F. 208), Arhiepiscopia Chișinăului și Hotinului (F. 1135), Directoratul învățământului și cultelor din Basarabia și instituțiile subordonate lui (F. 1862) etc. Informațiile culese din dosarele acestor fonduri pot fi clasificate în trei categorii: a) documente ce vin să confirme anumite date privind activitatea profesională și viața personală a lui M. Berezovschi; b) documente ce dezvăluie aspecte încă necunoscute; c) surse în baza cărora este posibil de corectat unele erori informaționale care deja au pătruns în circuitul cercetărilor muzicologice. Menționăm în continuare cele mai importante rezultate ale cercetării surselor arhivistice:

Au fost clarificate unele informații de mare valoare istorică pentru cultura muzicală basarabească, precum data, anul și locul nașterii (8 noiembrie 1867, localitatea Caplani), care până de curând erau foarte contradictorii și erau preluate automat de către unii autori, fără a verifica veridicitatea datelor. În baza documentelor din arhivă am restabilit unele evenimente din biografia compozitorului și a familiei lui. Rezultatele sistematizate cronologic fiind ilustrate în Anexa 6. De asemenea, am reconstruit circumstanțele istorice privind apariția unor lucrări componistice semnate de compozitor, fără de care, profilul acestuia era incomplet. Au fost acumulate și analizate un șir de documente ce confirmă activitatea multilaterală a compozitorului: dirijorală, componistică, pedagogică, preoțească, organizatorică, etc.

Reconstituirea datelor biografice ne-a permis reliefarea valorii culturale incontestabile a compozitorului și moștenirii sale artistice. În afara aspectului ce ține de data și locul nașterii, care au fost elucidate în cadrul celor expuse în acest capitol, considerăm că și restul informațiilor desprinse din filele dosarelor din Arhiva Națională sunt deosebit de importante și vin să întregescă cu detalii inedite datele pe care le posedam până acum despre această personalitate. Unicitatea sa stă în modul uimitor în care a reușit să îmbine armonios activitatea dirijorală prodigioasă cu cea componistică, pedagogică și, desigur, preoțească.

3. MOȘTENIREA CORAL-BISERICESCĂ A LUI MIHAIL BEREZOVSCHI

Mihail Berezovschi este înaintașul muzicii religioase basarabene, care ne-a lăsat drept moștenire creații coral-bisericești de mare valoare. Anume ele reprezintă principala contribuție a lui M. Berezovschi în sfera de activitate componistică. Menționăm că autorul a compus și creații laice, precum sunt cantatele: *Rusia și Bulgaria* (1910), *Borodino*, *Doi giganți*, *La centenarul alipirii Basarabiei la Rusia* (1912), *O sută de ani de la fondarea Seminarului teologic din Chișinău* (1913), *Rusia și Serbia*; creația corală *Drum de iarnă* pe versuri de A. Pușkin etc.

Printre primele sale contribuții în domeniul muzicii corale religioase menționăm: *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci* (în limba rusă, 1900), *Transcrierea cântărilor bisericești basarabene din notația neumatică bizantină în cea liniară și armonizarea lor în cele opt glasuri* (1907–1908), *Tâlharului cuminte* (1910), *Ziua slăvită* (1910), *Imn celor Trei Ierarhi* (1911), *Cu trupul adormind* (1911) ultimele patru creații fiind compuse inițial cu text rusesc, iar ulterior traduse. Menționăm de asemenea creațiile religioase: *Mila păcii* la *Liturghia Sf. Vasile cel Mare*; *Pre Tine Te lăudăm* după raspev grecesc; *Acatistul Maicii Domnului de la Hârbovăț*; *Cu trupul adormind*; *Spune-mi, Doamne, sfârșitul meu*; *Imnul Heruvic* după raspev moldovenesc; *Troparul Sfinților Kiril și Metodiu* etc.

Indubitabil este faptul că cea mai valoroasă parte a moștenirii sale artistice o reprezintă cele două cicluri ample de cântări corale bisericești – *Imnele Sfintei Liturghii* (1922) și *Imnele Vecerniei și Utreniei* (1927), în care sunt îmbinate organic lucrări originale, armonizări ale melodiilor de tradiție bizantină numite “melodii chișinăuiene” (în *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* în limba rusă), sau “melodii ale bisericii basarabene” sau “melodii din psaltichie” (în ciclurile *Imnele Sfintei Liturghii* și *Imnele Vecerniei și Utreniei*), precum și aranjamente ale creațiilor ce aparțin altor compozitori.

Fiind și slujitor al Domnului în altar ca Preot, dar și conducător al Corului arhieresc de la Catedrala Mitropolitană din Chișinău, M. Berezovschi a știut îndeaproape care sunt necesitățile cântării corale bisericești în perioada istorică în care a activat, de aceea a căutat să lărgască repertoriul corului pe care îl conducea, având grijă ca acesta să fie unul adecvat serviciului divin.

Un aspect important al ciclurilor sale din perioada maturității este faptul că ele conțin aranjamente pentru diferită componență interpretativă. Aceasta a contribuit în mare măsură la procesul de popularizare a *Imnelor Sfintei Liturghii* și *Imnelor Vecerniei și Utreniei*. Un alt motiv pentru care ciclurile sale liturgice s-au bucurat de un succes enorm, în special în perioada interbelică, se datorează interesului sporit pentru cântarea religioasă pe mai multe voci, care era ceva nou, inedit față de cântarea monodică care persistase în bisericile noastre până atunci.

3.1. Ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci pentru cor feminin sau cor de copii*

În prefața volumului *Explicarea Sfintei Liturghii* de Pr. N. Măndiță [119], Înalt Prea Sfințitul Calinic, Episcopul Argeșului menționează foarte inspirat că liturghia este “Darul cel mai de preț oferit din iubire, de Dumnezeu pentru omenire. <...> În această Sfântă Taină, Iisus Hristos Mântuitorul este prezent, viu pururea, palpabil, bătând odată cu inima noastră, până în ultima clipă a vieții, aici pe pământ! Orice pământean, prezent la Sfânta Liturghie și împărtășirea cu Iisus Euharisticul sub chipul Pâinii și a Vinului sfințit are speranța că în veci de veci nu va fi singur. Numai așa este Iisus cu noi pururea frate, prieten și Mântuitor”. Iar M. Berezovschi grație educației primite crescând în sânul unei familii credincioase, studiilor teologice, activității de preot, a știut prea bine importanța liturghiei ca act de slujire lui Dumnezeu, iar ca rezultat, creațiile muzicale din cele două cicluri de liturghii semnate de el sunt pătrunse de un simț eminent religios, care nu putea să îi fie străin.

Ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci pentru cor feminin sau cor de copii* este primul ciclu de muzică religioasă bisericească semnat de compozitorul M. Berezovschi. Creațiile din acest ciclu sunt toate în limba rusă, întrucât au fost concepute în baza melodiilor bisericii ortodoxe ruse. În ele se face simțită legătura compozitorului cu instituțiile muzicale rusești, fiind un ciclu compus în tinerețe, ca rezultat al studiilor. Amintim aici faptul că M. Berezovschi, după ce în anul 1902 absolvise Școala de Muzică din Chișinău, condusă de V. Gutor, a plecat la Sankt-Petersburg pentru a-și aprofunda cunoștințele în domeniul muzicii, luând lecții de compoziție de la renumitul compozitor A. Leadov. Iar în 1902 a obținut și diploma de reghent, eliberată de Capela Imperială. Astfel, materialul muzical care i-a servit drept model pentru conceperea ciclului *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci pentru cor feminin sau cor de copii* a fost creația componistică bisericească a Școlii din Petersburg.

Merită a fi menționat faptul că acest ciclu a fost editat la Moscova, la editura lui P. Jurghensohn cu permisiunea Comitetului de cenzură bisericească din St. Petersburg din 15 decembrie 1900, recenzor superior Arhimandritul Vladimir [190]. Cu părere de rău, prima ediție a acestui ciclu nu se prea găsește în bibliotecile instituțiilor muzicale publice și celor specializate din Republica Moldova. Nici măcar în colecția de *Carte veche și rară* a Bibliotecii Naționale nu este de găsit. Există doar câteva exemplare ale acestei Liturghii în bibliotecile personale ale familiilor de preoți și în colecțiile de note ale dirijorilor de cor din bisericile noastre. În cazul nostru, am reușit să facem rost de acest ciclu apelând la biblioteca personală a Preotului Mihail Mihalaș, căruia îi aducem mulțumiri pe această cale, care o avea în colecția sa ca moștenire de la bunicul său – Protoiereul Grigorie Mihalaș.

Din articolul despre M. A. Berezovschi semnat de muzicologul rus A. Naumov aflăm că acest ciclu a fost cenzurat în anul 1900 și reeditat mai târziu în anul 1996 de către editura *Живоносный источник*. A. Naumov apreciază creațiile compozitorului basarabean în felul următor: “Aranjamentele și compozițiile lui Berezovschi se disting printr-o pronunțată expresivitate a melodicității, factura bine dezvoltată (ce-i drept, pe alocuri cam încărcată din cauza dublărilor), sunt prezentate iscusit cu indicarea izvorului melodiei împrumutate (compozitorul utilizează diverse variante ale melodiilor până la cele locale), în același timp nefiind în concordanță cu normele armoniei și conducerii vocilor acelor timpuri” [233].

În prezent, circulă un exemplar și mai recent al acestei Liturghii, fiind retipărită în anul 2005 la Moscova [191] de către aceeași editură *Живоносный источник*, care a realizat și prima reeditare din 1996, cu omiterea unor informații pe care le găsim în partitura editată de Jurghensohn. Și anume: în partitura originală este indicat în debutul fiecărei cântări, sursa melodiilor, vocea căreia i-a fost încredințată melodia, iar în unele cazuri chiar și tonalitatea.

În Enciclopedia Ortodoxă, în capitolul despre Maxim Berezovschi este menționat faptul că printre lucrările care sunt editate de către editura Jurghensohn, atribuite lui Maxim Berezovschi, multe dintre ele, în realitate aparțin compozitorului basarabean cu același nume de familie, adică lui Mihail Berezovschi [221]. Confuzia se datorează inițialelor comune ale prenumelor celor doi compozitori – Maxim și Mihail, care atunci când sunt scrise prescurtat, pot genera confuzii. Din punct de vedere stilistic însă există o diferențiere destul de profundă între creațiile celor doi compozitori, dat fiind faptul că Maxim Berezovschi și-a desfășurat activitatea componistică în a II-a jumătate a secolului XVIII, având educația italiană. Pe când compozitorul M. Berezovschi face parte din pleiada de muzicieni din cercul Capei Imperiale din Sankt-Petersburg, desfășurându-și activitatea componistică în prima jumătate a secolului XX.

În *Catalogul contemporan al Creațiilor muzical-religioase editate de P. Jurghensohn la Moscova între anii 1874–1918* [210, p. 39–40], identificăm și 21 de ediții ce aparțin compozitorului M. Berezovschi, printre care se numără și *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* (cu numărul 6 în această listă), a se vedea Fig. A1.2. E necesar să menționăm aici că Editura lui Paul Jurghensohn din Moscova era o editură cu renume, iar faptul că creațiile compozitorului basarabean M. Berezovschi erau editate acolo, mărturisește despre fațiș cât de apreciate erau acestea, chiar și dincolo de hotarele provinciei. De altfel, acest prim ciclu de cântări religioase bisericesti conceput de compozitorul M. Berezovschi nu este decât menționat în literatura muzicologică autohtonă, nu și analizat.

Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci cuprinde atât creații originale, cât și armonizări ale melodiilor tradiționale religioase, menționate în acest ciclu ca melodii din psaltichie, precum și aranjamente ale creațiilor altor compozitori. M. Berezovschi ne oferă

informații privind sursa melodiilor tradiționale bisericești, este vorba despre Obihodul ediția din anul 1892, precum și numărul de pagină la care se află aceste surse în Obihod.

Muzicologul Irina Ciobanu-Suhomlin relevă faptul că “Printre melodiile armonizate de compozitorul basarabean M. Berezovschi se numără diferite variante locale (cum ar fi spre exemplu Curtea Imperială, Iaroslavi, Feofanov, De Simonov Veche, Chișinău), precum și două dintre cele trei forme majore ale cântării znameniî a bisericii ortodoxe ruse – kieveană și cea grecească” [66, p. 92].

Compozitorul basarabean M. Berezovschi a întocmit acest ciclu fiind destinat unui colectiv coral cu posibilități mai limitate, de doar 3 voci, comparativ cu ciclurile sale ulterioare – *Imnele Sfintei Liturghii* [32] și *Imnele Vecerniei și Utreniei* [33], în care majoritatea creațiilor sunt concepute pentru a fi interpretate de către corul mixt și corul bărbătesc (nu lipsesc însă din aceste două cicluri și creații la 3 voci). Ceea ce face ca ciclul analizat să fie unul destul de accesibil, întrucât componența colectivului coral pentru care a fost conceput nu este una foarte complexă. Datorită acestui fapt, ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* a lui M. Berezovschi corespunde necesităților actuale ale colectivelor din eparhiile mai mici.

Ne-am propus să realizăm o analiză comparată între conținutul primului ciclu intitulat *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* și ciclul *Imnele Sfintei Liturghii*. Rezultatele acestei acțiuni au fost surprinzătoare pe alocuri. Însă până a le dezvălui, dorim să menționăm faptul că la conceperea primului ciclu de cântări bisericești realizat de M. Berezovschi, autorul s-a limitat la cântările după tipic, rezultând în urma acestei acțiuni o variantă destul de modestă ca și conținut, întrucât lipsesc careva tropare sau condace ale sfinților, care în ciclurile similare concepute de alți compozitori, spre exemplu în *Liturghie psaltică* a compozitorului român Dumitru Kiriac-Georgescu, în care anume partea instabilă a liturghiei, ce cuprinde tropare și condace ale diferitor sărbători de peste an, face ca ciclul său să fie destul de lărgit.

În cazul ciclului liturgic *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* pentru cor feminin sau de copii a compozitorului M. Berezovschi am descoperit următoarea componență: a se vedea Tabelul 1 din Anexa 1.

Din cuprins vedem clar că ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* la 3 voci are un volum destul de redus, de 39 de pagini în cazul ediției din 2005, și doar 32 de pagini în ediția P. Jurghensohn din 1900, cuprinzând doar cele mai elementare creații muzicale ce sunt interpretate în cadrul Sfintei Liturghii.

După cum am afirmat și mai sus, în ciclul analizat am găsit mai multe creații pe care compozitorul le-a retratat ulterior în ciclul său mai amplu *Imnele Sfintei Liturghii* (1922) editat în limba română. Menționăm aici *Prochimenele duminicale* din paginile 7–10 ale ciclului *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci* [191] le găsim în *Imnele* [32, p. 27], aproape neschimbate,

intervin doar unele varieri ritmice, ca urmare a adaptării melodiei la textul în limba română. Este păstrată inclusiv tonalitatea, în cazul tuturor prochimanelor duminicale specifice celor 8 glasuri.

Ulterior, găsim și *Aliluia* de după citirea din Apostol la pagina 10 a *Liturghiei* [191], pe care îl reîntâlnim printre paginile *Imnelor* [32, p. 28] în 3 aranjamente: pentru cor mixt, cor bărbătesc și varianta mai simplă, pentru 3 voci, este exact *Aliluia* din *Liturghia la 3 voci*, în aceeași tonalitate – *F-dur*, datorită textului neschimbat, căci *Aliluia* sună la fel și în rusă, și în română, se păstrează duratele. Unica diferență între cele două partituri constă în faptul că în *Imnele*, această rugăciune apare structurată în măsuri, conform metrului de 2/4, element care lipsea în partitura *Liturghiei la 3 voci*, fiind expusă într-o formă nemetrizată.

Și în pagina 23 a ciclului la 3 voci [191] găsim o creație pe care o regăsim în *Imnele Sfintei Liturghii*, de această dată este vorba despre Răspunsurile Mari – *Mila Păcii* [32, p. 82–84], după melodie *Iaroslavi* aranjată de A. Lvov. Spre deosebire de celelalte două rugăciuni despre care am relatat mai sus, pe care în *Imnele* M. Berezovschi le-a prezentat în aranjamente diferite, Răspunsurile Mari le găsim în *Imnele* doar în aranjament la 3 voci. Factura la 4 voci pe care o întâlnim la A. Lvov este simplificată la Berezovschi, reducându-se la 3 voci, probabil pentru a fi mai accesibilă, inclusiv pentru interpretarea de către coruri cu posibilități ceva mai limitate. La A. Lvov, această creație este destinată interpretării de către corul mixt, pe când la Berezovschi e destinată unei corale omogene, în care lipsesc vocile de bărbați. Compozitorul basarabean, la începutul acestei creații dă 2 variante de cor cărora le este destinat acest aranjament: *Soprani I, II* și *Alti* sau *vocea I, II* și *III*.

Comparând sursa inițială cu aranjamentul lui Berezovschi, am sesizat mai multe greșeli în redactarea partiturii acestor Răspunsuri Mari în *Imnele Sfintei Liturghii*. Greșelile întâlnite în *Mila Păcii “Iaroslavi”* din *Imnele Sfintei Liturghii* se întâlnesc nu doar la nivelul scrierii incorecte a unei note, ci se referă la nivelul unei partide întregi: cheia de pe portativul al doilea al sistemului muzical, unde în partitură apare *cheia fa*, ar fi trebuit să fie de fapt *cheia sol*, așa dictează însăși discursul melodic, în caz contrar, pur și simplu textul muzical nu va suna din punct de vedere armonic. Aceste greșeli nu figurează în ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur*, nici în ciclul editat mai recent, în anul 2005, și nici în ediția mai veche din 1900, în plus, un argument forte ne servește sursa inițială în armonizarea lui A. Lvov.

În ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* de M. Berezovschi, *Mila Păcii Iaroslavi* este scrisă în tonalitatea *g-moll*, adică cu o 2M în jos în raport cu tonalitatea *a-moll* din partitura lui A. Lvov. Sunt sesizabile ușoare modificări și în linia melodică, ceea ce poate fi lesne observat chiar din debutul Răspunsurilor. Dar, per ansamblu, compozitorul basarabean păstrează metrul de 4/4, numărul de măsuri, tempourile. M. Berezovschi include mai multe semne agogice (nuanțe, indicatori de tempou etc.) comparativ cu partitura lui A. Lvov.

Ca urmare a înlocuirii textului în limba rusă cu cel în limba română, în ciclul *Imnele Sfintei Liturghii*, în partitura Răspunsurilor Mari după melodie *Iaroslavi* intervin schimbări inevitabile în ce privește ritmul. Numărul de silabe din cuvintele ce alcătuiesc Răspunsurile Mari determină împărțirea unei durate mai lungi în mai multe durate scurte, sau din contra. În unele cazuri, pot să apară sau, dimpotrivă, să dispară unele anacruze. Aceste modificări însă lipsesc în aceleași Răspunsuri Mari din ciclul *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur* datorită faptului că întregul ciclu a fost realizat tot în limba rusă, ca și sursa textuală inițială după melodie *Iaroslavi*. Deseori, acordurile cu structură completă pe care le întâlnim în armonizarea lui A. Lvov, datorită simplificării textului muzical, devin la Berezovschi intervale. Am sesizat și unele abateri de la regulile armoniei clasice, în ce privește conducerea vocilor: mișcări directe către cvinte (așa numitele cvinte ascunse), încrucișări de voci etc.

Se pare că în *Imnele*, compozitorul basarabean a realizat o simplă transpoziție la o 2M ascendentă a Răspunsurilor Mari din ciclul său *Liturghia*, permițând strecurarea unor greșeli în ce privește textul melodic. Astfel putem explica sunetul *fis* de la vocea a doua din prima silabă a frazei *Și cu duhul tău*, care figurează în partitura din *Liturghia*, unde Răspunsurile Mari sunt scrise în tonalitatea *g-moll*, pe când în *Imnele*, ca urmare a noii tonalități – *a-moll*, ar fi trebuit să figureze sunetul *gis*. Alte greșeli care la fel țin de ortografierea sunetelor muzicale în partitura Răspunsurilor Mari după melodie *Iaroslavi* din *Imnele* sunt și codițele notelor, care nu sunt scrise în direcția corectă, în special greșeli de acest gen le întâlnim frecvent în portativul al doilea al sistemului muzical.

Și una din variantele muzicale ce însoțește textul rugăciunii *Cuvine-se cu adevărat* din *Liturghia la 3 voci* [191, p. 26], anume Axionul cu melodia *Arhierescă* este mai apoi preluat în ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* [32, p. 87]. Axionul *Cuvine-se cu adevărat* “*Arhieresc*” capătă o nouă tratare în ciclul *Imnele Sfintei Liturghii*, unde îl găsim atât în varianta la 3 voci (*Soprani I, II și Alti*, sau *vocea I, II și a III-a*), cât și la 4 voci (pentru cor mixt și pentru cor bărbătesc).

Comparând acest *Cuvine-se cu adevărat* din *Liturghia* cu varianta la 3 voci din *Imnele* am observat faptul că textul muzical este aproape neschimbat, doar pe alocuri apar dublări ale unor acorduri, ca urmare a numărului mai mare de silabe ale textului omolog în limba română comparativ cu cel în limba rusă. Și în linia melodică a vocii inferioare apar unele schimbări: desfășurându-și discursul bazat mai mult pe pulsația ritmică pe treapta întâi a modului, amintind de binecunoscutele isonuri specifice cântării religioase grecești (după cum indică însuși compozitorul în partitura din *Imnele* – *după melodie greacă), apar pe alocuri unele intervenții în sfera subdominantei, care în partitura din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* sunt mai numeroase comparativ cu aceeași partitură din *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur*. În rest, tonalitatea *F-*

dur este păstrată, melodia desfășurându-se în ambele cazuri fără a fi încorsetată în limitele unui metru.

Ținem să menționăm faptul că și această creație reprezintă un aranjament al armonizării compozitorului A. Lvov (informație care o găsim în paginile din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* [29, p. 84] și care lipsește în ciclul *Liturghia la 3 voci*). La A. Lvov, această rugăciune destinată Fecioarei Maria este compusă la 4 voci. În mod evident, pentru realizarea aranjamentului la 3 voci, compozitorul basarabean a simplificat factura, în special cu omiterea liniei melodice a vocii alto din partitura lui A. Lvov. Întregul discurs melodic este prezentat la interval de terțe paralele între perechea de voci superioare, iar vocii inferioare încredințându-i-se rolul de suport armonic. Tonalitatea *G-dur* din partitura lui A. Lvov este înclocuită prin *F-dur* în partitura lui Berezovschi, iar linia melodică ce se desfășoară pe terțe paralele între perechea de voci superioare nu este altceva decât preluarea liniei sopranelor din partitura lui A. Lvov de către vocea a II-a din partitura lui Berezovschi, și a liniei tenorilor din partitura lui A. Lvov care este transpusă la o octavă în sus, revenind vocii I-a din partitura lui Berezovschi. Vocile altistelor și a bașilor din partitura lui A. Lvov sunt concentrate la Berezovschi într-o singură voce – cea inferioară.

Ultima creație întâlnită în *Liturghia la 3 voci* [191, p. 30], ce poate fi regăsită și în ciclul *Imnele* [32, p. 153], este chenonicul *Lăudați pe Domnul*, semnat de M. Berezovschi și care figurează doar în aranjament la 3 voci. Textul muzical este aproape neschimbat. Toți parametrii coincid: tonalitatea – *a-moll*, metrul – 4/4, tempoul apreciat *Lento–Adagio*, semnele dinamice, iar pe alocuri apar unele schimbări ne semnificative de ordin ritmic.

Trebuie să menționăm faptul că în partitura adresată corului omogen lipsește *Antifonul III*, care mai este cunoscut și sub denumirea de *Fericirile*. În schimb, printre paginile acestui ciclu găsim toate cele trei variante textuale ale Imnelor Trisaghioane: *Sfinte Dumnezeule*, *Crucii Tale* și *Câți în Hristos v-ați botezat*. Ce-i drept, melodiile alese pentru aceste Imne Trisaghioane sunt cu mult mai simple decât variantele pe care le găsim ulterior în ciclul *Imnele Sfintei Liturghii*. Ele reprezintă de fapt cele mai uzuale linii melodice care sunt cântate până și în prezent în aproape toate bisericile din satele Republicii noastre. De asemenea, autorul a inclus până și Prochimenele duminicale pentru toate cele 8 glasuri ale bisericii ortodoxe ruse, chiar și Ectenia întreită. Ciclul mai conține și trei Imne Heruvice: *Melodie grecească*, *De Simonov Veche* (alta decât varianta cu același nume din ciclul ulterior compus – *Imnele Sfintei Liturghii* p. 55) și *După Obihod*.

Conform rânduielii după tipic, acest ciclu la 3 voci continuă cu Ectenia de cerere, apoi Simbolul credinței sau Crezul cum i se mai spune în popor, urmează trei creații pe textul Mila

păcii: *Melodie Kieveană, Feofanov* – foarte populară până în prezent, în bisericile de la sate în mod special, precum și varianta *Melodie Iaroslavi* după armonizarea lui A. Lvov

Găsim și trei Axioane pe textul *Cuvine-se cu adevărat*, respectiv în limba rusă este *Досто́йно естѣ: După Obihod, Arhierească (După Obihod)* – pe care o regăsim și în *Imnele Sfintei Liturghii* unde compozitorul îi oferă o nouă tratare, precum și varianta *Kieveană*.

Rugăciunea domnească *Tatăl nostru* este scrisă pe o melodie destul de simplă și accesibilă, cunoscută de toți credincioșii din spațiul basarabean. Urmează apoi Chenonicul duminical *Lăudați pre Domnul din ceruri*. La sfârșitul ciclului liturgic pe care îl analizăm, M. Berezovschi a inclus chiar și trei piese-concert: *Sub Milostivirea Ta* de D. Bortneanskii și aranjată de M. Berezovschi, *O, Preaslăvită Maică și Apărătoare Doamnă “Melodie Chișinăuiană”*.

Ciclul conține și Răspunsurile după Chenonic: *Bine este cuvântat cel ce vine întru numele Domnului, Văzut-am lumina cea adevărată, Să se umple gurile noastre, Fie numele Domnului binecuvântat*, precum și rugăciunea numită polihronium – *Pre Marele Domn* ce se cântă la încheierea liturghiei, care în ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* lipsește.

Referitor la rugăciunea *Pre Marele Domn* menționată mai sus, numită *polihroniu* sau *polihronion* ce se traduce din greacă ca *mulți ani trăiască*, merită a fi subliniat faptul că aceasta poartă un mesaj către Domnul prin care se cere viață îndelungată pentru toți credincioșii (de aici și prefixul *poli*). Până acum mai bine de un secol, în această rugăciune se cerea mulți ani de viață inclusiv pentru cei aflați la conducerea țării, de asemenea pentru întâistătătorul bisericii ortodoxe, precum și pentru întreaga comunitate ortodoxă. Astfel, în ediția din 1900 a *Liturghiei Sfântului Ioan Gură-de-Aur* de M. Berezovschi în textul rugăciunii *Pre Marele Domn* se cer mulți ani de viață pentru Împăratul Nicolai Alexandrovici al întregii Rusii, soția acestuia – Împărăteasa Alexandra Feodorovna, mama sa – Împărăteasa Maria Feodorovna, moștenitorul tronului – Marele Cneaz Mihail Alexandrovici și întreaga casă împărătească, pentru Sfântul Sinod, întâistătătorul bisericii, în paranteze lăsându-se loc pentru numele concret al acestuia, precum și pentru toți credincioșii ortodocși.

Vedem astfel că această rugăciune ce încununează Sfânta Liturghie consemnează o realitate istorică a momentului respectiv. Deja în ediția din anul 2005 a aceluiași ciclu nu se mai menționează cei aflați la cârma țării, ci este pomenită figura Patriarhului Alexei al Moscovei și al întregii Rusii, se cer mulți ani de viață pentru întâistătătorul local, și în paranteze este lăsat loc pentru a fi indicat numele respectiv al arhiepiscopului, sau episcopului, sau a mitropolitului, în conformitate cu realitatea prezentului istoric; de asemenea este menționat conducătorul bisericii și comunitatea parohială, precum și toți creștinii ortodocși. Așadar, aceasta este unica rugăciune din ciclul *Liturghia* a cărui text a fost schimbat în edițiile mai recente, comparativ cu prima ediție

semnată de compozitorul M. Berezovschi. De altfel, textul rugăciunii în prezent nu mai invocă figura Patriarhului Alexei, ci pe cea a Patriarhului Kiril care a venit la cârma Bisericii Ortodoxe Ruse în anul 2009.

Concluzionând, dorim să atragem atenția asupra faptului că, deși ciclul liturgic analizat mai sus în prezent nu se găsește printre culegerile de partituri ale dirijorilor de coruri bisericești de la noi, totuși importanța sa istorică este incontestabilă, fiind prima încercare a compozitorului Mihail Berezovschi de a întocmi un ciclu liturgic și demonstrează prin exemple clare faptul că în realitatea istorică în care și-a desfășurat activitatea compozitorul, Biserica Ortodoxă Basarabeană se prezenta ca o fiică a Bisericii Ortodoxe Ruse, fiind direct influențată de cultura și tradiția muzical-religioasă a acesteia. În plus, o explicație a situației că primul său ciclu liturgic este mai puțin prezent în practica de strană comparativ cu ciclurile ulterioare ale compozitorului constă în faptul că o bună parte din creațiile ce formează acest ciclu au fost incluse ulterior în mai amplul ciclu al compozitorului intitulat *Imnele Sfintei Liturghii*. Ceea ce înseamnă că acele creații au totuși continuitate și sunt interpretate chiar și în prezent în bisericile noastre. Totodată, acest prim ciclu liturgic al compozitorului basarabean se bucură de popularitate și în prezent, chiar și dincolo de hotarele țării, iar dovadă în acest sens e faptul că a avut deja două reeditări – 1996 și în 2005 de către editura *Живоносный источник*.

3.2. Ciclurile *Imnele Sfintei Liturghii* și *Imnele Vecerniei și Utreniei pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale*

Ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* alături de *Imnele Vecerniei și Utreniei* reprezintă partea cea mai valoroasă a moștenirii componistice lăsate de M. Berezovschi. Ele au fost concepute de către renumitul compozitor basarabean reieșind din necesitățile practice ale cântării corale bisericești din prima jumătate a sec. XX. În aceste două cicluri găsim de cele mai multe ori, creații scrise pentru diferită componență, după cum menționează însuși compozitorul pe cele două coperti: *pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale*, cu diferit grad de dificultate, fiind destinate pentru a fi interpretate atât de către coruri profesionale, cât și de către colective corale cu componență mai redusă și posibilități interpretative mai limitate.

Ambele cicluri au fost destinate utilizării nemijlocite în practica liturgică bisericească, iar drept mărturie ne stau în acest sens remarcile compozitorului, care nu ezită să indice inclusiv timpul când se cântă Ecteniile mici, care de altfel apar repetându-se în diferite momente ale Liturghiei. Atât în cazul ciclului *Imnele Sfintei Liturghii*, cât și în *Imnele Vecerniei și Utreniei*, creațiile muzical-corale apar în concordanță cu ordinea în care trebuie să fie executate la Liturghie, respectiv, Vecernie și Utrenie în consecutivitatea lor firească, conform tipicului.

Creând aceste cicluri, M. Berezovschi a încercat să realizeze de fapt niște culegeri care să-i ușureze munca de conducător și dirijor de cor în biserică. Pentru părțile stabile ale liturghiei,

el oferă mai multe melodii armonizate pentru același text liturgic, probabil cu scopul de a le alterna. Astfel, spre exemplu pe textul Imnului Trisaghion *Sfinte Dumnezeule* găsim 6 melodii distincte, aranjate pentru diferită componență a corului, adică în cel puțin 3 variante. Găsim mai multe compoziții pe textul Răspunsurilor Mari (*Mila Păcii*) destinate *Liturghiei Sfântului Ioan Gură-de-Aur*, dar și Răspunsurile Mari pentru *Liturghia Sfântului Vasile*. Același lucru îl putem sesiza și pe exemplul Axionului (*Cuvine-se cu adevărat*) pe textul căruia am găsit 5 melodii diferite pentru sărbătorile obișnuite, alte 13 melodii pentru sărbătorile mari, la care se interpretează un Axion cu text distinct pentru fiecare sărbătoare în parte, precum și Axionul de la *Liturghia Sfântului Vasile* pe textul *De tine se bucură*.

O dovadă în plus a caracterului utilitar al acestui ciclu o găsim și în faptul că autorul a aranjat pe note și *Prochimenele duminicale* specifice celor 8 glasuri bisericești, care se cântă înainte de citirea din Sfântul Apostol. M. Berezovschi a prevăzut inclusiv unele momente în care se interpretează un repertoriu mai liber, și anume spre sfârșitul Liturghiei, atunci când în altar se împărtășesc preoții. Pe lângă unele creații pe textul chenonicului duminical *Lăudați pre Domnul*, compozitorul a introdus în culegerea sa și câteva Concerte pentru a fi interpretate în acest moment al Liturghiei.

Nu lipsește nici cântarea cu textul *Întru mulți ani, Stăpâne*, care este un imn de preaslăvire a întăistătorului bisericii și pe care este cântat doar în catedralele unde slujește mitropolitul, sau vreun episcop, iar întrucât M. Berezovschi era conducătorul corului mitropolitan, e și firesc faptul că a inclus și acest imn în ciclul său.

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*, Trepărele Învierii care sunt date de compozitor în toate cele 8 glasuri ale Octoiului, de mare ajutor și utilitate pentru un dirijor de cor sunt și Mărimurile diferitor sărbători importante din calendarul bisericesc. Compozitorul include în ciclul său 19 Mărimuri pentru sărbători diferite, dintre care menționăm: Nașterea Maicii Domnului (sărbătorită pe 21 septembrie, care în partitură este indicată pe data de 8 septembrie, ceea ce ne mărturisește faptul că M. Berezovschi indică datele după stilul vechi, așa cum ne învață tradiția Bisericii Ruse), Ziua Sfintei Cruci, Cuvioasa Parascheva, Arhangheliu 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 Sfințelor Patimi, Canonul Învierii, Catavasii, Irmoase și Trepăre de la diferite sărbători.

Din punct de vedere al conținutului, cele două cicluri cuprind atât compoziții proprii ale lui M. Berezovschi, cât și armonizări ale melodiilor psaltice, precum și aranjamente ale creațiilor altor compozitori, ca: D. Bortneanski, P. Turceaninov, A. Vedel, A. Arhanghelski, A. Lvov, N. Bahmetev, P. Vorotnikov, M. Vinogradov, S. Smolenski, A. Kastalski, G. Musicescu, Gh. Dima, G. Gheorghiu, I. Bunescu.

Dorim să menționăm și faptul că aceste cicluri se bucură de popularitate și sunt utilizate pe larg în bisericile din Republica Moldova, fiind de un real ajutor conducătorilor de coruri bisericești, anume datorită rugăciunilor pe care le cuprind și datorită comodității în utilizare.

Drept repere ale analizei stilistice a cântărilor din aceste cicluri au servit următorii parametri: în primul rând, am căutat sursele primare și modul de prelucrare ale acestora. Am diferențiat și argumentat prin exemple noțiunile pe care le întâlnim în paginile ciclurilor corale liturgice ale lui M. Berezovschi: *armonizare, aranjament, compunere și lucrare originală*. Am identificat sursele melodiilor utilizate și am stabilit cercul de autori selectați, precum și preferințele stilistice ale compozitorului. Ținem să menționăm faptul că, până în prezent, nimeni, în afară de noi, nu a cercetat sursele melodiilor tradiționale utilizate de M. Berezovschi, pentru a evidenția ulterior metoda de prelucrare a monodiei modale în aranjamentele armonice ale compozitorului. Am evidențiat vocea în care a fost plasată melodia; am examinat aspecte ce țin de: amplasarea textului canonic în forma muzicală, sistemul metro-ritmic al cântărilor, prosodia liturgică, sistemul modal al melodiilor tradiționale, caracteristica verticalei armonice, paleta dinamică, procedeele polifonice întrebuintate, relația dintre muzică și text.

3.2.1. Creații în baza tradiției slavone

În ciclurile sale *Imnele Sfintei Liturghii și Imnele Vecerniei și Utreniei*, compozitorul M. Berezovschi, pe lângă creații de tradiție bizantină, a inclus și lucrări de tradiție slavonă. În acest scop, a apelat la creațiile următorilor compozitori: S. Smolenski, N. Bahmetev, A. Arhanghelski, D. Bortneanski, A. Kastalski, A. Lvov, I. Solmin și P. Turceaninov, pe care le-a adaptat la necesitățile corurilor ce le conducea, oferindu-le aranjamente proprii. Menționăm faptul că M. Berezovschi a selectat și a inclus în ciclurile sale liturgice anume cele mai populare și îndrăgite creații corale în acea perioadă din repertoriul compozitorilor de tradiție slavonă.

În Anexele Nr. 7 și 8 am inclus lista completă a creațiilor altor compozitori, cărora M. Berezovschi le-a dat un nou aranjament în cele două cicluri ale sale.

Am căutat să ajungem până la prima sursă, adică am făcut tot posibilul să căpătăm în mâinile noastre acele creații care i-au servit drept sursă de inspirație pentru compozitor și, prin analiza comparată am stabilit modul de tratare a acestor surse de către compozitorul basarabean.

Prima creație ce aparține unui compozitor de tradiție slavonă pe care o întâlnim în ciclul lui Berezovschi este *Ectenia mare de S. Smolenski* (a se vedea Exemplul 1 din Anexa 2), de la

pagina 3 a *Imnelor Sfintei Liturghii*. Reputatul cercetător al cântării bisericești I. Gardner apreciază *Ecteniile* compozitorului S. V. Smolenski foarte înalt, menționând că “sunt probabil cele mai reușite ectenii prin simplitatea și naturalețea lor” [197, t. 2, p. 370]. În varianta sa originală am găsit această *Ectenie mare* în culegerea *Песнопения Литургии* [239, p. 30], și am observat următoarele: M. Berezovschi păstrează tonalitatea de bază – *C-dur*, precum și linia melodică a vocilor ca în partitura lui S. Smolenski, melodia fiind încredințată vocii superioare și tenorilor I. În schimb intervin unele diferențieri comparativ cu sursa inițială în ce privește duratele notelor, mai exact întreaga factură acordică este scrisă în diminuare, cu durate de 2 ori mai scurte. O altă diferență constă în componența corului, dacă lucrarea lui S. Smolenski este concepută la 4 voci pentru corul omogen de bărbați, atunci la M. Berezovschi această ectenie este scrisă pentru corul mixt, cu *divisi* ale vocilor, pentru a obține o sonoritate și mai amplă, rezultând următoarea componență: *Soprani I, Soprani II, Alti, Tenori I, Tenori II* și chiar *Bassi I, Bassi II*. În aranjamentul lui M. Berezovschi, partitura este îmbogățită cu unele accente și nuanțe dinamice comparativ cu cea a lui S. Smolenski. Ectenia mare a compozitorului rus se bucură de mare popularitate, nu doar în spațiul basarabean, ci pe întreg teritoriul românesc. Drept dovadă stă faptul că se regăsește inclusiv în culegerea de *Cântări psaltice pentru cursul de Muzică Religioasă, vol.1* de Sebastian Barbu-Bucur, editată în 1991 [26, p. 175].

În ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi, regăsim și 3 *Imne Heruvice* din repertoriul compozitorului rus de origine ucraineană Dmitrii Bortneanski. Compozitorul basarabean a inclus în ciclul său cele mai populare Heruvice compuse de D. Bortneanski: numele 3, 5 și 7. Despre popularitatea acestora vorbește și muzicologul rus I. Gardner în cel mai amplu studiu privind istoria cântării liturgice ortodoxe ruse: “O largă răspândire au căpătat-o și Imnele Heruvice ale lui D. Bortneanski. El a compus 7 heruvice, dintre care deosebit de îndrăgit este Heruvicul Nr. 7, care se regăsește în colecția oricărui conducător de cor și a multor iubitori de cântări bisericești. Mult iubit este și Heruvicul Nr. 5 – simplu, de tipul coralului protestant, care de la început până la sfârșit este menținut strict în stilul coralului. Mai puțin răspândite sunt Heruvicile Nr.6 și Nr.4, ultimul din ele, necătând la înaltele sale calități, abia dacă e interpretat de către corurile emigrante, și ambele aceste Heruvice se întâlnesc rar în culegeri. Heruvicul Nr.1 chiar și până la Revoluție aproape nicăieri nu a fost interpretat, și, probabil, este uitat, la fel ca și Heruvicul Nr. 2 și Nr. 3” [197, t. 2, p. 226].

D. Bortneanski a stabilit pentru Heruvicile sale o formă anumită: trei strofe cu melodie și structură muzicală similară, 4 măsuri – semicadența, 4 măsuri – cadența finală. După a treia repetare a perioadelor muzicale se face pauză pentru Vohodul Mare, când clerul iese pe amvon cu Sfintele Daruri, iar după ce se cântă Amin, Imnul Heruvic continuă în stil de marș, de regulă atunci când sună cuvintele *pre cel nevăzut înconjurat de cetele îngerești* care sunt încredințate

trioului format din doi discați și alto, iar *Aliluia* din finalul imnului este scris într-un duh de bravură, fiind interpretat tare ca volum, de către componența *tutti*. Datorită firului logic al discursului textual, prima parte a Heruvicului durează până la Vohod și de obicei este interpretată într-un tempou lent (în text se vorbește despre *Noi, care pre heruvimi închipuim*), iar cea de-a doua parte se interpretează după Vohod, într-un tempou rapid, întrucât în text se proslăvește *Împăratul tuturor*. Despre o asemenea formă stabilită de D. Bortneanski în heruvicile sale, care au servit ca model pentru compozitorii de cântări bisericești care l-au urmat, muzicologul I. Gardner are o atitudine rezervată și o cataloghează ca fiind necorespunzătoare cu sensul textului liturgic [197, t. 2, p. 27].

În **Heruvicul Nr. 5 a lui D. Bortneanski** (a se vedea Exemplul Nr. 2 din Anexa 2) care în sursa inițială este conceput la 3/2 [194, p. 32–36], M. Berezovschi l-a aranjat la 3/4, de aici rezultă și o serie de schimbări cu privire la duratele notelor, care evident sunt mai scurte. Datorită adaptării la textul în limba română, apar și unele modificări ale ritmului, unele note mai scurte sunt grupate într-o notă mai lungă sau invers, uneori o notă mai lungă este împărțită în mai multe note scurte. În partitură la M. Berezovschi întâlnim mai puține nuanțe decât în cea originală a lui D. Bortneanski. Și factura, în unele locuri devine mai simplă, prin absența celei de-a cincea voci. La D. Bortneanski, acest Heruvic a fost din start conceput pentru 5 voci, adică pentru corul mixt cu *divisi* la tenori. Berezovschi pe alocuri păstrează acest procedeu în vocea tenorilor, însă nu peste tot. În ansamblu, creația se prezintă ca o lucrare la 4 voci, cu unele momente în care apar *divisi*. Acest Heruvic a fost aranjat de către M. Berezovschi și pentru cor bărbătesc (la 4 voci – *Tenori I, Tenori II și Bassi I, Bassi II*).

Heruvicul Nr. 3 ce aparține de asemenea lui **D. Bortneanski** (a se vedea Exemplul Nr. 3 din Anexa 2) capătă și el o nouă aranjare în culegerea lui M. Berezovschi. Schimbări esențiale comparativ cu sursa inițială [194, p. 17–25] nu intervin, totuși am sesizat unele momente tratate în mod original la compozitorul basarabean. Spre exemplu, frazele *cu taină închipuim*, sau *cântare aducem*, sau fraza *acum să o lepădăm*, la D. Bortneanski sună în partida *Alti* cu *divisi*, în timp ce la *Soprani* e pauză. Berezovschi a înlocuit pauza sopranelor cu linia superioară a diviziei din vocea altistelor, în acest fel a evitat necesitatea de a fi divizată partida *Alto*. Ca și în cazul Heruvicului Nr. 5, și aici intervin o serie de schimbări la nivelul duratelor, putem exemplifica prin fraza *trei sfântă cântare*, unde compozitorul schimbă ritmul punctat din sursa inițială printr-un ritm mai uniform (pătrimi și optimi), întrucât, în acest caz, ritmul punctat nu coincidea cu accentele firești ale textului în limba română. De altfel, exemple similare sunt foarte abundente în întreaga creație. Măsurile a 7-a și a 8-a din ultima parte a partiturii lui D. Bortneanski (pag. 23 – ultima măsură și pag. 24 – prima măsură) sunt excluse din partitura lui Berezovschi care probabil le-a găsit de prisos. Spre deosebire de Heruvicul anterior, acest Heruvic nu a căpătat un

aranjament și pentru corul de bărbați, poate datorită faptului că Heruvicul Nr. 3 are o partitură mai complexă, cu multe *divisi*, cu dialogări antifonice între diferite grupuri de voci etc.

Un alt Imn Heruvic semnat **de D. Bortneanski**, care a fost rearanjat de M. Berezovschi este **Heruvicul Nr. 7** (a se vedea Exemplul Nr. 4 din Anexa 2). Ca și în cazul celorlalte 2 Heruvice (Nr. 5 și Nr. 3), schimbările care survin în partitura compozitorului basarabean nu sunt însemnate. Liniile melodice sunt încredințate aceluiași voci în care răsună și în sursa inițială. Evident, apar unele schimbări de ordin ritmic, și de această dată legate cu adaptarea la textul în limba română. Nuanțele dinamice sunt păstrate în unele momente, în altele însă apar modificări chiar destul de auzibile. Un exemplu elocvent în acest sens este cazul măsurii a 7-a a acestui imn, unde la D. Bortneanski este utilizată nuanța *p*, pe când la M. Berezovschi *f*, practic o abordare opusă. Probabil D. Bortneanski a ales anume această nuanță datorită textului *cu taină închipuim*, căci lexemul *taină* are nevoie de o abordare dinamică mai intimă, mai interiorizată, apropiată de suflet, ceea ce a determinat necesitatea nuanței *p*. Pe când M. Berezovschi a vrut, probabil, să atragă atenția asupra liniei melodice, în care apare cea mai înaltă notă de la începutul creației, de asta a și ales nuanța *f*. Cel puțin aceasta ar fi explicația găsită de noi, totuși, ținem să dăm dreptate mai mult alegerii compozitorului rus, întrucât linia melodică ce conține cea mai înaltă notă, poate fi tratată și ca o apropiere de sferile cerești, o îndreptare a privirii și a ochilor inimii către Heruvimi, inclusiv pe o nuanță de *p*.

Un alt caz de abordare diferită a dinamicii îl reprezintă și sfârșitul Heruvicului, chiar ultimul lexem *aliluia* – la D. Bortneanski în partitură observăm un *crescendo* larg de la *p* către *ff*, pe când M. Berezovschi preferă o trecere subită de la *p* la *f*, ca o rază de lumină apărută pe nota *dis*, prin mersul cromatic ascendent de la *d*–*dis*. Considerăm ambele procedee reușite, având un efect de captare a atenției ascultătorului.

Dorim să menționăm faptul că prin compararea textului muzical din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* a lui Berezovschi cu sursele primare ale aranjamentelor sale, am reușit să dezlegăm unele “mistere” armonice, în legătură cu structura acordurilor, care pe alocuri sunau cam disonant, și am constatat că acestea nu erau decât niște erori de redactare comise în culegerea lui M. Berezovschi. Am sesizat de asemenea numeroase greșeli banale, cum ar fi codițele notelor care nu erau scrise în direcția corectă, sau lipsa codiței la nota *do* din octava I, cheia *sol* în loc de cheia *fa* pentru partida bașilor și alte greșeli de acest tip.

În cazul **Heruvicului după melodie greacă armonizat de S. Lvovschi**, modificările aduse de aranjamentele lui M. Berezovschi, nu sunt esențiale, ba chiar comparativ cu cele din Heruvicile lui D. Bortneanski, sunt neesențiale. Atenție atrage doar ultima măsură, în care intervin schimbări în conturul liniei melodice, dar în rest, apar numai modificări ale duratelor notelor, ca urmare a adaptării la textul în limba română. Compozitorul basarabean a aranjat acest

Heruvice la 4 voci pentru cor mixt (a se vedea Exemplul Nr. 5 din Anexa 2) și tot la 4 voci pentru cor bărbătesc (a se vedea Exemplul Nr. 6 din Anexa 2). În aranjamentele lui M. Berezovschi, apar și unele indicații, așa cum este indicarea tempoului – *Allegretto* în cazul ultimei părți a Heruvicei – *Ca pre Împăratul*.

Un alt **Imn Heruvice** în care compozitorul M. Berezovschi apelează la tradiția slavonă este și Heruvicele **după melodie *Staro-Simonovskaia*** (a se vedea Exemplul Nr. 7 din Anexa 2), pe care îl armonizează, nu doar îi conferă un aranjament propriu. Sursa inițială am găsit-o în culegerea *Песнопения Литургий*, [239, p. 35–36]. Din start, atrage atenția componența corului pentru care a fost armonizată această creație, este vorba despre cor de bărbați, format din 3 voci: *Tenori I*, *Tenori II* și *Bassi*. Spre deosebire de celelalte Imne Heruvice pe care compozitorul basarabean doar le-a oferit un nou aranjament, intervenind cu unele schimbări nesemnificative, de ordin ritmic, metric sau din punct de vedere al nuanțelor, dinamicii etc., în cazul acestui Heruvice, intervențiile din partea compozitorului sunt mai însemnate. Schimbări apar chiar în linia melodică, care este păstrată la vocea sopranului, dacă comparăm măsura a 9-a din sursa inițială cu aceeași măsură din partitura lui Berezovschi, sesizăm schimbări în conturul melodiei, care amintește de un început de secvență. La fel, schimbări în linia melodică le întâlnim la sfârșitul celei de-a doua fraze melodice (măsura 6). Un alt moment de același gen găsim și în partida basilor, în măsura a 3-a depistăm un bas melodizat, și de această dată compozitorul basarabean propune o linie individuală, aceeași formulă repetându-se ulterior și în măsurile 8, 16, 21, 29, 34, 44, 49, 54. Apar și modificări în structura ritmică, în unele locuri intervine ritm punctat care lipsește în sursa inițială (exemplu în măsura 2), dar și modificări ritmice datorită textului în limba română. Am sesizat faptul că la începutul și sfârșitul strofelor, M. Berezovschi dă preferință cântării colective la unison și dublării melodiei la octavă, ca o aluzie la vechea tradiție a cântării de strană, conform principiilor muzicii de origine bizantină. Datorită melodizării basului, intervin modificări în armonizarea întregii construcții armonice. Va fi suficient să analizăm prima strofă a acestui Imn Heruvice pentru a prezenta tabloul armonic al întregului imn, întrucât textul religios al celor 3 strofe este înveșmântat în aceeași haină armonică. Tonalitatea de bază este *a-moll*, cu unele inflexiuni în tonalitatea paralelă majoră – *C-dur*. Sunt folosite note neacordice, de trecere, diverse paralelisme la intervale de terță sau sextă între diferite îmbinări de voci, mers contrar al vocilor.

***Mila Păcii* de M. Vinogradov** a căpătat și ea un aranjament nou în culegerea lui M. Berezovschi (a se vedea Exemplul Nr. 8 din Anexa 2). Componența corului – cor mixt, pentru care a fost concepută este păstrată în aranjamentul lui M. Berezovschi. Schimbările mai evidente sunt cele de ordin ritmic, ca urmare a adaptării la textul în limba română. Acest lucru este ușor vizibil la începutul frazei *Cu vrednicie*, sau *Treimeii cei de o ființă*, sau *Bine este*

cuvântat. Deseori apar anacruze, la fel, datorită textului. În rest, factura nu suferă schimbări esențiale, mai cu seamă că este păstrat și numărul de voci pentru care a fost concepută creația lui M. Vinogradov. Indicațiile privind tempoul în partitura originală: *Скоро – Скоро – Медленно* – sunt înlocuite de către M. Berezovschi cu termenii italieni: *Allegretto – Allegro – Adagio*.

Și **Mila Păcii după melodie “Iaroslavkaia” de A. Lvov** a fost aranjată de M. Berezovschi (a se vedea Exemplul Nr. 9 din Anexa 2). Factura la 4 voci pentru corul mixt pe care o întâlnim la A. Lvov este simplificată la Berezovschi, la 3 voci, probabil pentru a fi mai accesibilă, inclusiv pentru a putea fi interpretată de către coruri cu posibilități mai modeste (*Soprani I, Soprani II* și *Alti* sau *Vocile I, a II-a* și *a III-a*). Comparând sursa inițială cu aranjamentul lui Berezovschi, am sesizat mai multe greșeli în redactarea *Imnelor Sfintei Liturghii*, pe portativul inferior este plasată *cheia fa* în locul *cheii sol*. Sunt observabile ușoare modificări, inclusiv în linia melodică (chiar din debutul Răspunsurilor). Compozitorul M. Berezovschi include mai multe semne agogice (nuanțe, indicatori de tempou etc.). Ca urmare a adaptării textului în limba română, intervin schimbări inevitabile de ordin ritmic. Numărul de silabe din cuvintele ce alcătuiesc Răspunsurile Mari determină împărțirea unei durate mai lungi în mai multe durate scurte, sau viceversa. În unele cazuri, intervin sau dispar unele anacruze. Deseori, acordurile cu structură completă pe care le întâlnim în armonizarea lui A. Lvov, datorită simplificării facturii, devin la Berezovschi sunt înlocuite cu intervale.

Axionul duminical Cuvine-se cu adevărat, după melodie greacă, armonizat de A. Lvov, este aranjat de M. Berezovschi pentru diferite componente ale corului: pentru 4 voci ale corului mixt (a se vedea Exemplul Nr. 10 din Anexa 2) cum este și la A. Lvov, pentru 4 voci *Soprani I, Soprani II* și *Bassi I, Bassi II*, precum și la 3 voci: *Soprani I, Soprani II* și *Alti* sau *Vocile I-a, a II-a* și *a III-a*. Varianta la 4 voci pentru cor mixt are puține diferențieri comparativ cu armonizarea lui A. Lvov. Putem menționa aici doar dublarea la octavă a partidei bașilor în prima frază, indicarea tempoului *Moderato* la Berezovschi, comparativ cu *Подвижно* la A. Lvov. Apar modificări ritmice ca un rezultat al adaptării la textului în limba română, în acest sens modificări mai esențiale pot fi observate în fraza *Ceea ce ești mai cinstită decât Heruvimii*, precum și în ultima frază a Axionului – *Pre Tine, cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu, Te mărim*. Și aici, am sesizat o eroare de redactare, chiar în ultimul acord nota din partida bașilor este scrisă greșit (*fa*, în loc de *sol*). Mai multe modificări se produc în aranjamentul la 3 voci: întregul discurs melodic este prezentat la interval de terțe paralele între perechea de voci superioare, iar vocea inferioară are rolul de suport armonic.

Axionul De Tine se bucură de la Liturgia Sfântului Vasile, după melodie grecească, în armonizarea lui P. Turceaninov a căpătat și el un aranjament din partea lui M. Berezovschi (a se vedea Exemplul Nr. 11 din Anexa 2). Tonalitatea de bază este păstrată – *F-dur*, în schimb

măsura de 2/2 din partitura lui P. Turceaninov este înlocuită la Berezovschi prin 2/4, de aici rezultă durate de două ori mai mici. Mai apar și unele modificări ritmice datorite adaptării textului la limba română. Înafară de diminuarea duratelor, în linii mari creația nu suportă modificări. Doar în momentul în care răsună fraza *Cel ce este mai înainte de veci*, M. Berezovschi modifică linia melodică din partida tenorilor, care în loc să cânte cvinta tonalității de bază, dublează prima la o octavă cu bașii (măsurile 44–46), iar în primul cuvânt al frazei ce urmează – *Dumnezeul nostru* – intervin modificări în linia bașilor. Tempoul indicat de P. Turceaninov în partitura sa – *Hemoponnybo* – este înlocuit de către M. Berezovschi prin termenul *Adagio* din italiană.

M. Berezovschi a oferit un aranjament propriu și **Condacului *Fecioara astăzi*** de la sărbătoarea *Nașterii Domnului*, compus de **D. Bortneanski** (a se vedea Exemplul Nr. 12 din Anexa 2). Acest condac are la bază un “raspev” bulgar, în forma sa autentică fiind caracterizat printr-o desfășurare liberă, pe care D. Bortneanski l-a transcris și l-a structurat în măsuri, de unde au rezultat și modificarea duratelor notelor în unele cazuri, alteleori repetări ale cuvintelor (care sunt absolut interzise în forma autentică a raspevului), dar care apar ca necesitate de completare a formei simetrice din transcrierea lui D. Bortneanski. Melodia sună în partida discantului II și a tenorului II, fiind dublată de discantul I și tenorul I prin transpunerea liniei melodice la o terță în sus. Muzicologul rus I. Gardner a realizat o analiză comparativă între raspevul în varianta sa autentică și armonizarea realizată de compozitorul D. Bortneanski, observând următoarele: “Perioada muzicală a acestei cântări după “raspev” bulgar constă din două linii care se repetă și sunt legate direct cu textul; D. Bortneanski în transcrierea sa a modificat într-o anumită măsură sfârșitul celei de-a doua linii melodice a perioadei și a inclus repetarea cuvintelor, imprimând astfel un caracter jucăuș acestor cadențe; melodia după ustav se găsește la discantul II și tenorul II” [197, t. 2, p. 229]. Același cercetător ne aduce la cunoștință faptul că *Fecioara astăzi* (a lui D. Bortneanski) sub redacția lui P. I. Ceaikovski a devenit tradițională în obihodul tuturor corurilor bisericești ruse, chiar și celor de amatori [197, t. 2, p. 230].

Popularitatea de care se bucură creațiile lui D. Bortneanski este explicată într-o anumită măsură de către istoricianul cântării bisericești ruse V. Metallov care scrie următoarele: “Bortneanski nu a fost un simplu imitator al predecesorilor săi: talentul său înnăscut și caracterul național rus s-au reflectat destul de evident în creațiile sale concertistice, care poartă astfel pecetea unei arte originale, iar din punct de vedere muzical-artistic, în special în ce privește corespunderea textului sacru cu muzica și expresivitatea muzicii însăși, se poziționează incomparabil mai sus vizavi de modelele italienești, prezentând în sine ultimul grad, în dezvoltarea venețiană a muzicii concertelor duhovnicești în Rusia. Bortneanski e măreț în ale sale concerte ca și muzician, dar este prețios pentru Biserica sa natală ca și compozitor de cântări

bisericești prin alte creații ale sale, neconcertistice, și în special prin transcrierile melodiilor bisericești străvechi <...> Creațiile lui Bortneanski precum *Imnele Heruvice*, *Cuvine-se cu adevărat*, *Tatăl nostru*, *Lăudați pre Domnul* și altele, indubitabil corespundeau pe deplin necesităților contemporane ale cântării liturgice, atât prin construcția lor corespunzătoare pentru corurile obișnuite, cât și prin stilul lor muzical” [230, p. 128–129].

În lista aranjamentelor realizate de către compozitorul M. Berezovschi regăsim și două concerte ce aparțin compozitorului **D. Bortneanski**: **Concertul de la Sfintele Paști Să învie Dumnezeu** și **Concertul Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu**. Menționăm aici faptul că tradiția interpretării concertelor în biserică a apărut în cântarea bisericească ortodoxă rusă în *perioada italiană* (de la jumătatea sec. XVIII, mai exact de la începutul domniei Împărătesei Elizaveta Petrovna – 1741, până la finele primului deceniu al domniei Împăratului Nicolae I – 1837), când Capela Imperială deținea hegemonia în domeniul cântării corale, prin calități interpretative muzical-tehnice excepționale în stilul școlii italiene, sub conducerea măștrilor italieni [197, t. 2, p. 173, p. 176]. Între anii 1765–1768 la Curtea din Sankt-Petersburg s-a aflat Baldassare Galuppi – un capelmaestru și compozitor italian din Veneția. Anume el a fost cel care a propus modelul *concertului italian* pentru utilizarea acestuia în biserică rusă. După exemplul lui Galuppi, au început să compună concerte asemănătoare și compozitori ruși, printre care D. Bortneanski [197, t. 2, p. 176–177]. Vorbind despre concertele corale după modelul italianului B. Galuppi interpretate în biserică, I. Gardner menționează: “Astfel de concerte erau interpretate în calitate de chinonic, adică în timpul când clerul se împărtășea în altar. Cândva, în acest interval de timp se cânta chinonicul sărbătorii cu stihul respectiv indicat de ustav. Conturul melodic al acestui verset (stih din psalmi, care corespundea după conținut unui eveniment anumit) are un profil foarte dezvoltat <...> întrucât trebuia de umplut timpul când în altar se împărtășeau preoții; și, desigur, cu cât era mai mare soborul de preoți, cu atât mai îndelungat era timpul pentru cântarea stihului chinonicului. Dar odată cu apariția concertelor survenit necesitatea prescurtării timpului dedicat interpretării stihului chinonicului, în favoarea interpretării concertelor, care deseori erau destul de desfășurate. Acestea ofereau corului posibilitatea deplină de a-și manifesta tehnica corală și desăvârșirea interpretativă” [197, t. 2, p. 177].

Merită a fi menționat și faptul că Tipicul bisericesc nu cunoaște termenul de *concert*, acesta fiind denumirea formei muzicale, dar nu a unei creații muzicale bisericești [197, t. 2, p. 178]. Concertele după modelul italian oferit de venețianul Galuppi aveau o formă bine proporționată, de obicei incluzând 3 sau 4 părți în tempouri diferite. “În mișcările concertelor se întâlneau și momente solistice ale anumitor voci, și părți pentru 2 voci, și trio, și tutti. Și terminologia era împrumutată din muzica laică italiană. Concertele se finisau de regulă cu o fugă sau fughetă. Desigur, în aceste cazuri cuvintele textului erau pronunțate de diferitele voci ale

corului nesimultan; în rezultat, cuvintele se încrucișau uneori în așa măsură încât era deosebit de dificil pentru ascultător să perceapă sensul textului – totul era adus în jerfă facturii muzicale” [197, t. 2, p. 179].

În afară de momentul când în altar se împărtășeau preoții, adică de după stihul chinonicului, concertele mai erau interpretate și în alte momente ale slujbei, de exemplu la sfârșit, când credincioșii așteptau în rând să ajungă să sărute crucea și icoanele, sau în timp ce ieșeau din biserică.

În urma analizei comparate a sursei inițiale și a aranjamentului realizat de M. Berezovschi nu am observat modificări esențiale în cazul concertului *Să învie Dumnezeu*. Sunt păstrate tonalitatea *F-dur* și măsura 3/4, însă datorită adaptării suportului muzical la textul rugăciunii în limba română, au intervenit schimbări în însăși dimensiunea creației. Spre exemplu, cuvântul *Бог* în limba rusă are o singură silabă, pe când *Думнезу* în limba română tocmai trei, de aceea compozitorul basarabean inserează în textul muzical din când în când câte o măsură la 2/4 pentru a regla neconcordanța între lungimea versului în limba rusă și în limba română. Așa se întâmplă chiar în debutul concertului *Să învie Dumnezeu*: în locul măsurii a 3-a din partitura lui D. Bortneanski, M. Berezovschi realizează două măsuri, dintre care una la 2/4 și alta la 3/4. Asemenea cazuri sunt destul de numeroase în întreg concertul, vizând anume latura ritmică. Nu am sesizat nicio schimbare de ordin armonic. Concertul are o structură tripartită, la D. Bortneanski granițele dintre cele 3 părți sunt delimitate de schimbarea tonalității, tempoului și a metrului: *F-dur, Оживленно, 3/4 – B-dur, Медленно, 4/4 – F-dur, Подвижно и величественно, 4/4*. În aranjamentul lui Berezovschi, planul tonal este păstrat. Cu privire la tempouri, la începutul concertului nu stă vreo remarcă, în cazul părții a doua compozitorul indică *Largo*, iar înainte de partea a treia – *Andante maestoso*, ceea ce corespunde concepției lui D. Bortneanski. În partea a treia a concertului intervine un fragment solistic (măsurile 10–16). Ținem să menționăm și faptul că o dată cu acest fragment solistic și până la sfârșitul concertului, întregul material muzical este dat în diminuare, cu durate de două ori mai mici, adică la modul practic M. Berezovschi înlocuiește măsura de 4/4 cu cea de 2/4, pentru a obține o mișcare generală mai rapidă.

În concertul *Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu*, care se interpretează la sărbătoarea Nașterii Domnului, după cum menționează și compozitorul în josul paginii [32, p. 172], M. Berezovschi a întreprins mai puține modificări decât în concertul anterior. Cu toate acestea, găsim și aici momente de varieri ritmice, comparativ cu sursa inițială. Drept exemplu poate servi materialul muzical din măsurile 4, 6 din prima parte, și din partea a 4-a (repriza), sau măsura a 18-a din cea de-a doua parte, unde la D. Bortneanski avem o măsură la 3/4 formată dintr-o doime și o pătrime, pe când în partitura lui Berezovschi găsim o pătrime și 4 optimi dictate de silabele

textului omolog în limba română. Structura întregului concert este păstrată, se conturează forma de ciclu cvadripartit, după următoarea schemă: A, B, C, A¹; planul tonal *G-dur – C-dur – e-moll – G-dur* – este păstrat în aranjamentul compozitorului basarabean. Granițele dintre părți sunt însoțite și de schimbarea măsurii: 4/4–3/4–2/4–4/4, ceea ce regăsim în ambele partituri. Tempourile *Оживленно – Медленно – Не скоро – Оживленно* din sursa originală, sunt înlocuite la Berezovschi cu: *Allegro – Adagio – Moderato – Allegro*. În rest, compozitorul basarabean păstrează semnele dinamice, liniile melodice ale vocilor, cât și armonia. Unica intervenție minoră a lui M. Berezovschi am remarcat-o spre sfârșitul concertului, în partida bașilor (concertul fiind scris pentru cor mixt), în măsurile 20 și 24 a Reprizei dinamizate, unde compozitorul indică *divisi* la bași.

Rugăciunea de la Vecernie *Acum slobozește* compusă de A. Arhanghelschi a fost aranjată de către M. Berezovschi atât pentru cor mixt, cum apare și la compozitorul rus, cât și pentru cor bărbătesc la 4 voci (*Tenori I, II și Bassi I, II*), dar și o variantă mai simplă pentru 3 voci bărbătești. În aranjamentul la 4 voci pentru cor mixt găsim diferențieri neînsemnate în textul muzical comparativ cu sursa inițială, cum ar fi: auftactul de la începutul rugăciunii, sau varierile de ordin ritmic din măsurile 23 și 24, în care notele de durate lungi din partitura lui A. Arhanghelski (doime cu punct și notă întreagă) sunt înlocuite prin mai multe note de durate mai scurte, ca urmare a adaptării la textul în limba română. Dorim să menționăm faptul că în ciclul său, Berezovschi include mai puține semne de dinamică decât compozitorul rus. Mai multe modificări întâlnim în aranjamentul pentru cor bărbătesc. Cum e și firesc, este schimbată tonalitatea (din *e-moll* în *a-moll*), în conformitate cu diapazonul vocilor bărbătești. În aranjamentul la 3 voci, compozitorul păstrează liniile vocilor superioare, în care este condusă melodia de bază, precum și vocea inferioară, care are rolul de suport armonic. Cu scopul de a crea totuși un tablou armonic cât mai bine încheșat, chiar și în lipsa vocii a treia, deseori compozitorul include în vocile existente în această componență, fragmentele vocii tenorului din aranjamentul pentru cor mixt. Așa se întâmplă, spre exemplu, în fraza *Și slavă poporului tău*.

În cazul rugăciunii *Lăudați Numele Domnului*, care se cântă la Utrenie, M. Berezovschi, pe lângă creații pe acest text compuse chiar de el, a apelat și la tradiția slavonă, adaptând muzica la textul rugăciunii din limba. Deși M. Berezovschi, scrie deasupra acestei creații că este aranjată de către el, noi considerăm că este mai curând o adaptare la textul în limba română decât un aranjament, întrucât vocile rămân aproape neschimbate, intervin doar unele varieri de ordin ritmic, cu respectarea tonalității (*G-dur*), măsurii (4/4), tempoului (*Не скоро – Moderato*), același număr de măsuri, aceleași nuanțe și semne de dinamică.

În ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei* găsim rugăciunile *La râul Vavilonului și Ușile pocăinței*. Aceste creații sunt niște exemple elocvente ce demonstrează abordarea creațiilor

compozitorilor de tradiție slavonă, de către Mihail Berezovschi, este vorba despre compozitorii V. Krupițki și A. Vedel, primul din ei fiind autorul rugăciunii *La râul Vavilonului* și al doilea – al rugăciunii *Ușile pocăinței*.

Se știe, în special cu privire la rugăciunea *Ușile pocăinței* de A. Vedel că era una foarte populară la vremea în care a activat M. Berezovschi, dar și în prezent, lucru despre care menționează și Diaconul Alexei Iliin în articolul său intitulat *Гармония эстетики и аскетике. О реформе гласовых гармонизаций* [206]. Aceasta ne permite să afirmăm faptul că Mihail Berezovschi a inclus în ciclurile sale cele mai îndrăgite creații religioase, atât de către Întâistătătorul bisericii ortodoxe din Moldova din acea perioadă, cât și de către întreaga comunitate de creștini din spațiul basarabean.

În cazul rugăciunii *La râul Vavilonului* de V. Krupițki (a se vedea Exemplul Nr. 4 din Anexa 3), M. Berezovschi realizează aranjamente la 4 voci, atât pentru cor mixt, cât și pentru cor bărbătesc. În cazul aranjamentului pentru cor mixt, compozitorul basarabean alege o altă tonalitate: *e-moll* în locul lui *a-moll*, în schimb măsura de 4/4 din sursa inițială este păstrată. Ca urmare a înlocuirii textului în limba rusă prin textul în limba română, survin un șir de modificări de ordin ritmic. Este sesizabilă de asemenea și o simplificare a facturii: în partitura lui V. Krupițki găsim momente în care factura este îmbogățită prin *divisi* ale vocilor, ajungând până la 6 voci, ceea ce nu întotdeauna găsim în partitura lui M. Berezovschi, doar pe alocuri putem auzi asemenea îmbogățiri ale facturii. Rugăciunea se desfășoară în formă strofică, ceea ce face ca aceste momente de simplificare a facturii să se repete de mai multe ori, le găsim în frazele: *când ne-am adus noi aminte de Sion*, sau *am spânzurat organele noastre*, sau în fraza *Cântați nouă din cântările Sionului*, de asemenea în fraza *uitată să fie dreapta mea* și în altele. În ele, M. Berezovschi preia vocea inferioară din diviziile sopranelor din partitura lui V. Krupițki și o încredințează altistelor, partida cărora este interpretată de tenori, iar ceea ce cântă tenorii în sursa inițială pur și simplu omite, întrucât nu este altceva decât dublarea la o octavă în jos a partidei sopranelor divizate.

În alte locuri, dimpotrivă, M. Berezovschi îmbogățește factura, ca spre exemplu în cazul lexemului *Aliluia* care se repetă la sfârșitul fiecărei fraze a rugăciunii. Astfel, în ultimul acord, compozitorul basarabean divizează partidele tenorilor și bașilor, creând astfel un acord complet, cu cvinta care lipsește în partitura lui V. Krupițki. În aranjamentul pentru corul bărbătesc, M. Berezovschi din contra, simplifică acest moment, întregul cor finisând fraza la unison, care este dublat la două octavă. Schimbări de ordin factual le întâlnim și la sfârșitul întregii rugăciuni, unde V. Krupițki ajunge la o amplificare a numărului de voci până la 7, în timp ce M. Berezovschi menține un număr de 4 voci în ambele aranjamente, atât pentru cor mixt, cât și pentru corul bărbătesc, cu excepția ultimului acord. În aranjamentul pentru cor mixt uneori

ajunge la 5 voci, prin dublarea la interval de octavă a notei din partida bașilor, inclusiv în cazul ultimului acord spre care ajunge prin D₇, iar în aranjamentul pentru cor bărbătesc sfârșește rugăciunea la unisonul dublat în limita a două octave, prin D. Așadar, în unele cazuri, datorită simplificării facturii, are loc și simplificarea laturii armonice.

Despre lucrarea „aranjată și apusă” de Berezovschi în ciclul său *Ușile pocăinței*, (aparținând lui A. Vedel), B. Kutuzov, reghent 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” [207, p. 82]. Aceeași rugăciune este menționată și de către Diaconul Alexei Iliin [195], unde vorbește despre fenomenul tot mai răspândit în sânul bisericii, când tropare sau stihiri din Mineu sau Octoih nu sunt interpretate conform glasului indicat înaintea textului propriu-zis, ci tot mai des, linia melodică a glasului este înlocuită cu o melodie de autor: “În decursul a mai multor decenii, binecunoscuta deja rugăciune ce se cântă în Postul Mare *Ușile pocăinței*, după posibilități (corurile bisericesti) se străduiesc să o interpreteze în varianta de autor sub redacția lui A. Vedel (se utilizează, desigur, și alte prelucrări), chiar dacă după tipic este indicat glasul 8 și 6”.

Deși rugăciunea *Ușile pocăinței* este de fapt Stihira la Slavă după Evanghelia de la Utrenie începând cu săptămâna Vameșului și Fariseului și până în duminica a 5-a a Postului Mare, și ocupă un loc clar în procesul liturgic prestabilit pentru cântarea stihirei, A. Vedel totuși a conceput această creație ca pe un concert.

După cum susține și I. Gardner, această creație a fost redactată în numeroase rânduri de către foarte mulți compozitori, a fost aranjată pentru cor mixt, și în această componentă corală a intrat în repertoriul aproape a tuturor corurilor bisericesti ruse, chiar și a celor mai modeste, după anul 1920 și în spațiul în care au emigrat ruși, și cântată inclusiv pe discurile gramofonelor [197, t. 2, p. 197]

Rugăciunea *Ușile pocăinței* (a se vedea Exemplul Nr. 5 din Anexa 3) 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 inițială. De aceea, chiar de la începutul rugăciunii propriu-zise se creează un contrast tonal, întrucât aceasta sună în tonalitatea *G-dur*, care este paralela majoră a tonalității *e-moll*. La o primă audiție, această opțiune tonală pare surprinzătoare, dacă ne gândim la textul rugăciunii, al cărui mesaj vorbește despre pocăință. Însă, totuși, o explicație plauzibilă 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*. În acest context,

utilizarea tonalității majore, luminoase se explică prin faptul că din textul acestei rugăciuni transpare și ideea de speranță a mântuirii. Însă în fraza ce urmează: *purtând locaș al trupului cu totul spurcat*, intervine tonalitatea *e-moll* – 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: $D-t-D_2 \rightarrow S_6-DDVII_6-D-D_7-K_4^6-D-t$, 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 stihul premergător celei de-a doua strofe, care vine să completeze stihul ce a precedat prima strofă, este vorba de fraza *Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin*, care sună canonic în glasul al 8-lea, conform tradiției slavone, mai exact este vorba de *Obihodul cântării bisericești simple, întrebuințat la Curtea Supremă Imperială* sub redacția lui N. Bahmetev.

Așa cum se obișnuiește în cărțile bisericești, strofa precedată de această frază este dedicată Maicii Domnului, sau în ea se face referire ori adresare la persoana Născătoarei de Dumnezeu. În cazul de față găsim următorul text: *În cărările mânturii 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 în prima strofă am depistat o alternare între *G-dur* – *e-moll* – *G-dur*, în cea de-a doua strofă, ca și consecință a mesajului textual al căruia muzica este o fidelă purtătoare, are loc amplificarea 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 salturi destul de mari, precum nonă descendentă în partida sopranelor atunci când sună expresia *mi-am spurcat (sufletul)*, sau factura arpeggiată pe sunetele tonicii și armoniei de dominantă după cum sesizăm în cazul vocalizării lexeului *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*” și vine cu concluzia că ””Pocăința” lui A. Vedel nu este una de natură bisericească ortodoxă” [234, p. 212].

Cu toate acestea, găsim și elemente specifice 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. Mai întâlnim și cazuri de melodizare a 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 (*Tenori I, II* și *Bassi*), a conceput compozitorul rus A. 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 metrului: 2/4 în loc de 4/4 cum apare în partitura lui A. 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 partitura originală, în așa fel compozitorul basarabean a reușit să obțină o fluidizare a discursului muzical. Apar de asemenea și un șir de varieri 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 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: *Miluiește-mă Dumnezeule, 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 – 3/4. Și aici sesizăm atât elemente caracteristice așa-numitei “armonii ale cântării corale 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 ca 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 instabil*, conform clasificării muzicii corale bisericești. Deși această creație reprezintă în sine o stihiră și ocupă un loc stabil, binedeterminat în practica liturgică, A. Vedel a compus-o ca pe un concert. 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 italiană în cântarea bisericească, despre care relatează foarte explicit muzicologul I. Gardner [197, t. 2, p. 23].

Așadar, dacă în cazul rugăciunii *La râul Vavilonului* a lui V. Krupițki, intervențiile din partea lui M. Berezovschi 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, numărul de silabe), și pe alocuri unele modificări de ordin armonic, cu totul diferit

stau lucrurile în cazul rugăciunii *Ușile pocăinței* de A. Vedel, unde apar modificări mai substanțiale inclusiv introducerea unor formule melodice și armonice proprii, adăugarea unor fraze, omiterea pauzelor care în partitura lui A. Vedel sunt destul de numeroase, repetarea unor fraze, modificarea conturului melodic în altele etc. Probabil, din acest motiv, compozitorul basarabean a indicat la începutul rugăciunii *La râul Vavilonului* 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 celor doi compozitori de tradiție slavonă.

Ținem să menționăm și faptul că aceste 2 creații din ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei* a lui Mihail Berezovschi se bucură de mare popularitate și în zilele noastre fiind interpretate în bisericile din spațiul basarabean. Rugăciunea *La râul Vavilonului* este deopotrivă interpretată atât în bisericile de la orașe, cât și în cele de la sate, pe când rugăciunea *Ușile pocăinței*, datorită gradului mai sporit de dificultate, este interpretată mai mult de către bisericile de la orașe și centrele orășenești care posedă un cor profesionist; corurile bisericilor de la sate în special dau preferință melodiilor glasului al 8-lea și al 6-lea conform tipicului bisericesc pentru interpretarea acestei rugăciuni.

Concluzionând asupra celor relatate în subcapitolul de mai sus, dorim să menționăm faptul că în urma analizelor comparative ale aranjamentelor creațiilor compozitorilor ruși, am observat că în multe cazuri M. Berezovschi a realizat mai degrabă adaptări decât aranjamente, iar modificările mai esențiale vizează latura ritmică ca urmare a mulțirii rugăciunilor în limba română la textul muzical inițial conceput pentru rugăciunile respective din limba rusă. În alte cazuri, într-adevăr compozitorul basarabean a realizat aranjamente noi creațiilor altor compozitori, prin adaptarea la o altă componentă corală.

3.2.2. Creații originale

Cristalizarea stilului componistic propriu al lui Mihail Berezovschi s-a realizat prin egală influență exercitată de tradiția slavonă de cântare corală bisericească, cu trăsăturile specifice *Școlii Sankt-Petersburgice*, precum și ale celei *Moscovite*, cât și tradiția bizantină, cu ale sale principii de expunere a materialului sonor ca: unisonul, utilizarea isonului pe care se expune melodia de bază, etc. În rezultat, creațiile corale religioase originale ale lui Mihail Berezovschi sunt niște exemple prețioase ale stilului de cântare bisericească basarabeană, caracterizat printr-o fuziune organică și armonioasă dintre tradiția bizantină și cea slavonă.

În lucrările proprii, originale ale lui M. Berezovschi se face simțită în mod auzibil măreția cântării corale a lumii slave, manifestată printr-un limbaj muzical european, trecut prin filtrele spiritului rusesc adaptat cerințelor cultului ortodox. Aceasta se datorează în mare parte faptului că M. Berezovschi a cunoștință la modul direct cu creațiile muzicale corale ale mai multor compozitori de tradiție slavonă precum D. Bortneanski, A. Vedel, P. Turceaninov, Teofan

Arhimandritul, A. Arhanghelski, S. Smolenski, A. Lvov, N. Bahmetev, M. Strokin, M. Vinogradov, P. Vorotnikov, G. Lvovski, A. Kastalski și alții, cărora le-a realizat aranjamente noi, le-a adaptat și le-a inclus în ciclul său. Astfel se explică monumentalismul creațiilor sale ce rezultă deseori din divizarea partidelor vocal-corale ajungând pe alocuri până la numărul de 6 sau chiar 8 voci, în special prin divizarea sopranelor, tenorilor și a bașilor.

Ectenia mare ce deschide ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* [32, p. 1–2] este creație concepută pentru cor mixt, însă în 2 variante: cor mixt cu *divisi* ale partidelor sopranelor și tenorilor, ajungându-se în acest mod până la 6 voci (a se vedea Exemplul Nr. 13 din Anexa 2), și o altă variantă la 4 voci. În primul caz, factura este mult mai amplă, cuprinzând un registru ce se întinde în limita a 4 octave (*do* octava mare – *la*²). Dublarea în octavă a sunetelor unui acord fără a schimba structura acordului și fără a introduce o nouă voce independentă, este un procedeu de transformare a facturii armonice de tip acordic și poartă denumirea de *stratificare coloristică și dinamică* [87, p. 320–321], pe care M. Berezovschi îl utilizează în mai multe creații ale sale.

Pe parcursul Ecteniei, alternează momentele de omofonie cu cele în care corul cântă la unison, totuși, predominantă rămâne factura omofonă, coralică. În cazul primului răspuns pe textul *Doamne miluiește* și al anacruzei la fraza *Prea Sfântă Născătoare*, corul cântă la unison, ca mai apoi să revină la sonoritatea amplă de multivocalitate corală. Despre acest procedeu factual vorbește I. Gardner în studiul său *Cântarea liturgică în Biserica Ortodoxă Rusă* [197, t. 2, p. 441], în care se dezvăluie trăsăturile școlii moscovite. Așadar, deși în linii mari, M. Berezovschi a compus creațiile sale coral-religioase în stilul școlii petersburgice ale căror trăsături le-am menționat mai sus, totuși întâlnim în compozițiile sale și trăsături ale școlii moscovite, cu creația reprezentanților căreia de asemenea a luat cunoștință.

În Ectenia la 4 voci cu *divisi*, factura atinge numărul de 6 voci prin dublarea exactă a materialului muzical al partidei sopranelor divizate de către partida tenorilor, la un interval de octavă în jos. În zonele cadențiale se întâlnesc întârzieri ale sunetelor acordice. Uneori, în melodie auzim și sunete auxiliare. Materialul muzical este structurat în măsuri reglate de metrul 2/4. Primele răspunsuri ale ecteniei sună în tempoul *Moderato*, iar spre sfârșitul ecteniei, atunci când se cântă textul *Prea Sfântă Născătoare de Dumnezeu* este indicat tempoul *Allegretto*.

Structura acestei Ectenii este dictată de textul ei, care reprezintă un șir de răspunsuri la rugăciunile preotului, sub forma unor fraze scurte. Primul răspuns este *Amin*, urmat de alte 6 pe textul *Doamne miluiește*, fiecare din el cu un nou material muzical-armonic. Spre sfârșitul Ecteniei intervine un răspuns mai lung pe textul *Prea Sfântă Născătoare de Dumnezeu, mântuiește-ne pre noi*, urmat de răspunsul *Ție Doamne*, Ectenia încheindu-se cu răspunsul *Amin*, pe un alt material muzical-armonic decât cel de la începutul ecteniei (T–D în cazul răspunsului

Amin din debutul ecteniei, și D₇–T în cazul celui din final). În plan dinamic, compozitorul indică de la un răspuns la altul diverse nuanțe: *p*, *mf*, *p*.

Fiind vorba despre muzică religioasă, este necesar să menționăm și relația dintre muzică și text. Observăm faptul că toate vocile pronunță cuvintele simultan, fără repetări ale cuvintelor, fiecărei silabe îi corespunde un nou acord sau consunare, ceea ce corespunde *stilului de cântare silabică*. Tonalitatea de bază (*C-dur* în cazul primei variante și *G-dur* în cazul variantei a II-a) se menține de la începutul și până la sfârșitul ecteniei, cu excepția răspunsului numărul 5 care sună ca o cadență întreruptă și după D–D₇ intervine trisonul tonalității treptei a VI. Dacă să raportăm aspectul armonic al acestei Ectenii la regulile armoniei clasice, atunci putem menționa unele abateri precum: dublări ale terțelor în cazul sextacordurilor, mișcarea tuturor vocilor în aceeași direcție, însă toate aceste aspecte se încadrează perfect în limitele armoniei bisericești.

În plan armonic, cele 2 variante ale primei Ectenii Mari din acest ciclu se diferențiază doar prin fraza *Amin*. În primul caz este îmbrăcată în haină melodico-armonică conform succesiunii T–D, iar în al doilea caz – întregul cor începe la unison de pe treapta a V-a a modului, după care urmează acordul complet al tonicii în starea melodică a primei. Astfel, în partida sopranelor apare un interval de cvartă, care, după cum observăm mai apoi, este unul preferențial pentru începuturile creațiilor originale ale compozitorului M. Berezovschi.

Același interval îl regăsim și în debutul **altei Ectenii** [32, p. 3] (a se vedea Exemplul Nr. 14 din Anexa 2), concepută pentru o componentă mai modestă a corului – 3 voci (*Soprani I*, *Soprani II* și *Alti*). De această dată intervalul de cvartă perfectă răsună la toate vocile, datorită faptului că Ectenia începe la unison, iar în răspunsurile ulterioare apare o factură coralică la 3 voci. Specific pentru această Ectenie, este faptul că la sfârșitul fiecărei fraze compozitorul optează pentru același procedeu factual – *unisonul*, doar în cazul răspunsului *Doamne miluiește* nr. 3 apare intervalul de terță, care și el nu prezintă în sine un acord complet. Așadar, aceste exemple reprezintă o mărturie a îmbinării armonioase dintre modal și tonal, care se face simțită și în alte creații originale ale compozitorului basarabean. Toate răspunsurile acestei Ectenii sună în tonalitatea de bază (*F-dur*), și doar la sfârșitul răspunsului nr. 4 se produce o modulație în tonalitatea dominantei – *C-dur*.

În pagina 4 a ciclului *Imnele Sfintei Liturghii* găsim o **Ectenie mică** semnată de către M. Berezovschi (a se vedea Exemplul Nr. 15 din Anexa 2). Ectenia este reglată de metrul 2/4, tempoul *Moderato*, tonalitatea de bază este *e-moll*, doar răspunsul *Prea sfântă Născătoare* începe în tonalitatea paralelă majoră – *G-dur*, însă spre sfârșitul răspunsului reappare tonalitatea inițială – *e-moll*. Este uimitoare capacitatea compozitorului de a crea niște efecte dinamice fenomenale chiar și în limitele unei singure fraze, care nu este foarte desfășurată. Ne referim la fraza muzicală ce însoțește textul *Prea sfântă Născătoare de Dumnezeu, mântuiește-ne pre noi*,

unde în urma unui *crescendo* continuu se ajunge la nuanța *f* în momentul în care este cântat lexemul *Dumnezeu* – sonoritate menținută temporal prin semnul *fermata*. Imediat după această sunare luminoasă pe sunetele acordului complet al trisonului *G-dur*, compozitorul indică nuanța *p*, a cărei sonoritate care este redusă treptat ajungându-se până la *pp* prin procedeul *diminuendo*. Pe lângă utilizarea acestui contrast de nuanțe, sensul textual este amplificat și prin revenirea la tonalitatea minoră de bază – *e-moll*, la care se mai adaugă și procedeul *rittenuto*, care luată la un loc, induce ascultătorului prezent în biserică într-o stare de umilință, în timp ce corul rostește cuvintele *mântuiește-ne pre noi*. Anume prin asemenea procedee care implică o serie de parametri: aspectul tonal, dinamica, semnele agogice etc. se face remarcabil faptul că M. Berezovschi, fiind și față bisericească, slujitor în altar la Sfântul Pristol simțea foarte bine cu întreaga sa făptură sensul liturgic al rugăciunilor cărora le-a oferit haină melodico-armonică.

Ca și aspect armonic, în această Ectenie mică predomină succesiuni destul de simple, precum turații de pasaj ($t-D_4^6-t_6$). Pe lângă trisonuri și sextacorduri ale funcțiilor principale, auzim și D_7 cu răsturnări, precum și răsturnări ale SII_7 . În cazul răspunsului al doilea pe textul *Doamne miluiește*, se face simțit minorul armonic, accentuat prin mersul descendent succesiv de la treapta I a modului spre treapta a V-a, cu formarea secunde mărite între treapta a VII-a ridicată-a VI-a naturală în partida bașilor. Menționăm că în cazul dat, treapta a VII-a ridicată este un indicator clar al modalului, întrucât nu este tratată ca o notă acordică. În aceeași categorie se înscriu și unisoanele de la începutul sau sfârșitul frazelor muzicale, acorduri incomplete etc.

În pagina 19 a ciclului *Imnele Sfintei Liturghii* găsim o altă creație proprie a lui M. Berezovschi care suscită atenția noastră. Este vorba despre Imnul *Sfinte Dumnezeule*, după cum indică compozitorul "*La înmormântare compus*", în două variante: una la 6 voci (*Soprani I, Soprani II, Alti, Tenori I, Tenori II și Bassi*) conceput pentru un cor profesionist amplu (a se vedea Exemplul Nr. 16 din Anexa 2), cât și o variantă mai simplă, la 3 voci (*Soprani I, Soprani II și Alti sau Tenori I, Tenori II și Bassi*) potrivită pentru un colectiv coral cu posibilități mai reduse. Vom analiza mai amănunțit varianta la 6 voci, concepută în tonalitatea *g-moll*, tempoul *Moderato* și metrul 2/4. Melodia răsună în partida sopranelor divizate fiind dublată la interval de terță aproape pe durata întregului imn, cu excepția unor momente izolate.

Sub aspect armonic, acest imn este înveșmântat într-o armonie destul de simplă, se folosesc trisonurile principale cu răsturnările lor, D_7 cu răsturnări, note neacordice de pasaj, în fraza a II-a – *Sfinte tare* – sesizăm o modulație spre tonalitatea paralelă majoră *B-dur*, iar în frazele următoare se revine la tonalitatea de bază. Ca urmare a facturii la 6 voci se întâlnesc multiple dublări, inclusiv dublări ale terțelor acordurilor, determinate de obiectivele aranjorului.

Imnul *Sfinte Dumnezeule* compus de M. Berezovschi este interpretat atât la înmormântări, cât și în momente deosebit de importante în practica liturgică, spre exemplu în *Vinerea Mare*,

dinainte de Sfintele Paști, în seara când în bisericile ortodoxe se cântă Prohodul Mântuitorului Iisus Hristos, mai exact în momentul când Preotul, purtând deasupra capului Sfântul Epitaf și urmat de credincioși, înconjoară de 3 ori biserica. La fel acest *Sfinte Dumnezeule* se cântă și în timpul procesiunii similare de la Prohodul Maicii Domnului oficiat în fiecare an în ajunul sărbătorii *Adormirea Maicii Domnului*, dar și la sărbătoarea *Zilei Sfintei Cruci*, ce se sărbătorește de 3 ori în decursul anului bisericesc, în momentul în care Preotul scoate din altar Sfânta Cruce. Acest fapt se datorează calităților deosebite pe care le posedă creația *Sfinte Dumnezeule* semnată de M. Berezovschi: din factura coralică de un caracter reținut transpare un tragicism de o profunzime zguduitoare, care străpunge ascultătorul asemeni unui fulger până în adâncul sufletului. Muzica redă într-atât de fidel și reușit mesajul textului încât te fascinează inevitabil și te simți răscolită de acea energie uluitoare pe care o posedă.

Mesajul textului acestui imn bisericesc – *Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pre noi* – este potențat de latura melodic-armonică. Atragem atenția asupra faptului cum structurează compozitorul adresarea către cele 3 fețe ale Treimii: el repetă lexemul *Sfinte* de la începutul fiecărei fraze, melodia urcând în cadrul fiecărei repetări de la un *Sfinte* la altul. Prin acest procedeu este exprimată încercarea credinciosului de a atrage atenția Celui de sus, prin adresare sfioasă, dar insistentă. Același procedeu este aplicat și în fraza *miluiește-ne pre noi*, unde expresia *miluiește-ne* este repetată de 3 ori. Primele două sunt aproape identice ca material melodic-armonic, cu excepția liniei melodice a tenorilor, iar a 3-a repetare se percepe ca un strigăt de disperare, melodia ajunge nota cea mai înaltă – *sol*², ca mai apoi tot acest zbucium lăuntric să se domolească, fapt exprimat în linia melodică care “se stinge” printr-un mers descendent, lin, treptat, în limita unei octave, ajungând la nota *sol*¹.

M. Berezovschi a inclus în ciclul său liturgic *Imnele Sfintei Liturghii* și 3 Imne Heruvice proprii. Heruvicul Nr. 1 [32, p. 34–35], care după indicațiile compozitorului poate fi interpretat de către 3 tipuri de colective corale omogene feminine: *Soprano* I, II și *Alto*, sau Vocea I-a, a II-a și a III-a, și bărbătesc: *Tenori* I, II și *Bassi* (a se vedea Exemplul Nr. 17 din Anexa 2). Forma acestei creații este bipartită simplă cu mică repriză, cu schema *A+B*, în care prima parte conține trei secțiuni *a+a1+a2*, iar cea de-a doua parte se prezintă ca *b+a*. Prima parte are o structură strofică, în conformitate cu textul canonic al acestei rugăciuni, mai exact este vorba despre 3 strofe, repetate pe un material muzical absolut identic, textul celor 3 strofe fiind expus în formă sinoptică. Tonalitatea de bază este *fis-moll*, metrul de 4/4. Caracterul primei părți a formei bipartite este unul liniștit, contemplativ, predispunând spre înălțarea spiritului spre cele sfinte, spre contemplarea tainelor celor mai presus de fire, prin eliberarea de grijile lumesti. Acest caracter este potențat și de tempoul *Adagio*, dar și de nuanța dinamică *p*.

Între părțile A și B este amplasată fraza *Amin*. Secțiunea b din partea a doua vine cu un material muzical nou. Ca și caracter această secțiune sună triumfător, într-un tempou *Allegretto*; din punct de vedere al nuanțelor dinamice predomină sonoritatea *f*, întrucât textul rugăciunii vine să-L preaslăvească pe *Împăratul tuturor*. Ca dimensiuni, este mai redusă: dacă secțiunile “a” au câte 10–11 măsuri, atunci prima secțiune a părții a doua are doar 6 măsuri, însă se impune atenției ascultătorului prin caracterul său contrastant.

Mica repriză a formei bipartită simplă preia materialul muzical-armonic al primei părți și începe în momentul în care corul cântă fraza *Pre cel nevăzut înconjurat de cetele îngerești*. În acest fel se creează impresia de unitate a întregii forme, mica repriză conferindu-i un caracter desăvârșit. Aici revine și nuanța *pp* de la începutului imnului, care și de această dată vine în perfectă concordanță cu textul rugăciunii fiind vorba despre ceva tainic, îngeresc. Repriza este aproape identică și diferă de secțiunile părții I a formei bipartite doar prin latura dinamică a perioadei a II-a, care sună pe textul *Aliluia* pe nuanța *f*, într-un caracter triumfător, datorită faptului că *Aliluia* se traduce ca *Slavă ție, Dumnezeu*.

În plan armonic, imnul începe în tonalitatea *fis-moll*, predomină alternarea constantă dintre modul minor natural și cel armonic. Anume acest aspect și reprezintă o trăsătură distinctivă a Herucului nr. 1 al lui M. Berezovschi. De rând cu alte procedee, precum pedala armonică în vocea inferioară, pe care se desenează conturul melodiei conduse de vocile superioare, care sună cel mai des la interval de terță. Spre sfârșitul perioadei I a primei părți, ce se finalizează pe armonia de dominantă, observăm o melodizare ușoară a basului.

Cea de-a doua perioadă a primei părți este mai dinamică și conține mai multe schimbări în plan armonic. În primul rând aduce o elipsă: după dominantă de la sfârșitul primei perioade, se așteaptă apariția tonicii, care însă este înlocuită cu trisonul incomplet al tonalității paralele majore – *A-dur*, urmat de un lanț de inflexiuni: $D_2 \rightarrow VI_6$, $D_2 \rightarrow S_6$. Întâlnim și acorduri incomplete de dublă dominantă. Deși predomină factura omofonă, compozitorul nu renunță nici de această dată la momentele în care corul cântă melodia la unison.

Partea a II-a a formei tripartite simple vine cu o culoare modală specifică, imprimată de minorul armonic cu 2+ dintre treapta a VI-a naturală și a VII-a ridicată ce sună în linia melodică a vocii superioare, evidențiată de mersul succesiv de la treapta a V-a a modului spre treapta I. În primele două măsuri ale părții de mijloc în vocea inferioară apare din nou pedala, de această dată pe treapta a V-a, după care întâlnim și un șir de succesiuni armonice, precum turația întreruptă $D_7 - VI - III - VII \rightarrow s - t - II_2^{-5} - t - II_6^{-5} - DDVII_7^{-3} - D$. Ca urmare a facturii simple la 3 voci, se întâlnesc adeseori acorduri incomplete, iar raportând latura armonică la regulile armoniei clasice sesizăm unele abateri: încrucișări ale vocilor, dublări neregulamentare ale terțelor etc. Însă în plan

general, acest imn heruvic impresionează prin simplitatea sa și în mod incontestabil are forța de a ajuta credincioșii prezenți la rugăciune să își înalțe spiritul spre cele cerești.

Un alt imn heruvic, mult mai complex este *Heruvicul nr. 2* semnat de compozitorul M. Berezovschi (a se vedea Exemplul Nr. 18 din Anexa 2) îl găsim în paginile 36–38 ale ciclului *Imnele Sfintei Liturghii*. Aceasta este o creație concepută pentru corul mixt, cu o factură amplă. Aici predomină sonoritatea la 4 voci, însă în unele fragmente, compozitorul recurge la divizarea partidei sopranelor, ajungând astfel la numărul de 5 voci. Imnul este compus în tonalitatea *C-dur*, măsura 4/4.

Forma generală este bipartită simplă contrastantă, de tipul *A+B*, unde fiecare parte are câte 3 secțiuni, ce rezultă din structura textului. Primele 2 secțiuni ale primei părți se aseamănă în mare măsură una cu alta, atât în plan melodic, cât și armonic, doar că în secțiunea 2 lipsește materialul muzical al primei măsuri din secțiunea 1, care avea un caracter expozițiv. Tempoul părții I a formei bipartite este *Adagio*, caracterul muzicii fiind unul narativ. Melodia este una de largă respirație, fiind transmisă de la vocea altistelor la care începe la cea a sopranelor, astfel încât în decursul primelor 4 măsuri melodia se desfășoară pe un diapazon destul de larg, ajungând de la nota *do*¹ până la cea mai înaltă notă – *sol*².

Primele 2 secțiuni ale primei părți sunt construite în formă de perioadă, în care propoziția inițială se termină cu *D*₇, după care urmează treapta a VI-a introdusă prin elipsă. În a doua propoziție se face modulație în tonalitatea *G-dur*: VI=II–II₇–D₉–D₇–VI–T₄⁶–II₅⁶–T₆–s^a– T₄⁶–II₃⁴–II₃⁴–D₇–T.

Cea de-a treia secțiune a primei părți începe doar cu partidele tenorilor și basilor cărora li se alătură și cele feminine cu o măsură mai târziu. Această secțiune vine cu un contrast modal: ea începe în tonalitatea *e-moll*, însă deja în măsura a treia a primei perioade reapare tonalitatea de bază *C-dur*, în care se și încheie prima parte a formei bipartite. Și în cadrul acestei secțiuni auzim un șir de inflexiuni. De asemenea atrag atenția acorduri din grupul de subdominantă în modul major armonic, întârzieri ale sunetelor acordice, acorduri incomplete, distanță mai mare de octavă între diferite combinații ale vocilor superioare, turații armonice precum T₆–D₄⁶–T etc.

În plan dinamic merită a fi menționată nuanța de *pp* de la începutul imnului, ce predomină pe parcursul primelor 2 secțiuni, iar la începutul secțiunii a 3-a atunci când corul – purtător al rugăciunii colective – cântă fraza *Toată grija lumească să o lepădăm*, compozitorul indică chiar nuanța *ppp*, întrucât în cadrul tainei euharistice oamenii se aseamănă cu îngerii. Este de menționat că emiterea unui sunet colectiv pe asemenea nuanțe dinamice necesită o măiestrie aparte și un înalt nivel al profesionalismului coriștilor. Din câte se pare, M. Berezovschi, în calitate de dirijor reușea să îi determine pe coriști să emită un sunet impecabil.

Partea a II-a a formei bipartite în care este conceput *Heruicul nr.2* are de asemenea 3 secțiuni. Ea vine cu un contrast de tempou – *Maestoso*, dar și de nivel al sonorității – *f*, ce potențează exprimarea caracterului solemn al cântării prin care se slăvește *Împăratul tuturor*. Prima secțiune sună triumfător în luminoasa tonalitate *C-dur*. Încep pe rând vocile sopranelor, apoi li se alătură altistele și tenorii, iar ulterior și vocile bașilor, creând astfel un efect contrapunctic, atât sub aspect muzical, cât și cel textual.

Cea de-a doua strofă cu textul *pe Cel nevăzut înconjurat de cetele îngerești* este prezentată ca un fragment solistic al grupului de voci feminine și aduce și un contrast modal și de sonoritate, sunând în tonalitatea *a-moll*, pe nuanța *p*. Prin intrarea succesivă a vocilor, se creează iluzia unei imitații, care totuși se produce parțial numai la nivel textual.

A treia strofă a părții a II-a readeuce nuanța *f*. După fragmentul solistic al vocilor feminine din secțiunea precedentă care a sunat la 3 voci, aici compozitorul recurge la *divisi* în partidele sopranelor și a tenorilor, atingând astfel numărul de 6 voci. Textul *Aliluia* de la sfârșitul imnului sună într-o factură extinsă, bogată, de un caracter solemn.

De o frumusețe aparte este și muzica *Heruicului nr. 3* semnat de M. Berezovschi (a se vedea Exemplul Nr. 19 din Anexa 2), având două variante interpretative, una pentru cor mixt cu *divisi* ale sopranelor și tenorilor, adică la 6 voci, și o variantă mai simplă la 3 voci (*Soprano I, II* și *Alto* sau *Tenori I, II* și *Bassi*). Imnul este conceput în tonalitatea *F-dur*, în măsura 4/4. Este scris în *formă bipartită* de tipul $A+A^1$, partea a II-a reia materialul primei părți, însă cu unele modificări structurale. Partea I conține 3 secțiuni, în conformitate cu cele 3 strofe ale imnului, de până la ieșirea cu Sfintele Daruri. Prima strofă cuprinde 13 măsuri și se încheie cu inflexiune în tonalitatea dominantei, care face legătură spre cea de-a doua strofă, ce reprezintă repetarea exactă a materialului muzical-armonic al primeia. Melodia nu este una prea dezvoltată, în prim plan poziționându-se latura armonică. În legătură cu aceasta, pe durata întregului imn este menținută o factură acordică coralică. Imnul începe cu o turație auxiliară pe pedala susținută pe treapta I a modului care persistă în decursul a 3 măsuri, luând naștere următoarea succesiune armonică: $T-S_4^6-T-II_2^{-5}-T-II_2^{-5}-T-DD_2^{\#1,-5}-T-VI_6$.

Merită de menționat organizarea texturală pe care o descoperim aici, practic materialul muzical al vocilor de pe portativul superior (*Soprani I, II* și *Alti*) este dublat cu exactitate la o octavă mai jos, de către vocile bărbătești (*Tenori I, II* și *Bassi*). Ca rezultat, deși factura este una încărcată, cu un număr impunător de voci – 6, totuși unele acorduri nu sunt complete, în schimb avem acorduri în care se dublează atât primele, cât și terțele, sau cvintele.

În plan armonic, imnul continuă cu o serie de elipse: D_7-VI , sună $II_5^6+D_7 \rightarrow (III)VI_7$, urmat de mai multe inflexiuni: $S_6-II_3^4 \rightarrow III$; $D_3^4 \rightarrow VI$; $D_3^4 \rightarrow S$, după care urmează o cadență mai atipică, care și ea include o inflexiune: $K_4^6-D_3^4 \rightarrow D$.

Cea de-a treia strofă, diferă de primele 2 prin cadență întreruptă, care este urmată de o secțiune complementară, construită ca succesiune armonică plagală: S-II⁶₅-S-II⁶₅-S-II⁶₅^a-T. Această succesiune se repetă apoi cu schimbarea locurilor vocilor: tenorii preiau melodia ce a sunat în partida sopranelor, sopranele la rândul lor preiau melodia ce a răsunat la altiste, iar altistele preiau materialul muzical al tenorilor, creându-se astfel un dialog între voci după principiul contrapunctului complex cvadruplu, în condițiile scriiturii armonice.

Cea de-a doua parte a formei bipartite preia materialul muzical-armonic al primei părți, însă vine cu un contrast de tempou: *Allegretto* în loc de *Adagio*, și de dinamică *f* în loc de *pp* din prima parte. Diferența structurală ce intervine aici, e în strânsă legătură cu textul. Aici nu mai este nevoie de a repeta materialul muzical al primei strofe de 2 ori, de aceea partea a II-a are doar două strofe, cea de-a doua reprezentând repetarea dinamizată, datorită omiterii primelor 4 măsuri ale ultimei strofe din prima parte, a strofei a 3-a din prima parte.

La fel ca și în cazul *Heruvicului nr. 2*, în limitele părții a doua se observă un contrast de nuanțe dinamice: debutează cu *f* apoi *pp*, iar în finalul imnului revin nuanța *f* și caracterul triumfător. Întreaga creație însă se încheie pe nuanțe de *pp*, grație indicațiilor *diminuendo* și *ritenuto*.

Simbolul credinței sau **Crezul** cum mai este numit, pe care îl găsim în pagina 60 a ciclului *Imnele Sfintei Liturghii*, este o creație inedită compusă de către M. Berezovschi, datorită abordării componistice pe care o aplică aici. Textul rugăciunii este încredințat vocii alto care îl expune în stil ecfonetic, în același timp celelalte partide corale (*Soprani I, Soprani II, Tenori* și *Bassi I, Bassi II*) îndeplinesc funcția de suport armonic pentru recitativul ce sună în partida altistelor, rostind un singur cuvând – *cred*, repetat de mai multe ori pe parcursul lucrării. Stilul ecfonetic se caracterizează prin mișcare declamatorie, apropiată de cadența vorbirii, “în felul recitativului dramatic, utilizând ușoare inflexiuni melodice” după cum afirmă V. Giuleanu [104, p. 12]. În limba greacă, ecfonisis înseamnă “exclamație, proclamație, lectură cu voce înaltă, lectură solemnă” [104, p. 12, notă]. Stilul ecfonetic se mai utilizează “în cântarea liturgică a preotului sau diaconului la ectenii, ecfonise, citirea Apostolului și a Sfintei Evanghelii, la citirea acatistelor sau în recitativul stihurilor care introduc o stihiră” [107, p. 91]. Lykourgos Angelopoulos, în cartea sa intitulată *Vocile Bizanțului* afirmă: “Lectura ecfonetică pune în valoare sensul profund al frazei, importanța unor nume, a unor persoane sau obiecte, care intervin în text, și desigur tonurile, așadar muzicalitatea limbii. <...> Această manieră de a recita reprezintă fundamentul pe care se sprijină întreg imnul sacru” [117, p. 43]. Astfel, compozitorul a revenit la o formă autentică de rostire a rugăciunii.

Discursul melodic-armonic al acestei rugăciuni se desfășoară în tonalitatea *F-dur*, în tempoul *Moderato*, predomină metrul liber, urmărindu-se metrica textului, și doar pe alocuri este

indicat metrul de 4/4, 3/4 sau 2/4. Suportul coral atribuit recitării ecfonetice se prezintă sub forma unor isonuri, poziția cărora este modificată reieșind din sintaxa textului.

În aceeași manieră este concepută și rugăciunea domnească *Tatăl nostru nr. 3*, pe care o găsim în pagina 147 a ciclului (a se vedea Exemplul Nr. 23 din Anexa 2), în care la fel textul rugăciunii este interpretat în stil ecfonetic de către partida altistelor. Factura mai conține încă 4 voci care asigură suportul armonic: *Soprani I, Soprani II, Tenori și Bassi*, care în decursul creației repetă de 10 ori fraza incipientă – *Tatăl nostru*. În unele cazuri acordurile vocilor însoțitoare se completează prin sunetul din partida altistelor ce recită textul rugăciunii, alături linia vocii solistice dublează unul din sunetele acordului ce se formează în vocile susținătoare.

Rugăciunea *Tatăl nostru* este concepută în tonalitatea *Es-dur*, tempoul *Andante*, predomină nuanța *pianissimo*. Spre deosebire de *Crez*, această creație este structurată în măsuri, conform metrului 2/4. Ambitusul liniei melodice din partida vocii alto este de cvintă mărită (*ces-g*) cu pivotul pe sunetul *es*. Compozitorul optează pentru o armonie destul de simplă, dând preferință trisonurilor și sextacordurilor funcțiilor principale, septacordului treptei a II-a cu răsturnări, inflexiunilor cu ajutorul acordurilor de dominantă, elipselor cum ar fi spre exemplu $D^4_3 (T)-VI_6$. Pe parcursul creației se repetă de câteva ori formula armonică $VI_6-T_6-II^6_5-T_6-II^7_5-T_6$, înainte de cadențe compozitorul utilizează acorduri din grupul de subdominantă în modul major armonic, ca de exemplu: $II^6_5-K^6_4-D_7-T$, iar cadența finală este urmată de adaosul cadențial $T-T_7-S^6_4-S^6_4-T$. Se întâlnesc de asemenea și note neacordice de trecere, în unele cazuri vedem *divisi* în partidele bașilor și a tenorilor, grație acestui procedeu factura acordică devine mai amplă. Trebuie să menționăm faptul că fonul acordic nu atrage atenția asupra sa, mai ales că autorul creației indică și nuanța dinamică *pp*, atenția deplină a ascultătorilor se îndreaptă asupra textului recitat de către vocea alto.

Din studiul lui I. Gardner aflăm că prima lucrare bisericească corală în care textul nu este cântat de către cor, ci recitat de un citeț este *Crezul* din ciclul *Liturghia op. 29* a lui A. Turceaninov editată în anul 1902, în care compozitorul i-a încredințat partidei alto-ului să citească textul *Simbolului credinței* pe fonul armonic creat de cor, care cânta prelungit cuvântul *Cred*, apoi *mărturisesc*, apoi *aștept*. I. Gardner menționează că această formă de cântare corală a *Simbolului credinței* era absolut nouă și în rezultat “a rezultat o combinație minunată, neîncercată până atunci de nimeni, dintre psalmodierea simplă, aproape tradițională și cântarea corală asemeni orgăi” [197, t. 2, p. 448–449]. *Crezul* din *Liturghia op. 29* a lui P. Turceaninov s-a bucurat de o mare popularitate, având un succes răsunător chiar de la premiera acestei Liturghii cântată inițial ca și concert la Moscova în anul 1903. Citețul *Simbolului credinței* a fost atunci un băiat-alto care a încântat publicul, și în scurt timp creația lui P. Turceaninov intrase în obihodul multor coruri bisericești ruse.

Modelul ineditei creații a compozitorului rus i-a inspirat și pe alți compozitori care au conceput *Simboluri ale credinței* în care anumite părți sunt recitate sau scandate, iar altele sunt cântate de cor, așa cum întâlnim la P. Cesnokov, A. Kastalski, A. Arhanghelski ș. a. Tindem să credem că și compozitorul basarabean M. Berezovschi, care a cunoscut îndeaproape creațiile corale bisericești ale compozitorilor ruși, în realizarea conceptului celor 2 creații *Crezul* și *Tatăl nostru* din ciclul său *Imnele Sfintei Liturghii*, s-a inspirat anume din cântarea bisericească rusă, poate chiar din *Crezul* lui P. Turceaninov.

În pagina 73 a ciclului *Imnele Sfintei Liturghii* găsim și o *Mila Păcii* “*La liturghia Sfântului Vasile*”, realizată de către M. Berezovschi atât pentru corul mixt (a se vedea Exemplul Nr. 20 din Anexa 2), cât și pentru cor bărbătesc. Trebuie de menționat faptul că *Mila păcii* la Liturghia Sfântului Vasile, deși se cântă pe același text ca și la *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur*, totuși trebuie să difere ca și timp de desfășurare, întrucât simultan preotul în Altar are de citit în taină mai multe rugăciuni care sunt destul de lungi. Iar M. Berezovschi, fiind și față bisericească și știind prea bine toate aceste aspecte, a reușit să realizeze o *Mila păcii* foarte potrivită pentru *Liturghia Sfântului Vasile*. Nu în zadar această creație este cântată și azi în bisericile noastre, inclusiv de către Corul mitropolitan de la Catedrala *Nașterea Domnului* din Chișinău.

Mila păcii mai poartă denumirea de *Răspunsurile Mari* fiind interpretată sub forma unor răspunsuri la rugăciunile rostite de preot. De aici rezultă și forma creației. Primele trei răspunsuri sunt concepute ca niște fraze muzical-armonice: prima se desfășoară în decursul a 7 măsuri, are un caracter narativ, liniștit, conform tempoului *Moderato* indicat la începutul partiturii, măsurile sunt reglate de metrul binar de 2/4, care se menține pe durata întregii creații, tonalitatea de bază este *A-dur*. În prima frază se realizează și o modulație în tonalitatea paralelă minoră, din *A-dur* în *fis-moll*. Melodia sună la vocea superioară, însă este dublată și în partida tenorilor, la o sextă în jos, creând cu sopranele un duet expresiv. La începutul frazei, pe basul reținut pe treapta I a modului, se creează o pedală pulsatorie pe care răsună următoarele acorduri: T-D₇⁻³-T-S₄⁶-T. Ulterior, se produce o modulație în tonalitatea *fis-moll*, iar mai apoi sună o nouă pedală în partida bașilor pe prima noii tonalități – sunetul *fis*, conturându-se următoarea succesiune armonică plagală: t-s₄⁶-t-II₂-t.

Următoarele 2 răspunsuri, primul din ele pe textul *Și cu duhul Tău*, și celălalt pe textul *Avem către Domnul* păstrează tonalitatea *fis-moll* și împreună formează o perioadă pătrată (4+4) din două propoziții. Prima propoziție a acestei perioade se încheie pe armonia dominantei, iar după o pauză de optime întregul cor intră pe auctactul către a doua propoziție pe treapta a V-a la unison ca mai apoi să treacă într-o factură acordică completă, cu mersul melodiei la interval de

cvartă perfectă ascendentă spre treapta întâi. Acesta este un procedeu destul de des întâlnit în creațiile originale ale compozitorului.

Ulterior, materialul muzical al răspunsurilor *Cu vrednicie și cu dreptate*, apoi *Sfânt, Sfânt, Sfânt Domnul Savaot* și după doi de *Amin, Pre Tine Te lăudăm*, este construit conform formei *tripartite* de tipul $A+A'+A$, întrucât și răspunsurile sunt mai desfășurate atât în sens textual, cât și muzical. Partea *A* este formată din două perioade a și a_1 , fiecare având la rândul lor câte 2 secțiuni. Perioada a_1 din partea *A* a formei tripartite se diferențiază de perioada a prin faptul că prima sa secțiune este construită conform principiului contrapunctului complex mobil vertical cvadruplu, după cum urmează: linia melodică care în secțiunea 1 a perioadei a suna în vocea superioară, aici este cântată cu o octavă în jos de către tenori, vocea sopranelor preia materialul melodic al vocii a II-a, linia melodică rămânând pe aceeași înălțime, iar altistele preiau materialul muzical ce a răsunat la tenori, de asemenea cu păstrarea înălțimii, din cele 5 voci ale facturii, doar linia basului rămâne pe loc, cu unele intervenții variaționale. O parte componentă a facturii este isonul dublat la octavă, ușor modificat timbral. Spre sfârșitul secțiunii 1 a perioadei a_1 , melodia care suna în partea a la soprane este preluată pe durata a 5 măsuri de către bași, sunând la o octavă dublă în jos, în rezultat se schimbă aspectul armonic și timbral, iar basul devine mai mobil, melodizat.

Partea A' a formei tripartite aduce cu sine un contrast de nuanțe: în partea *A* au predominat nuanțe de *p* ce alternau cu *pp*, pe când partea A' debutează cu nuanța *mf* ce alternează cu *p* și *pp*. În linii generale, partea mediană a formei tripartite păstrează materialul muzical-armonic al primei părți, intervenind pe alocuri unele modificări de ordin ritmic, datorită textului rugăciunii. Și această parte constă din două perioade formate la rândul lor din câte 2 secțiuni. În secțiunea 1 a perioadei a_1 compozitorul optează pentru cântarea la unison, cu dublarea melodiei în limita a două octave în interpretarea tuturor vocilor corale.

Repriza *A* a formei tripartite este una aproape exactă, cu schimbări neesențiale, doar de ordin ritmic. Diferă în schimb tempoul, care nu mai este *Moderato*, ci *Adagio*, iar ca nuanțe dinamice prevalează *p*.

În plan armonic predomină trisonuri ale funcțiilor principale, în stare directă și în răsturnări, D_7 și răsturnările lui, II_7 cu răsturnări, alternarea constantă dintre tonalitatea majoră de bază și paralela sa minoră. Referitor la scriitura corală, menționăm momente de melodizare a basului, încredințarea melodiei altor voci decât cea superioară, note neacordice ajutătoare și de trecere, care în unele cazuri duc la apariția septacordurilor secundare, realizarea de dialoguri între partide vocale, întrebuițarea pedălii (isonurilor), *divisi* în partida basilor cu dublarea materialului muzical la o octavă în jos, ca rezultat ajungându-se până la un număr de 5 voci.

Sesizăm de asemenea și legătura strânsă între textul rugăciunii și haina muzical-armonică. Acest aspect a fost asigurat inclusiv prin nuanțele dinamice pentru care a optat compozitorul etc.

Întrucât în timp ce se cântă această creație muzical-liturgică, preotul în altar are de citit în taină niște rugăciuni destul de desfășurate, compozitorul recurge la numeroase repetări de cuvinte sau chiar fraze întregi. Ba mai mult, materialul muzical-armonic este astfel conceput încât să fie ușor de repetat anumite fragmente, în caz de necesitate. Toate calitățile pe care le posedă această creație i-au asigurat popularitatea, fiind foarte des interpretată până și în prezent la Liturghia Sfântului Vasile.

Fiind fecior de preot, crescut în legile credinței, absolvent al Seminarului teologic, dirijor al Corului mitropolitan și nu în ultimul rând preot, M. Berezovschi nu putea să nu compună și câteva creații adresate Maicii Domnului, care prin rugăciunile sale neconținute către Fiul Său, este o mijlocitoare fără seamăn pentru toți credincioșii. În ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* găsim 2 Axioane pe textul **Cuvine-se cu adevărat** compuse de către M. Berezovschi. În pagina 87 a acestui ciclu identificăm un Axion conceput pentru diverse componente corale: pentru cor mixt cu *divisi* ale sopranelor și tenorilor (a se vedea Exemplul Nr. 21 din Anexa 2), precum și la 3 voci (*Soprani I, Soprani II* și *Alti* sau *Tenori I, Tenori II* și *Bassi*). Vom analiza varianta la 6 voci, scrisă în tonalitatea *G-dur*, în temporul *Moderato*, în măsura de 2/4. Creația începe cu melodia expusă la unison de către întregul colectiv coral cu dublarea la interval de octavă. Sesizăm și de această dată mersul melodiei la interval de cvartă perfectă ascendentă – desen melodic mult-îndrăgit de către autor.

După discursul narativ expus la unison survine factura coralică la 4 și 6 voci. Menționăm că deși compozitorul recurge la *divisi* ale vocilor, totuși structura acordurilor nu este mereu completă, ci pur și simplu tenorii dublează la o octavă în jos partida sopranelor divizate.

Forma acestei creații este una *bipartită simplă* de tipul $A+A_1$. Se impune atenției ascultătorului o zonă cu evidente trăsături modale, mărturie a faptului că multiplele armonizări ale melodiilor basarabene de tradiție bizantină realizate de compozitor nu puteau să nu își lase amprenta pe stilul componistic personal al acestuia.

În melodia ce este încredințată vocii superioare și care este dublată cu o octavă mai jos de către tenori apare 2+ între treapta a VI-a coborâtă și treapta a VII-a din majorul armonic în *G-dur*, treapta a VI-a coborâtă fiind tratată ca terța subdominantei armonice, iar treapta a VII-a ca prima trisonului micșorat de sensibilă cu terța coborâtă. În plan armonic se întâlnesc turații de pasaj de tipul $T_6-D_3^4-T$, elipse, inflexiuni în tonalitățile gradului I de înrudire, D_7 cu răsturnări, II_7 cu răsturnări, septacorduri secundare. Din punct de vedere al profilului dinamic, predomină sonorități de *p* și *pp* – foarte potrivite pentru caracterizarea muzicală a chipului blajin al Fecioarei Maria și totodată purității ființei Născătoarei de Dumnezeu.

Nuanțe dinamice asemănătoare întâlnim și în *Axioul Nr. 2* semnat de M. Berezovschi [29, p. 89]. Această creație este concepută pentru corul mixt (a se vedea Exemplul Nr. 22 din Anexa 2), în tonalitatea *F-dur*, în tempoul *Andante*, în măsura 3/4. Are o formă liberă miniaturală, frazele muzicale reies din cele textuale. Factura este una acordică. Începând cu prima frază pe textul *Cuvine-se cu adevărat* sunt utilizate întârzieri ale sunetelor acordice, D^6 , sesizăm de asemenea și turații cu implicarea septacordului treptei a II-a și răsturnărilor lui, precum: $II_7-T_6-II_5^6$.

În fraza *Să te ferim* se realizează o inflexiune în tonalitatea D-tei prin $D^4_3+D_7^{-5}+D_7 \rightarrow D$. În cadrul acestei inflexiuni compozitorul folosește note de trecere de la D_7^{-5} în starea melodică a primei către D_7 în starea melodică a terței, din care rezultă o sonoritate plăcută auzului – armonia bifuncțională S/D: pe basul pe prima dominantei sună trisonul subdominantei, în plus între soprane și tenori se creează un mers paralel la interval de sextă.

În fraza *Născătoare de Dumnezeu* se produce iluzia unei cadențe în tonalitatea dominantei, întreruptă de intervenția unei inflexiuni prin septacordul micșorat de sensibilă către paralela sa minoră – tonalitatea *a-moll*, care se egalează cu trisonul tonicii locale, iar după turația $DDVII_5^6 \downarrow^3 - II_4^6 - DDVII_6^5 \downarrow^3$ intervine și o cadență în această tonalitate, sub forma $K_4^6 - D_2 - t_6$. Compozitorul recurge la un procedeu armonic ingenios, prin reaprecierea armonică a acordului $DDVII_5^6 \downarrow^3$ din *a-moll* care se egalează cu $II_5^6 \#^1$ se realizează modulația în tonalitatea *C-dur*. În procesul modulațional se creează un dialog între două perechi de voci: în cadrul turației de dinainte de cadență: $II_5^6 \#^1 - VII_4^6 - II_5^6 \#^1$, are loc un duet melodic între sopranele și tenorii ce se mișcă în sens contrar. Iar nemijlocit în cadență, pe armonia septacordului de dominantă apare o nouă pereche de voci formată din soprane și altiste care conduc melodia la interval de sextă.

Următoarea frază – *Și Maica Dumnezeului nostru* este scrisă în tonalitatea de bază *F-dur*. Primele 3 măsuri aduc un contrast de dinamică – *mf* comparativ cu *p* și *pp* de până la această frază și după ea, și prezintă o succesiune armonică construită din inflexiuni și elipsă: $VII_7 \rightarrow VI$, $D_7 \rightarrow (VI)S$, urmată de $VII_7 \rightarrow II$. Acest lanț armonic se produce cu apariția unei contrapuneri ritmice între linia melodică din partida sopranelor și suportul armonic asigurat de celelalte voci ale corului. De fiecare dată are loc întârzierea sunetului acordic din vocea superioară în momentul rezolvării. După ce se ajunge la tonică prin D_6 , linia basului coboară treptat spre cvinta modulii: $T_2 - S_6 - DD_3^4 \downarrow^5$ după care observăm cadența perfectă în tonalitatea principală.

Următoarele 2 fraze: *Ceea ce ești mai cinstită decât heruvimii – Și mai slăvită fără de asemănare decât serafimii* sunt construite ca un dialog între vocile feminine și cele bărbătești. Materialul melodico-armonic de la începutul frazelor este repetat întocmai de către cele două grupuri de voci, intervenind doar unele schimbări de ordin ritmic datorită textului. Frumusețea acestui fragment se datorează contrastului dintre culorile timbrale ale vocilor femeiești în prima

frază și ale celor bărbătești în cazul celei de-a doua fraze. Dacă replica grupului de voci suave feminine se încheie în tonalitatea dominantei, atunci cea a vocilor bărbătești culminează cu modulație în tonalitatea *d-moll*.

Aceeași tonalitate se menține și la începutul frazei – *Care fără stricăciune pre Dumnezeu cuvântul ai născut*, dar în scurt timp se revine la tonalitatea *F-dur*. Apoi intervine o inflexiune în tonalitatea dominantei prin septacordul micșorat de sensibilă, completat de turația plagală cu basul reținut pe prima dominantei: $D-II_2^a \rightarrow D$, după care prin D_2 se ajunge la T_6 , urmat de $II_2-T_6-D_7$ cu întârzierea terței, ce se rezolvă în trisonul tonicii. Iar completarea cadențială care încheie creația este construită conform următoarei succesiuni $T-II_2^a-T-T_6$ cu dublarea terței – II_5^a-T , cu note de trecere, *divisi* în partida bașilor la interval de octavă, alteori de cvintă, pentru o factură mai amplă. În general coloritul deosebit este imprimat de modul major armonic ce sună în încheierea acestei minunate creații dedicate Născătoarei de Dumnezeu.

Întreaga compoziție impresionează prin sunarea rafinată, suavă, precum și prin evidențierea frumuseții coloritului timbral specific pentru anumite grupuri de voci, potențat de contrapunerea acestor momente cu factura acordică, cu participarea tuturor vocilor.

Chenonicul duminical *Lăudați pre Domnul* [29, p. 150] vine să ne demonstreze odată în plus cât de important este faptul ca un compozitor de muzică bisericească să fie și un bun cunoscător a ceea ce se petrece în altar în timpul când corul interpretează o anumită rugăciune. M. Berezovschi cunoștea că în momentul în care la liturghie se cântă chenonicul, în altar se împărtășesc preoții, și fiind dirijor al corului de la Catedrala mitropolitană unde și soborul de preoți era mai numeros, momentul în care se împărtășeau preoții era unul mai îndelungat, drept urmare și chenonicului duminical *Lăudați pre Domnul* are o dimensiune mai mare.

Creația este concepută în două variante: pentru cor mixt (a se vedea Exemplul Nr. 24 din Anexa 2) și pentru cor bărbătesc. Varianta pentru cor mixt este scrisă în tonalitatea *A-dur*, în tempoul *Adagio*, în măsura 4/4. Forma acestei compoziții este în mod evident *bipartită dublă*, de tipul $||:A:||$, în care A conține 5 fraze muzicale a câte 6 măsuri. Fiecare frază prezintă un material melodic și armonic nou. Pentru a obține o dimensiune mai mare comparativ cu chenonicurile obișnuite, compozitorul recurge la repetări ale frazelor sau cuvintelor, ceea ce contravine canoanelor bisericești și demonstrează o dată în plus proveniența paraliturgică a concertului ca gen în sine, interpretat în biserică. Astfel, în prima parte a formei bipartite textul *Lăudați pre Domnul din cer* este repetat de două ori, ceea ce corespunde primelor 2 fraze ale părții întâi, iar în celelalte 3 fraze replica *Lăudați pre El întru cele înalte* se repetă de 3 ori. În partea a II-a a formei bipartite simple, corul cântă un singur cuvânt – *Aliluia*, care se repetă de câteva ori în limita fiecărei fraze. În rezultat, lexemul *Aliluia* este repetat tocmai de 15 ori.

O trăsătură distinctivă a facturii acestui chenonic o constituie abundența notelor neacordice de trecere – singulare sau duble. Toate frazele sunt precedate de auftact. În cazul primei, celei de-a doua și a cincea fraze a fiecărei părți, în auftact întregul cor cântă la unison în limita unei octave sau a două octave, iar pe timpul tare apare factura acordică, amplă. În debutul creației, remarcăm intonația de cvartă perfectă ascendentă în linia vocii superioare, pe care am întâlnit-o și în alte creații originale ale lui M. Berezovschi. Uneori, prin *divisi* ale vocilor, sună 5 sau chiar 6 voci, ceea ce duce la amplificarea facturii. O altă trăsătură ce ține de factură este și dublarea melodiei din vocea soprelor la interval de sextă în vocea altistelor sau altei ori a tenorilor. Puterea expresivă a textului liturgic este sporită prin nuanțele dinamice utilizate de compozitor, fiecare din cele 5 fraze poziționându-se pe un nou nivel dinamic, după cum urmează: *pp – mf – pp – p – mf*.

În plan armonic, prima frază, care începe la unison de pe treapta a V-a, reprezintă o succesiune acordică formată din trisonurile funcțiilor principale, mutări ale aceluiași acord cu schimbarea stării melodice, cu intervenția multor sunete neacordice de trecere, de obicei duble; în momentele în care factura are 5 sau 6 voci intervin dublări ale notelor ce formează acordul. Pe parcursul întregii fraze este păstrată tonalitatea de bază *A-dur*.

Am remarcat duete sonore între diferite perechi de voci ce sună la interval de sextă: în primele 3 măsuri avem un duet de acest tip între *Soprani I* și *Alti*, iar în următoarele 3 măsuri între *Soprani I* și *Tenori*. În cea de-a doua frază, care și ea începe cu anacruza cântată de întregul cor la unison în limita a două octave, în momentul în care intervine factura acordică sesizăm turația auxiliară $T-S^6_4-T$ cu basul menținut pe treapta I a modului, urmată de trisonul subdominantei, care datorită unei note de trecere din partida tenorilor devine S_7 , care trece în trisonul dominantei cu întârzierea notei acordice în partida soprelor. În următoarea frază survine o elipsă: D_7 cu întârzierea terței nu se rezolvă în T, ci prin mersul cromatic la o secundă în sus în partida bașilor se ajunge la tonalitatea paralelă – *fis-moll*, cu care se încheie fraza 2.

Următoarea frază confirmă noua tonalitate. Auftactul către fraza a 3-a are factură acordică și prezintă continuarea turației pasagere pe care o formează cu ultimul acord al frazei precedente, astfel se asigură și continuitate armonică între fraze: $(t)-D^6_4-t_6$. Prima măsură începe cu trisonul dominantei cu basul reținut pe treapta a V-a a *fis-moll*-ului formându-se apoi t^6_4 , urmat de $S-II_7-t_6$. Mai apoi depistăm o inflexiune în trisonul subdominantei realizată cu ajutorul septacordului micșorat de sensibilă înlănțuit armonic cu $D_7^4-D_7^6$ care este rezolvat în tonica tonalității *fis-moll*.

Fraza a 4-a începe în *A-dur* și imediat modulează în tonalitatea *E-dur* ($T=S$). Tonica noii tonalități survine prin formula armonică $D_6-D^6_5-T$ cu întârzierea primei în partida altistelor, urmată de acorduri din grupul de subdominantă, inclusiv în modul major armonic care

consolidează și mai mult noua tonalitate în care s-a realizat modulația: $II_5^6-S_7^a-T_6$. Fraza a 4-a se încheie cu trisonul dominantei din tonalitatea *E-dur*, iar la începutul ultimei fraze a părții I sună trisonul tonicii în *E-dur*, care se egalează cu trisonul dominantei din *A-dur*, astfel revenind la tonalitatea inițială.

După ce se ajunge la trisonul tonicii a tonalității de bază – moment în care factura atinge tocmai numărul de 7 voci (prin *divisi* ale sopranelor, tenorilor și basilor), are loc o inflexiune în tonalitatea subdominantei: $D_7 \rightarrow S$ în care factura atinge chiar numărul de 8 voci cu *divisi* în toate cele 4 partide vocale ale corului mixt. Acest moment marchează punctul culminant al întregii creații, reliefat prin numărul maxim de voci, factura amplă, potențată de nuanța *mf* dat în *crescendo*. Urmează apoi o domolire a elanului sufletesc, pe următoarea succesiune armonică: $S-T_6-II_7-K_4^6-D_7$ cu întârzierea terței, rezolvat în T completă, în care melodia după ce a atins nota cea mai înaltă, coboară lin spre prima tonicii. Compozitorul indică aici remarca *diminuendo*, revenind treptat la aceeași nuanță suavă de *pp* ca și la începutul creației.

Cea de-a doua parte a formei bipartite mici vine cu schimbări neesențiale, de ordin ritmic, doar la nivel dinamic, în fraza a 5-a, care este ultima, se ajunge chiar la *f*, spre deosebire de *mf* din prima parte, fiind practic culminația întregii creații. Spre deosebire de prima parte care s-a desfășurat în tempoul *Adagio*, cea de-a doua parte vine cu un tempo mai animat – *Andante*.

Concepând acest chenonic ca pe un concert, M. Berezovschi a resuscitat într-un mod original importanța pe care o avea chenonicul până la apariția concertelor interpretate în biserici, odată cu care chenonicul a devenit prescurtat substanțial și cântat foarte simplu pe un acord reținut, cu o cadență stereotipică cu basul pe treptele I–IV–V–I.

În chenonicul *Lăudați pre Domnul Nr. 2* [32, p.153] regăsim alte trăsături specifice genului de concert. Ne referim aici în special la dialogurile dintre voci. Creația este concepută la 3 voci pentru două componente corale: *Soprani I*, *Soprani II* și *Alti* sau *Tenori I, II* și *Bassi* (a se vedea Exemplul Nr. 25 din Anexa 2). Ca și Chenonicul omonim Nr.1, se desfășoară în tempoul *Adagio*, în măsura de 4/4. Are forma *bipartită dublă* de tipul ||:A:||, în care partea a II-a aduce unele modificări de ordin ritmic survenite datorită textului diferit.

Cele 2 părți ale formei bipartite conțin fiecare a câte 2 perioade formate din câte 2 propoziții. Tonalitatea de bază este una minoră: *a-moll*. Propozițiile primei perioade au o structură similară și sunt construite pe același text: *Lăudați pre Domnul din cer*, având chiar și dimensiuni egale, fiecare a câte 6 măsuri. Cea de-a doua repetă materialul melodic și armonic al începutului primei propoziții cu o terță mai sus, întrucât primul rând melodic sună în *a-moll*, iar următoarea în tonalitatea paralelă majoră – *C-dur*.

În plan factual, remarcăm mersul melodic al vocilor superioare care se deplasează paralel la interval de terță, iar în a doua jumătate a frazei a doua se conturează o nouă pereche de

voci – *Soprani* și *Tenori*, care dublează melodia la interval de sextă. Ambele fraze se încheie cu unison. Prima propoziție a celei de-a doua perioade conține replica *lăudați pre El* și prezintă un dialog între vocea inferioară și perechea de voci superioare care expun melodia cu terțe paralele. Ideea unui dialog muzical este confirmată prin faptul că atunci când vocea inferioară începe discursul său melodic, vocile superioare au pauză, iar apoi când acestea vin cu replica lor, vocea inferioară cântă pe un singur sunet reținut, oferind loc desfășurării discursului vocilor superioare.

În ultima frază pe textul *întru cele înalte* se conturează un nou duet vocal, de aceeași dată între vocea superioară și cea inferioară, cu dublarea melodiei la interval de decimă, apoi la interval de sextă. Și în această creație observăm note neacordice pasagere sau auxiliare, singulare sau duble, întârzieri ale notelor acordice, fragmente în care toate vocile se unesc într-o factură monodică. Nuanțele dinamice se încadrează între *p – pp – ppp*, solicitând calități interpretative înalte de la colectivul coral ce se încumetă să cânte această creație.

M. Berezovschi a inclus în ciclul său *Imnele Sfintei Liturghii* și 2 concerte semnate de el: *Gata este inima mea* și *Spune-mi, Doamne, sfârșitul meu*. Ambele creații sunt compuse în formă tripartită simplă, cu tempourile corespunzătoare fiecărei părți după cum urmează: *Andante – Allegretto – Moderato*. Primul concert (a se vedea Exemplul Nr. 26 din Anexa 2) este conceput pentru cor mixt și bas solo, în tonalitatea *B-dur*, în măsura 4/4, pe textul stihirilor din psalmi *Gata este inima mea* – este vorba despre începutul psalmului Nr. 107 din psaltire. Prima parte este scrisă pe textul primului verset – *Gata este inima mea, Dumnezeuule, gata este inima mea, cânta-voi și voi lăuda întru slava mea*; a doua parte utilizează textul celui de-al doilea verset – *Deșteaptă-te slava mea, deșteaptă-te psaltire și alăută, deștepta-mă-voi dimineața*; iar în cea de-a treia parte a formei tripartite simple, fiind mai redusă ca dimensiune, autorul utilizează doar a doua parte a versetului al treilea – *Cânta-voi ție întru neamuri*.

Compozitorul recurge în această creație la numeroase repetări ale textului. Linia melodică a basului solo este una destul de dezvoltată, melodizată, drept rezultat basul solo răsună în limita unui diapazon destul de larg: de la *sol* octava mare până la sunetul *mi-bemol*¹. Fonul armonic este asigurat de cele 4 voci ale corului mixt, deseori apar *divisi* la vocile superioare și ale tenorilor.

Concertul începe cu expunerea primei fraze în vocea solistului, ca mai apoi aceeași melodie să răsună și la vocea superioară în factura acordică a corului mixt. Întregul concert se desfășoară ca un duet între linia monodică din vocea solistului și factura acordică în interpretarea corului mixt. Aceasta corespunde principiului general al genului de concert, ce presupune o competiție între solist și grupul concertant. Amintim că genul de concert nu este specific stilului de cântare bisericească și este un atribut venit dinafara bisericii, din muzica laică, de aceea observăm aici multe elemente nespecifice stilului cântării bisericești, cum ar fi: repetări ale

cuvintelor sau frazelor, suprapunerea textului distinct la diferite voci ale corului, sau neconcordanță textului vocii solistice și a colectivului coral, care nu sună simultan.

Prima frază a părții I se desfășoară pe următorul fundal armonic: $D_7-T-S^6_4-II_2-T-S^6_4-T-II^4_3-K^6_4-D_7-T$, după care urmează o frază în tonalitatea paralelă – *g-moll*, cu auctact în care întregul cor cântă la unison. Cea de-a doua frază vine cu următoarea succesiune: unison pe $t-s^6_4-t-II_2-t-t_2-s_6-II^4_3-t^6_4-s-t_6$ în care compozitorul recurge pe alocuri la *divisi* ale bașilor, tenorilor sau sopranelor, astfel ajungând la un număr de 6 voci ce sună simultan.

Un efect deosebit îl crează pedala pe sunetul *sol* ce sună timp de 2 măsuri în partida bașilor cu dublarea la interval de octavă prin *divisi*, iar în vocea altistelor sună chiar timp de 5 măsuri.

După succesiunea armonică plagală ilustrată mai sus, în continuarea acestei fraze intervin niște acorduri ce iau naștere pe baza sunetelor cromatice. Astfel, cu ajutorul liniei solistice a basului ce se desfășoară prin mers treptat de la treapta a V-a spre treapta I-a a tonalității *g-moll* în modul minor melodic, împreună cu celelalte voci ale corului răsună $DD_7-D^4_3-t$. Aici intervine pedala pe sunetul *sol* în partida bașilor, pe care se conturează următoarele acorduri: $t-D_9 \rightarrow S^6_4-t-II_2-t-II_2-t-D_9-t$. Ulterior, reapare pentru scurt timp tonalitatea de bază – *B-dur* după care revine *g-moll* melodic.

La un moment dat apare și o inflexiune spre tonalitatea subdominantei – *c-moll*, realizată prin septacordul micșorat de sensibilă, urmată de o elipsă: $D^4_3-D+D_2 \rightarrow S^M$, apoi $DVII^4_3-t_6-DD_7-D^4_3-t$. Înainte de revenirea la tonalitatea de bază *B-dur*, se produc și unele inflexiuni: $D^4_3 \rightarrow VI$, apoi $D^4_3 \rightarrow S$, care se egalează cu trisonul treptei a II-a din *B-dur*. Revenirea la tonalitatea de bază este consolidată prin D_7 rezolvat în T, după care intervine și un complement cadențial, cu basul menținut pe prima tonicii: $T-D_7 \rightarrow (S)-DDVII^4_3-II_2^a-T$.

Cea de-a doua parte a formei tripartite atrage atenția prin modul de expunere a materialului muzical al primelor 15 măsuri ce amintește de expunerea antifonică, în care citețul rostește un anumit stih și întregul cor îi răspunde. Forma acestei părți este o perioadă, în care prima propoziție conține 3 rânduri melodice, iar cea de-a doua propoziție repetă același text care a răsunat în prima, însă cu o altă haină melodico-armonică. Partea mediană este concepută în tonalitatea *g-moll*, în care prima propoziție se încheie în tonalitatea D-tei, iar a doua cu T.

Textul psalmului în primele 2 replici ale vocii solistice sună ca o declamațiune, amintind maniera de interpretare a recitativului, procedeu pe care M. Berezovski l-a întrebuințat și în alte creații ale sale din acest ciclu (*Crezul* și *Tatăl nostru*). Prima frază – *Deșteaptă-te, slava mea* - sună în tonalitatea *B-dur*, replica incipientă a solistului este construită pe același sunet – *fa*. În răspunsul ce vine din partea corului este păstrată această linie, inclusiv cu respectarea aspectului ritmic – mai exact, sopranele repetă sunetul fa^2 , tenorii I – fa^1 , și bașii – *fa* din octava mică, iar în

partida altistelor sună o linie melodică mai dezvoltată, care este dublată la interval de terță, uneori de decimă de către tenorii II. În rezultat, pe pedala armonică pe treapta a V-a a modului se conturează următoarea succesiune: unison pe $D-T_4^6-D-VI_2-D-T_4^6-D$.

Cel de-a doilea rând melodic este construit pe textul *Deșteaptă-te psaltire și alăută*. Replica solistului de această dată sună declamator pe sunetul *re*, iar în răspunsul venit din partea corului, linia solistului este preluată la interval de octavă ascendentă de către vocea tenorilor și la o octavă dublă în sens ascendent de către vocea superioară. Melodia este expusă la interval de sextă și uneori de decimă de către perechea de voci formată din *Alti* și *Bassi*. În plan armonic sesizăm o modulație din *g-moll* în *d-moll*: unison pe $D-t_6=s_6-t_4-II_5^6-t_4-s_6-s_6-t_6-t$.

Al treilea rând melodic din prima propoziție însoțește textul *Deștepta-mă-voi dimineața*, însă de această dată, replica solistului nu mai este preluată integral, ci doar parțial de către vocile corului în răspunsul lor. Și în acest răspuns coral auzim unisonul dispus registral în limita a două octave, iar ulterior intervine factura acordică, sesizăm și o nouă pereche de voci – vocile extreme ale corului, ce conduc melodia la interval de terță peste două octave. În plan armonic, acest rând melodic, care sună în *g-moll* se prezintă în felul următor: unison pe $D-S-t_6-VII_6^n-VI_7-D_7 \rightarrow III-VI-VI-t_4-S-t_6-t-d_6^n-S_6-DD_3^{4,5}-D$.

În cea de-a doua propoziție a formei de perioadă în care este concepută partea mediană a formei tripartite, solistul cântă concomitent cu corul. Aici observăm turații armonice: $t-D_4^6-t_6, s-D_4^6 \rightarrow s_6$, inflexiuni: $D_6 \rightarrow S, DVII_7 \rightarrow VII^n, DD_3^4+D_5^6 \rightarrow III, D_3^{4,5} \rightarrow VII^n$, elipsă: $D_3^4 \rightarrow (III) t_5^6$, după o scurtă staționare în tonalitatea de bază a părții mediene, adică în *g-moll*, în care se conturează următoarele acorduri: $DVII_2-t_4^6-II_5^6-t_6$, cu ajutorul acordurilor de dublă dominantă ($DD-DDVII_3^4$) se ajunge la tonalitatea *D-dur*, după care survine și zona cadenței, cu basul reținut pe treapta a V-a a modului, sunete neacordice pasagere, auxiliare, întârzieri ale sunetelor acordice, anticipații, reliefându-se următoarele funcții armonice: D_9 complet, datorită diviziilor – $K_4^6-D_7-t$.

Partea a III-a este mult mai redusă ca dimensiune comparativ cu primele două și readuce tonalitatea de bază a creației – *B-dur*. Fraza incipientă scurtă a solistului ce are doar 3 sunete realizează de fapt reacordajul în tonalitatea de bază. Replica corului și de această dată sună cu auftactul pe unison, dispus registral în limita unei octave, după care pe timpul tare intervine o factură acordică bogată, cu *divisi* ale vocilor.

Latura armonică a răspunsului corului pare a fi una destul de simplă: $S-T_6-II-D_6-VI_7^{-5}-D-III$. După D_4^6 intervine pe neașteptate acordul treptei a III-a coborâte care prevestește apariția tonicii omonime – *b-moll*. Acesta este un procedeu destul de rar întâlnit în creația lui M. Berezovschi. După ce este atins trisonul tonicii prin $D-D_7-T$, urmează turația auxiliară

formată din T-II₂-T, apoi auzim încă o turație pasageră: S-T⁶₄-S₆ care ne duce către cadența finală K⁶₄-D₇ cu întârzierea terței și rezolvarea în trisonul tonicii.

Întregul concert se desfășoară pe sonorități suave de *p* și *pp* sunând ca un dialog al celui care se roagă și vorbește cu însuși Dumnezeu, căruia îi făgăduiește că se va deștepta dimineața și va cânta între neamuri pentru slava Celui de sus.

Creația originală *Lumină lină Nr. 1* din ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei* [33, p. 59–60] este concepută în tonalitatea *f-moll*, măsura de 2/4, pentru corul mixt, cu predominarea facturii la 4 voci, care însă în momentul culminant, prin *divisi*, ajunge până la 6 sau 7 voci. În plan factual, mai remarcăm mișcarea vocilor prin mers paralel, sau contrar, timp în care una sau chiar două partide ale corului țin isonul (ex. măsurile 22–24). Pe alocuri, linia melodică care este plasată la vocea superioară, este dublată la o octavă în jos de către tenori. Din punct de vedere armonic se fac remarcate turații de pasaj de tipul t-D⁶₄-t₆ sau S-t⁶₄-S₆. Sesizăm și inflexiuni în tonalitatea dominantei prin VII₆^{↓3}, în tonalitatea subdominantei prin VII₇+D⁶₅, alteori prin D₆ sau D₂, precum și modulație în tonalitatea treptei a III-a – majorul paralel, prin trisonul și septacordul treptei a VII-a naturale. Acorduri de sensibilă cu terța coborâtă apar nu doar în calitate de acorduri prin care se realizează inflexiuni, ci chiar și în tonalitatea de bază. Remarcăm de asemenea întârzieri ale sunetelor acordice: mai exact întârzierea terței în cazul trisonurilor și septacordurilor în stare directă, sau întârzierea primei în cazul sextacordurilor. Mai întâlnim numeroase septacorduri de dominantă și treapta a II-a cu răsturnări. Linia melodică a basului este destul de dezvoltată și nu îndeplinește doar rolul de suport armonic, ci este însărcinat și cu funcție melodică. Planul dinamic se încadrează în limitele nuanțelor *p-mf-f* (în momentul culminant), apoi treptat sonoritatea “se stinge” ajungând la *pp*.

În cazul creației *Născătoare de Dumnezeu* [33, p. 68–69] concepută în tonalitatea *F-dur*, tempoul *Moderato*, pentru corul mixt, observăm că autorul nu indică vreun metru care să structureze creația în măsuri, ci barele care apar în textul muzical marchează sfârșitul celor 5 rânduri melodice care alcătuiesc această rugăciune de preaslăvire a Născătoarei de Dumnezeu. Acest lucru amintește de vechea tradiție a cântării de strană, în care cântarea se desfășura liber, urmând fidel accentele textului. Predomină factura omofono-armonică, fiecărei silabe îi corespunde un nou acord în conformitate cu tipul de cântare *stihiraric*. Melodia, care este plasată la vocea superioară, este deseori dublată la o sextă în jos de către partida tenorilor (primul și al treilea rând melodic). Dacă primul rând sună foarte “calm” din punct de vedere armonic, în limita tonalității de bază: T-T-S⁶₄-T-II₂⁻⁵-T-D₇-D₇⁶-D₇-T-II₂⁻⁵-T S⁶₄-T-T₆-II₇-T₆-D, atunci în al doilea rând melodic se produce inițial inflexiune prin acorduri de subdominantă în tonalitatea mediantei superioare (tonalitatea treptei a III-a), iar apoi spre sfârșitul frazei se produce modulație în tonalitatea dominantei. A treia frază readuce tonalitatea de bază, iar în

următoarea frază, după ce intervine o inflexiune în medianta inferioară: $D_3^4 \rightarrow VI$, se realizează modulație în tonalitatea mediantei superioare (*a-moll*), fraza încheindu-se cu sonoritatea dominantei noii tonalități. La începutul ultimei fraze se revine la tonalitatea de bază: $t=III-D_3^4-T$, întreaga miniatură sfârșindu-se în *F-dur*. Paleta dinamică se încadrează în limitele *pp-p-ppp*.

Lăudați Numele Domnului (*Lăudați Nr. 2*) [33, p. 84–85] este o creație compusă în tonalitatea *F-dur*, la 2/4 și se desfășoară în tempo *Andante*. Această lucrare este concepută pentru a fi interpretată de către corul mixt, care pe alocuri, datorită procedurii *divisi*, ajunge la 6 voci, iar alteori întregul cor cântă la unison dublat la octavă. Creația are o formă strofică. Cele 4 strofe sunt delimitate prin refrenul *Aliluia*. Fiecare strofă se prezintă ca o perioadă. Primele două din ele au câte 11 măsuri, a treia și a patra strofă câte 17 măsuri, iar refrenul – 8 măsuri. Strofele se grupează două câte două, fiecare pereche fiind construită pe baza aceluiași material muzical-armonic. Lucrarea se prezintă ca o arie interpretată de către vocea superioară, iar restul partidelor corale îndeplinesc funcția de acompaniament. În rezultat, corul se percepe ca un instrument cu timbru unic, în care timbrurile vocilor separate trebuie să se contopească într-unul.

La finalul fiecărei strofe compozitorul folosește D_7 cu încercuirea terței acordice, care apare cu întârziere și în acel moment se produce o nouă modificare a acordului devenind D_7^6 . În refrenul *Aliluia* se produce inițial inflexiune în trisonul treptei a II-a prin septacordul de sensibilă, iar ulterior în cadrul turației pasagere prin D_4^6 , mai apoi sesizăm și o elipsă: $D_7 \rightarrow (D)III$, urmată totuși de inflexiune în *C-dur* prin D_6 . În strofa a III-a, care e construită ca o perioadă, prima propoziție se prezintă în tonalitatea mediantei superioare – *a-moll*. După cadența în această nouă tonalitate, intervine o secvență diatonică cu inflexiuni: $D_6 \rightarrow III-D_6 \rightarrow II$, $d_6 \rightarrow t$. În cea de-a doua propoziție a acestei strofe reapare tonalitatea de bază – *F-dur*.

Urmărind evoluția aspectului dinamic al creației, menționăm nuanțele de *p* și *pp* din primele două strofe. Refrenul *Aliluia* în care acest lexem se repetă de trei ori, aduce cu fiecare repetare diferite sonorități *mf-f-p*, care sună în perfectă concordanță cu textul muzical. Linia melodică în cazul primului *Aliluia* se desfășoară în intervalul do^2-fa^1 pe sonoritatea *mf*, în al doilea *Aliluia* de la fa^2-do^2 pe nuanța *f*, iar în cazul celui de-al treilea – $fa^1-si\ bemol^1-fa^1$ pe nuanța *p*. În strofele a treia și a patra, construite pe același material muzical, prima propoziție a perioadei, unde se produc modulații și inflexiuni cu atingerea celei mai înalte note la vocea ce conduce melodia intervine sonoritatea *mf*, iar în a doua propoziție în care se revine la tonalitatea de bază reapare *pp*.

Rugăciunea Suflete al meu [33, p. 198–200] este condacul de la Canonul Cel Mare, care se cântă în biserici în Postul Mare ce precede Învierea Domnului. Creația a fost concepută de Mihail Berezovschi pentru mai multe variante interpretative, una din ele este la trei voci (*Soprani I, Soprani II și Alti*, sau *Vocile I, a II-a și a III-a*), dar și pentru corul mixt. Această lucrare este

una foarte populară și este cântată până în prezent la Canonul cel Mare de aproape toate corurile din bisericile din țara noastră. Vom analiza varianta pentru cor mixt. Compozitorul încadrează această rugăciune în măsura de 3/4. Discursul muzical se desfășoară în tempo *Moderato*, în tonalitatea *g-moll*. Remarcăm alternanța permanentă între tonalitatea de bază și paralela sa majoră – *B-dur*. Factura este una bogată, pe alocuri cu dublări ale sunetelor acordice ajungând la 6 voci, iar alteori, cu simplificarea la 3 voci. În unele cazuri, linia basului este dublată la o octavă în jos prin *divisi* la această partidă corală.

Discursul muzical-armonic debutează pe sonorități de *p*, basul reținut treapta I-a a tonalității *g-moll* cu dublarea la octavă în jos de către octaviști, pe care se conturează turația plagală $t-t-II_2^{4-3}-t-II_2-t$, ceea ce marchează prima adresare către *Sufletul* care este îndemnat *să se scoale*. În a doua adresare intervin și sonorități de dominantă, cu basul menținut pe treapta a V-a: $D-D_7-D-t_4^6-K_4^6-t$. În momentul rostirii frazei *Pentru ce dormi?* intervine pentru scurt timp tonalitatea paralelă *B-dur*. Iar după fraza *Sfârșitul se apropie, și vei să te turburi*⁶ caracterizată prin alternanța dintre tonalitatea de bază și paralela sa majoră, în următoarea frază muzicală ce însoțește textul *Deșteaptă-te dar!*, prevalează anume tonalitatea majoră, care exprimă speranța că Hristos se va milostivi spre robul său păcătos.

Linia melodică expusă de către vocea superioară este frecvent dublată la interval de sextă în jos de către *Tenori*, sau la interval de terță în jos de către *Alti*. Sesizăm întârzieri ale sunetelor acordice, în special întârzierea terței din trison. Ultima frază a acestei creații, ce însoțește textul (*Dumnezeu*) *Cel ce este pretutindenea și toate le plinește* aduce culminația întregii lucrări, inițial tenorii ating cea mai înaltă notă din partida lor luată prin saltul ascendent de septimă de la sunetul *la* din octava mică – *sol¹-fa-mi-re-do-si-do-re*. Iar peste o măsură ce sună pe armonia de dominantă, survine și culminația generală în partida sopranelor care ajung și ele la cea mai înaltă notă – *sol²* – luată prin salt ascendent de cvartă. Aceste culminații coincid cu exprimarea Atotputerniciei Celui de Sus, capabil să împlinească toate, inclusiv să ierte și cel mai păcătos suflet care caută mântuire.

Deși compozitorul indică doar la începutul creației nuanța de *p*, chiar și în lipsa semnelor dinamice, construirea textului muzical dictează de la sine paleta dinamică. Muzica “vorbește” de la sine, potențând foarte iscusit exprimarea sensului ascuns în cuvintele ce îndeamnă spre pocăință.

Concluzionând asupra celor relatate în acest subcapitol, conchidem următoarele: în creațiile originale ale lui M. Berezovschi se face simțită atât influența muzicii de tradiție bizantină, cât și a celei de tradiție slavonă. În creațiile sale regăsim sonorități specifice glasurilor bisericești de tradiție bizantină, precum și principii de expunere a materialului sonor ca:

⁶ A fost păstrată ortografia din textul original.

unisonul, utilizarea isonului pe care se expune melodia de bază, etc. Regăsim în paginile sale originale de muzică corală religioasă și trăsături ale cântării corale bisericești de tradiție slavonă, specifice *Școlii Sankt-Petersburgice*, cât și trăsături ale celei *Moscovite*. Prin creațiile sale originale, M. Berezovschi vine să sublinieze ideea că funcția intimă a muzicii religioase este de a conduce credincioșii spre contemplare și rugăciune. În ele lipsesc armonii prea complexe sau procedee armonice și polifonice prea sofisticate, nimic nu este în plus, ci totul contribuie la formarea unui univers sonor sensibil, ce favorizează dezvoltarea unui climat propice reculegerii interioare, inducând sufletul spre meditare, rugăciune.

3.3. Concluzii la capitolul 3

Cercetând creațiile corale ale altor compozitori abordate de către M. Berezovschi am observat faptul că în multe cazuri compozitorul basarabean a realizat mai curând adaptări decât aranjamente. Modificările mai esențiale vizează latura ritmică, ca urmare a mulării textului în limba română a rugăciunilor pe materialul muzical, conceput inițial pentru rugăciunile respective în limba rusă. În alte cazuri, într-adevăr compozitorul basarabean a realizat aranjamente noi inedite ale creațiilor altor compozitori, prin adaptarea la o altă componență corală.

În creațiile originale ale lui M. Berezovschi se face simțită atât influența muzicii de tradiție bizantină, cât și a celei de tradiție slavonă. În ele auzim sonorități specifice glasurilor bisericești de tradiție bizantină și principii de expunere a materialului sonor: unisonul, utilizarea isonului pe care se expune melodia de bază etc. Regăsim însă și trăsături ale cântării corale bisericești de tradiție slavonă specifice *școlii sankt-petersburgice* și celei *moscovite*.

La nivelul mijloacelor muzicale au fost descoperite următoarele trăsături specifice stilului coral bisericesc al lui M. Berezovschi:

1. Stratul intonațional-tematic inspirat din melosul diverselor tradiții culturale precum: cel rusesc, ucrainean, grecesc, sârb.
2. Ritmul regulat, caracteristic atât pentru aranjamentele lucrărilor compozitorilor ruși, cât și pentru lucrările originale ale lui M. Berezovschi.
3. Factura omofono-armonică îmbogățită cu procedee polifonice, precum: imitații simple, imitații libere, dar și *stretto*-uri.
4. Formele de perioadă, cele bipartite sau tripartite simple, în funcție de dimensiunea creațiilor.
5. Mijloacele de expresivitate relaționate cu conținutul textului. În cazul tempoului mai lent predomină nuanțe de *pp-p*, iar în cele mai rapide – intervin nuanțe de *mf-f*; dar și contrapunerea dintre nuanțe este o trăsătură specifică pentru creațiile compozitorului.
6. Mijloacele armonice nu sunt prea complexe în cazul ciclului *Imnele Sfintei Liturghii*, în schimb în ulteriorul ciclu – *Imnele Vecerniei și Utreniei* compozitorul devine mai dezinvolt,

având deja o reputație în baza ciclului anterior, își permite să experimenteze mai mult în domeniul mijloacelor armonice, apelând la numeroase inflexiuni, alterații, cromatisme.

7. Construcții muzicale de tipul miniciclurilor, cum întâlnim în cazul *Antifoanelor duminicale* care folosesc același material melodic-armonic, adaptat la textul fiecărui antifon, inițial în glasul 5, apoi în glasul 8.

8. *Armonii ale cântării corale bisericești*, cu ale sale reguli specifice, cum ar fi: paralelisme și mixturi (dublări la interval de octavă în vocile inferioare; intervalica tipică de terțe sau sexte între perechea superioară de voci, sau perechea formată de vocile *Soprani* și *Tenori*). Întâlnim de asemenea și elemente de țesătură omofono-armonică densă, așa-numita *multivocalitate de tip stabil* (după Vl. Protopopov), conform clasificării muzicii corale bisericești. Acest tip de țesătură este specific aranjamentelor și prelucrărilor melodiilor tradiționale în biserica ortodoxă care predomină și în ciclurile lui M. Berezovschi. În categoria țesăturii omofono-armonice stabile se încadrează și recitativul coral-liturgic cu o pulsație monoritmă.

9. *Multivocalitatea de tip instabil* (după Vl. Protopopov), numită în armonia clasică *stratificare coloristică*, pe care o întâlnim în special în creațiile originale ale lui M. Berezovschi. Factura este amplificată prin numeroase *divisi* ale vocilor, ajungând până la 7–8 voci, cu dublări la interval de octavă la vocile inferioare și la terță sau sextă în vocile superioare. Țesătura muzicală este animată prin diferite duete sau solouri introductive. În unele creații de caracter solemn, apare alternanța responsorială între solist/soliști și întregul cor, sau alternanța antifonică dintre diferite grupuri corale.

Sonoritățile monumentale, care rezultă în urma diferitor mixturi și *divisi*, amintesc de stilistica școlii de muzică corală religioasă din Sankt-Petersburg. Totuși aceste momente nu sunt atât de numeroase încât să ne permită aprecierea manierei componistice a lui M. Berezovschi ca fiind una concertistică, întrucât în creațiile sale regăsim și trăsături ale *școlii moscovite*.

Propunând diferite variante de componență interpretativă, inclusiv o variantă corală omogenă pentru colectivele eparhiale, ciclurile sale liturgice au căpătat o arie largă de răspândire în spațiul ortodox.

4. ABORDAREA MELODIILOR DE TRADIȚIE BIZANTINĂ ÎN CICLURILE LITURGICE ALE LUI MIHAIL BEREZOVSCHI

Ciclurile *Imnele Sfintei Liturghii* și *Imnele Vecerniei și Utreniei* conțin armonizări ale melodiilor din psaltichie de o mare frumusețe. M. Berezovschi a căutat melodii basarabene de tradiție bizantină de prin toată Basarabia, dar și din întregul spațiu românesc. Ajutat de către psaltul G. Hodorogea, compozitorul a transcris multe asemenea melodii din notație neumatică în cea liniară și le-a îmbrăcat în haină armonică. Cum anume a realizat aceasta am căutat să aflăm. În acest sens, am identificat sursele originale ale unora din melodiile armonizate de compozitor și le-am supus analizei. În procesul de analiză am utilizat *metoda istorico-analitică*, *metoda comparativă* și *metodologia analizei modale* a surselor psaltice și contextului coral.

Metodologia analizei integrale include: caracteristica din punct de vedere liturgic; genul; forma verbală și muzicală; analiza cadrului modal (scară, cadențe, formule melodice etc.); evidențierea aspectelor semiografice (monodia în notație neumatică, monodia în transcripție liniară), și a altor aspecte stilistice (investigația partiturii corale, încadrarea monodiei în scriitura coral-armonică; pulsul tonal; factura; procedee armonice și polifonice etc.)

4.1. Axionul duminical *Cuvine-se cu adevărat* în glasul 5

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

Ținem să precizăm faptul că Axionul menționat mai sus se numește în mod obișnuit *Cuvine-se cu adevărat* și este o stihiră alcătuită în cinstea Născătoarei de Dumnezeu (*bogorodicină* sau *theotokion*), care se cântă la Sfânta Liturghie după Răspunsurile Mari (Mila Păcii). 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. 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* 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 Domnul* [46, p. 32–34], dar și în notație neumatică în *Liturghierul de strană* semnat chiar de autorul Ion Popescu-Pasărea [165, p. 31–32].

AXIONUL

Repejor

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

Fig. 4.1.

I. AXION Glas V ũ na

de I. POPESCU-PASĂREA

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

Fig. 4.2.

Imnul *Cuvine-se cu adevărat* este transpus de către compozitorul M. Berezovschi la o 2M în sus, adică dintr-un mod de *pa (re)* în *e-moll*. 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:



Fig. 4.3.

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



Fig. 4.4.

În cartea lui Gr. Panțiru – *Notația și ehurile muzicii bizantine* – bizantinologul român ne oferă următoarele informații privind glasul 5: “numit de tradiție hipodoric, acest glas are cheia glasului I, fără ipsili deasupra, însă cu inițialele pl. suprapuse, așezate înaintea cheii, ca o prescurtare a cuvântului grecesc plaghios (lăturaș)” [160, p. 233].

Imnul *Cuvine-se cu adevărat* este scris în *glasul 5 enarmonic* cu scara nu de la ke (la), ci de la pa (re) [152, p. 234], care se folosește datorită *formeii stihirarice*, cu următoarea scară:

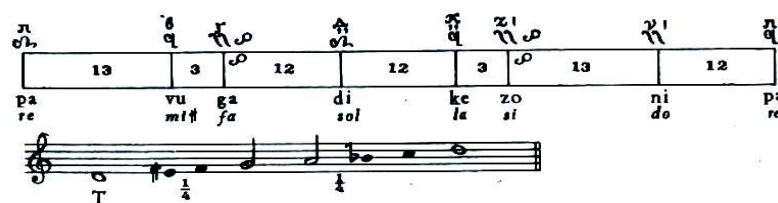


Fig. 4.5.

În practica de azi, această scară este folosită diatonic, adică înlăturând sferiturile de ton și folosind numai tonuri și semitonuri, rezultă următoarea scară: *re, mi, fa, sol, la, si bemol, do, re'*. Iar în cazul transpunerii la o 2M ascendentă, cum găsim 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 identificat-o în transpunere liniară, în culegerea *Toată suflarea să laude pe Domnul* a lui Al. Buzera, mersul treptat ascendent spre fundamentala modului, 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 2M, iar alteori 2+:





Fig. 4.6.

În același timp, compozitorul M. Berezovschi utilizează de fiecare dată mersul prin 2+, chiar și acolo unde linia melodică, în notație liniară, apare cu deplasarea prin 2M. Respectiv, în armonizarea înfăptuită de compozitor, care după cum am menționat, a transpus melodia la o 2M 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 în transcriere liniară. Mai mult ca atât, pentru a arăta că acest procedeu nu apare din greșeală, când sună pentru prima dată acest tetracord ascendent, compozitorul 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#* 2M și nu 2+ așa cum a conceput inițial compozitorul Berezovschi:



Fig. 4.7.

Se pare că totuși M. Berezovschi a avut dreptate atunci când a utilizat de fiecare dată 2+ 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. Această 2+ apare chiar în sursa primară datorită faptului că din punct de vedere modal, acest imn este scris în glasul 5 *enarmonic*, îmbogățit cu glasul 6 cu scara cromatică mixtă în care primul tetracord este diatonic, iar al doilea cromatic. Pentru formarea acestei scări se folosește ftoraua diatonică ♭ pe *pa (re)*

– care și dictează tetracordul diatonic, iar pentru cel cromatic, ftoarele cromatice  a lui *di* (sol), sau  a lui *ke* (la) :

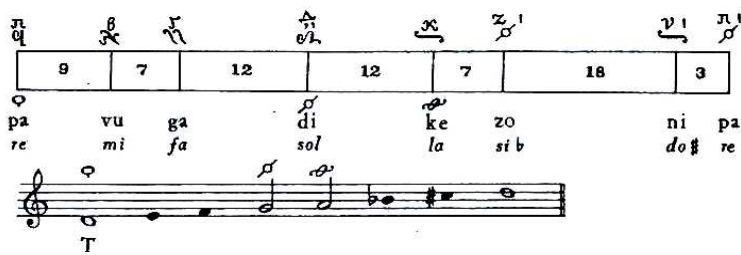


Fig. 4.8. Musical notation showing a scale with fingerings (9, 7, 12, 12, 7, 18, 3) and lyrics: pa re, vu mi, ga fa, di sol, ke la, zo si b, ni do#, pa re.

Fig. 4.8.

Ca rezultat al acțiunii ftoalelor glasului 6 cromatic, survine mersul melodiei la 2+ : *si bemol–do diez*.

Considerăm oportun să amintim faptul 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:



Fig. 4.9. Musical notation showing a scale with lyrics: *pa vu ga di ke zo ni pa*.

Fig. 4.9.

În notația neumatică a acestui imn, modulațiile din glasul 5 enarmonic în glasul 6 cromatic cu scara mixtă sunt indicate prin ftoarele respective:

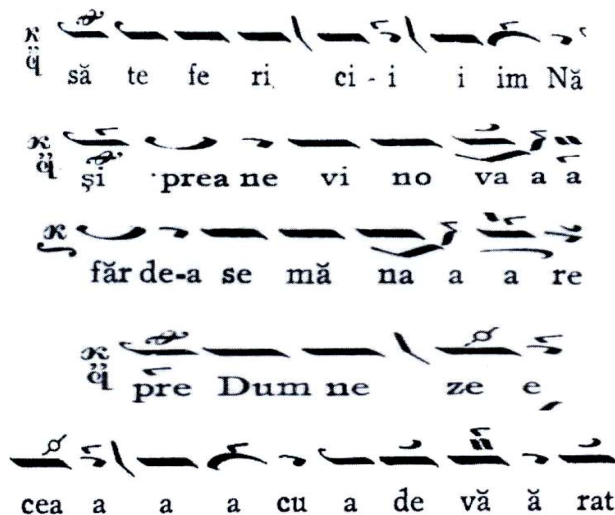



Fig. 4.10. Neumatic notation with lyrics: să te fe ri ci - i i im Nă și prea ne vi no va a a fără de-a se mă na a a re pre Dum ne ze e cea a a a cu a de vă ă rat.

Fig. 4.10.

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 variațiuni 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, înfrustrarea, tânguirea, durerea, patimile sufletești câtă să fie exprimate într-un chip deosebit și într-o anumită scară” [166, 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, după cum aflăm din *Melodica bizantină* [104]. Or, compozitorul M. Berezovschi la începutul Imnului *Cuvină-se cu adevărat* indică anume tempoul *Moderato*. Datorită evoluției într-o viteză moderată a cântării, ritmica acestui imn folosește, pe lângă *formele de tip silabic*, și altele mai dezvoltate de *tip melismatic*. “Tipul de cântare stihiraric se caracterizează printr-un lirism aparte, relația dintre textul literar și cel muzical fiind caracterizată de îmbinări de pasaje silabice cu pasaje melismatice” [113, p. 115]. Observăm că în afară de cea 2+ 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:

The image shows a musical score for the hymn 'Cuvine-se cu adevărat' in Glas 5, Moderato. The score is in 2/4 time and D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Cu - vi - ne - se cu a - de - vă - rat fe - ri - cim Nă - scă - toa - re de Du - mne - zeu.' The score shows melismatic passages and cadences.

Fig.4.11.

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:

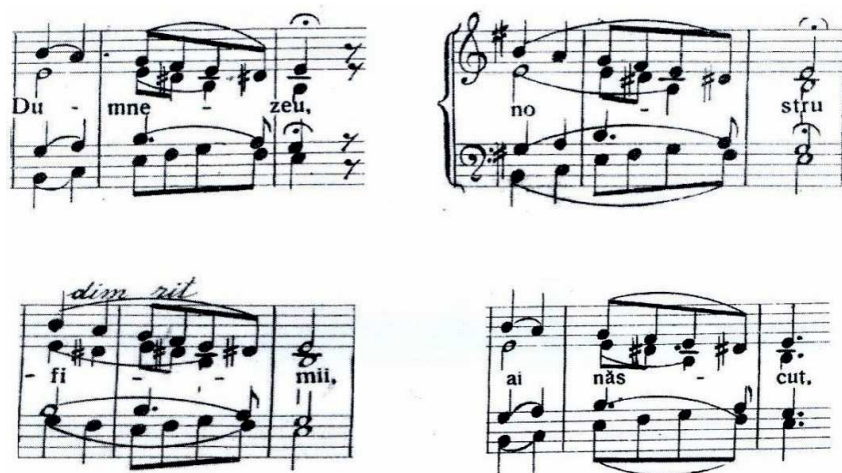


Fig. 4.12.

În sursa originală, la I. Popescu-Pasărea, aceste cadențe au următoarea formulă neumatică, care apare de fiecare dată neschimbată, după cum putem observa mai jos:

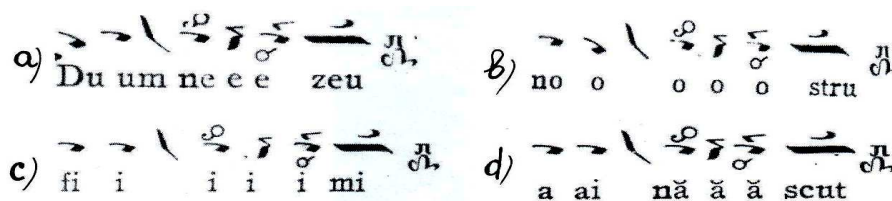


Fig. 4.13.

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.



Fig. 4.14.

Dorim să atragem atenția și asupra faptului că M. Berezovschi armonizează de fiecare dată acea formulă cadențială aproape neschimbată, păstrând aceleași funcții: $t^6_4-S_6$ – urmată de turația de pasaj $t-D^6_4-t_6$, după care D^4_3 ce se rezolvă în trisonul tonicii. Alteori se întrebuițează următoarea armonizare: $t_6-D^4_3-t-D^6_4-t_6-D^4_3-t$, care reprezintă de fapt un șir de 3 turații legate prin câte un acord comun.

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

Referitor la armonizarea realizată 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 pasaj, 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 *divisi* ale vocilor, în special în momentele culminante, cum ar fi cele în care răsună textul și mai slăvită, unde apare *divisi* la *Soprani* și *Tenori*, care mai apoi cântă cu dublarea melodiei la sextă:



Fig. 4.15.

Îmbogățirea facturii prin divizări ale vocilor reduce cercul colectivelor corale care ar fi capabile să interpreteze o astfel de lucrare, ceea ce înseamnă că creația a fost concepută anume pentru a fi interpretată de către un cor profesionist. Despre aceasta ne mărturisește paleta dinamică a acestui imn cuprinde nuanțe de la *pp* și până la *f*. Observăm lipsa unor nuanțe de *ff*, sau *sforzando*, care 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 tocmai funcția de a-i ajuta pe credincioși să se roage și să cultive acea stare de pietate.

Pe alocuri compozitorul utilizează și procedee polifonice. În debutul acestui imn apare o imitație ritmică. Imnul se începe la unison de către vocile feminine – *Soprani* și *Alti*, 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. Vocale bărbătești intervin consecutiv la un interval de o măsură, respectând plasarea temporală a textului melodic, adică ca și *Soprani* cu *Alti* care au intrat cu anacruză, la fel și vocile bărbătești intră cu auf tact, deja către măsura întâi după cum dictează pasul imitației:

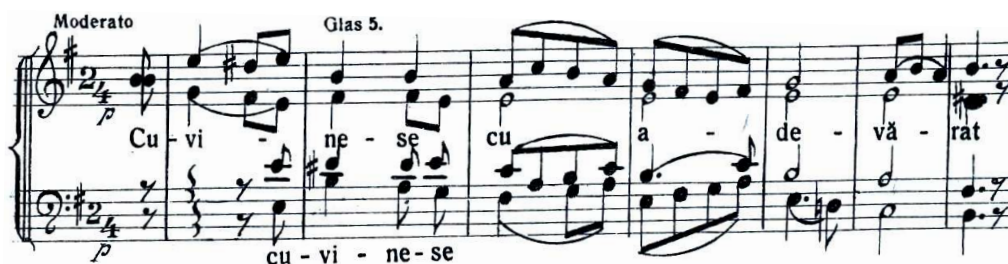


Fig. 4.16.

Intrarea alternativă a vocilor feminine și a celor masculine prezintă în sine un procedeu polifonic de înviorare a facturii în pofida lipsei imitației severe. Am observat și faptul că autorul 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* corul se unește interpretând una și aceeași melodie, pe care o dublează la octavă. Același procedeu îl întâlnim și în armonizarea textului *ceia ce ești*, sau *fără de asemănare*, unde din nou apare același procedeu, după care urmează o factură acordică la 4 voci.

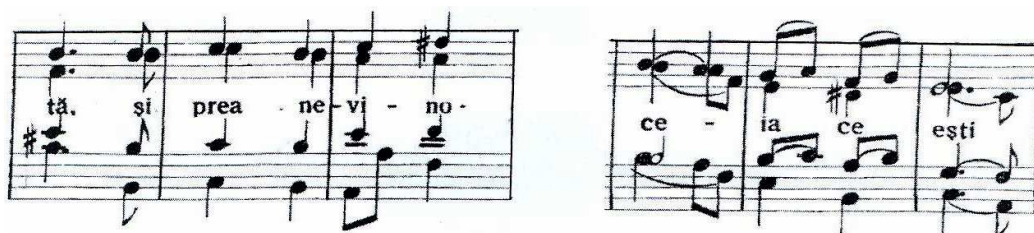


Fig. 4.17.

Procedeul imitativ pe care l-am întâlnit chiar la începutul imnului îl regăsim și atunci când se cântă textul *care fără stricăciune*, unde încep mai întâi *Soprani*, cărora le urmează și celelalte voci ale corului, repetând și textul liturgic, iar *Alti* repetă chiar și începutul melodiei, care însă este modificat ritmic:



Fig. 4.18.

Linia melodică a imnului *Cuvine-se cu adevărat* este compusă în *tehnica combinatorică*, pe care am ilustrat-o sub forma unei scheme pentru o imagine mai clară a acestui aspect, ceea ce demonstrează că muzica bisericească de tradiție bizantină nu este încorsetată în limitele unor structuri pătrate, ci se prezintă ca o dezvoltare fluentă și continuă a liniei melodice.

Repejor

Cu-vi - ne-se cu a - de - vă - rat

q

z eu, cea-pu - ru - rea - fe - ri - ci - - - tă și

c

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

B1 B2 B3

B1' d B2' B3

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

e e' f B1' d B3'

cîț Se - ra - fi - - - mi,

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

c

pe Dum - ne - zeu Cu - vîr - hil ai - nă - s - cut,

B1'' B2 B3''

pe ti - ne cea

5/4 B2

cu a - de - vă - rat

B1''' B3

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

te mă - rim, te mă - rim.

Coda

Fig. 4.19.

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.

4.2. Rugăciunea domnească *Tatăl nostru* în glasul 5

O altă creație liturgică ce are la bază o melodie psaltică de tradiție bizantină, la fel în glasul 5, este și rugăciunea *Tatăl nostru*, care mai este cunoscută și sub denumirea de *Rugăciunea domnească*, datorită faptului că 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, <...>, 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 [89, p. 22].

Mihaela Marinescu, în cartea sa *Spiritualitatea bizantină în creația muzicală românească (secolul XX)* menționează trei ipostaze ale rugăciunii *Tatăl nostru* în creațiile compozitorilor români [110, p. 99–103]. Una din acestea fiind armonizarea melodiei lui Anton Pann, care a fost transcrisă pe notație liniară de I. Popescu-Pasărea și prelucrată coral de către D. Georgescu-Kiriac, I. D. Chirescu, N. Lungu, dar și compozitorul basarabean M. Berezovschi.

Așadar, cântarea *Tatăl nostru* în gl. 5 din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* este o creație scrisă pe baza unei melodii tradiționale a lui Anton Pann, pe care M. Berezovschi a reușit să o armonizeze iscusit. Sursa inițială a rugăciunii armonizate de M. Berezovschi am găsit-o în culegerea *Toată suflarea să laude pe Domnul* semnată de Alexie Al. Buzera [46, p. 34].

TATĂL NOSTRU

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

Fig. 4.20.

Comparativ cu sursa inițială, în armonizarea lui Berezovschi, melodia este transpusă la o 2M în sus și e plasată în partida sopranelor. Din punct de vedere sintactic, M. Berezovschi respectă construcția sursei originale. Pe alocuri melodia capătă unele schimbări de caracter variațional, și anume *variere melismatică*.

Cu privire la relația dintre muzică și text sesizăm tipul de cântare *stihirică*, în tempoul *Andante*, pe care îl indică însuși compozitorul M. Berezovschi la începutul acestei rugăciuni. Ritmica cuprinde *formule de tip silabic și melismatic*. În sursa originală melodia se desfășoară liber, fără metru, pe când în armonizarea compozitorului basarabean, posibil și datorită necesității sincronizării corale, melodia este organizată în măsuri. Totuși, dimensiunea construcțiilor muzicale rămâne variată permanent, deci avem o structură nepătrată. Din punctul de vedere al sintaxei, compozitorul a respectat lungimea stihurilor, precum și plasarea cadențelor, care, conform intervalului transpunerii, sună: cele perfecte pe *vu (mi)*, cele imperfecte pe *zo (si)*.

Deseori, formulele melodico-armonice din zonele cadențiale se repetă variat. Evitând repetările exacte, compozitorul reușește să evite monotonia. Chiar dacă întâlnim uneori formule armonice asemănătoare pentru aceeași treaptă cadențială, totuși, profilul melodic diferit cu ornamentație distinctă conferă un nou contur fiecărui popas cadențial.

În sursa primară identificăm cadență de tip melodic cu mișcarea melodiei spre treapta I, implicit cu participarea sensibilei, iar în armonizarea lui M. Berezovschi cadența este modificată într-una de tip armonic cu participarea funcțiilor de D-t, și anume: $K^6_4-D_2-t_6-D^4_3-t$, adică are

loc transformarea de la modal la armonic. La sfârșitul rugăciunii, avem o cadență clasică de tipul: $K_4^6-D_7-t$, iar melodia este ridicată la o octavă în sus.

Pe lângă glasul 5 enarmonic, 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 [160, p. 210]:

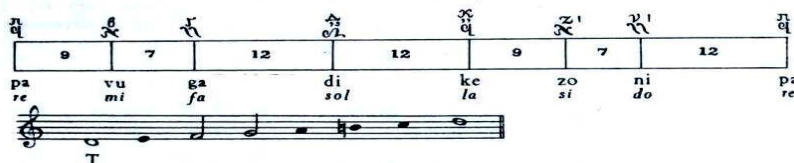


Fig. 4.21.

Drept dovadă a faptului că se produce modulația spre 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:



Fig. 4.22.

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



Fig.4.23.

dar se pare că M. Berezovschi a evitat o nouă modulație spre glasul 1, limitându-se la a utiliza acest procedeu doar o singură dată – la începutul rugăciunii – iar în rest a păstrat modul 5.



Fig. 4.24.

Cu privire la armonizare se face observat faptul că pulsul schimbărilor armonice este foarte des și constant, aproape toate sunetele melodiei inițiale au fost tratate ca sunete acordice,

și fiecă silabă este însoțită de un nou acord. În stihul *greșiților noștri* compozitorul utilizează un procedeu de rezolvare contrapunctică, mai exact o formulă de întârziere:



Fig. 4.25.

Penultimul stih este rezervat cu precădere vocilor superioare cu *divisi* și vine ca o diversificare factuală:



Fig. 4.26.

Se întâlnesc de asemenea frecvente dublări ale liniei melodice prin consonanțe imperfecte (terțe sau sexte), care fac parte din structura acordică.

Armonizarea este una destul de simplă. Se întâlnesc frecvent unisonuri, în special la începutul și sfârșitul frazelor, structuri intervalice în locul acordurilor terțare complete. În așa fel, compozitorul reușește să creeze contrapunerea constantă dintre modal și tonal.

4.3. Troparul pascal *Hristos a înviat* în glasul 2

Troparul pascal *Hristos a înviat* este și el un exemplu concludent de armonizare a unei surse psaltice, de această dată este vorba despre o melodie în *glasul 2*. Amintim faptul că *Hristos a înviat* este troparul Paștilor, când creștinii sărbătoresc Învierea Domnului. Ca și majoritatea troparelor, este un imn utilizat ca refren între versetele din psalmi, dar este folosit și separat, fiind adesea cântat de 3 ori consecutiv. Se întrebuițează în numeroase locuri din slujbele Săptămânii Luminate (prima săptămână de după Sfintele Paști), precum și în restul perioadei Penticostarului, adică până la sărbătoarea Înălțării Domnului.

Acest tropar este cântat pentru prima dată la Slujba de Înviere după sfârșitul procesiunii de înconjurare a bisericii care are loc la începutul Utreniei; mai este cântat după fiecare odă a canonului pascal, la sfârșitul stihirilor Paștilor, la sfârșitul Utreniei, iar apoi este cântat la începutul Liturghiei, la Vohodul Mic, în timpul și după Împărtășanie și la sfârșitul Liturghiei. Troparul *Hristos a înviat* mai este cântat din nou la începutul și sfârșitul Vecerniei. Acest obicei persistă pe parcursul întregii Săptămâni Luminate. După Duminica Tomei (prima duminică după Paști), acest tropar este cântat de câte 3 ori la începutul majorității liturghiilor și slujbelor

religioase în locul rugăciunii obișnuite a Sfântului Duh (adică a rugăciunii *Împărate cerească*) și la sfârșitul slujbei din a 39-a zi de după Înviere. Aceasta are loc inclusiv până în ziua Înălțării Domnului.

Sursa primară a acestui tropar armonizat de M. Berezovschi am găsit-o în culegerea lui Florin Bucescu – *Învățarea cântărilor Sfintei Liturghii* [44, p. 142], unde arată în felul următor:


Fig. 4.27.



Dar o variantă poate și mai utilă pentru noi este cea pe care am identificat-o în cartea *Cântările Pentecostarului* alcătuită de profesorii Nicolae Lungu, Pr. Ene Braniște și Chiril Popescu [112, p. 7–8], unde acest tropar pascal este ilustrat atât în notație liniară, cât și în notație neumatică, ceea ce ne ajută să urmărim nemijlocit corelarea dintre cele două tipuri de notație. În ambele surse este menționată apartenența acestui tropar la glasul 2.

Fig. 4.28.

Comparând Troparul *Hristos a Înviat* în cele 2 surse pe care le-am menționat mai sus, ținem să atragem atenția asupra faptului că în culegerea *Cântările Pentecostarului*, troparul este transpus la o 2M în sus, adică cu baza de la *ke (la)* și nu de la *di (sol)* așa cum cere glasul, dar textul muzical neumatic care însoțește transpunerea în notație liniară este conform glasului 2.

Amintim că acest glas este considerat glas cromatic, datorită secundeii mărite din

tetracord. Are cheia  pe care o regăsim și în exemplul în notație neumatică menționat mai sus. Uneori lângă semnul respectiv se scrie și baza gamei

 (di-sol) sau  (vu-mi) [160, p. 214]

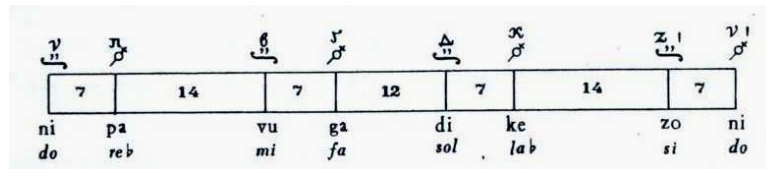



Fig. 4.29.







Scara glasului 2 este formată din *tonuri mai mici*, adică de 7 secțiuni și tonuri mari, de 12 secțiuni. Practic, ea nu se poate executa din cauza egalității secundelor mărite cu tonul de legătură dintre tetracorduri. Pentru acest motiv, Grigore Panțiru în cartea sa *Notația și ehurile muzicii bizantine* a adoptat scara de mai sus, pe care o crede conformă cu tradiția și cu execuția actuală a acestui glas. Ea conține în tetracord 2+ de 14 secțiuni și tonul de legătură dintre tetracorduri de 12 secțiuni, făcându-se o distincție clară între aceste feluri de secunde (tonuri).





Fig. 4.30.

După cum putem observa, scara este alcătuită după sistemul difoniei (tricordului). Numai așa ne putem explica de ce în glasul 2, *re acut* este becar, iar *re grav*, bemol. Armura

glasului:  Cele mai frecvente mărturii ale acestui glas sunt:

 di(sol),  zo(si),  vu(mi),  ni(do), , mai rar  ga(fa) și  pa(re). Prima și a treia dintre ele le regăsim și în notația neumatică a troparului *Hristos a înviat* pe care îl analizăm.

Glasul 2 are și două ftorale. Prima  se scrie, de obicei, pe *di (sol)* sau din terță în terță, pe *zo (si)*, *pa (re)*, iar în grav, pe *vu (mi)*, *ni (do)*. În exemplul nostru, găsim această ftoară specifică glasului 2 chiar lângă cheia glasului, înainte de începutul textului muzical. A doua ftoară  se scrie pe *ke (la)* și din terță în terță ascendent, pe *ni (do)*, descendent, pe *ga (fa)*, *pa (re)*. Dacă sunt scrise una din aceste ftorale deasupra unei note, înseamnă că de acolo înainte se va intona după scara de mai sus, adică un *mod de sol*, cu *la-bemol*, *re-bemol*, în grav, și *re-becar* în acut.

Baza scării este *di (sol)*, pentru cele mai multe melodii; altele au baza *ni (do)*. În cazul exemplului pe care îl analizăm regăsim baza pe *ni (do)*.

Compozitorul M. Berezovschi transpune linia melodică a sursei primare la o terță ascendentă, căpătând un glas 2 cu baza pe *vu (mi)*, după cum putem lesne observa din armonizarea sa.

Nr. 4 Maestoso

glas 2 armon Prot. M. Berezovschi.

Hris - tos au în - vi - eat din morți cu moar - tea pre moar - te căl -

Fig. 4.31.

Compozitorul încredințează melodia vocii superioare a corului, la care recurge la *divisi: Soprani I și II*, pe alocuri compozitorul divizează și Tenorii. Deseori, melodia de la soprane este dublată la tenori, la interval de octavă sau sextă inferioară. Practic anume aceste două partide vocale expun melodia. Partida basului are rolul de suport armonic, pe când alto completează factura acordică.

În linii mari, compozitorul respectă conturul liniei melodice pe care o găsim în sursa primară, dar observăm și unele varieri, în special varieri de ordin ritmic. Atât în culegerea *Cântările Penticostarului*, cât și în *Învățarea cântărilor Sfintei Liturghii*, linia melodică se desfășoară liber, fără a fi structurată în măsuri. În schimb, în ciclul lui M. Berezovschi acest tropar apare structurat în măsuri reglate de metrul binar 2/4 la începutul troparului, mai exact primele 4 măsuri, după care urmează o singură măsură la metrul ternar de 3/4, ca mai apoi să se revină la metrul de 2/4, care este menținut până la sfârșitul troparului, semn că și în acest caz, compozitorul a recurs la metru pentru a sincroniza cântarea corală.

În afară de varieri de ordin ritmic, observăm și alte diferențieri între sursa primară pe care am identificat-o și linia melodică a armonizării compozitorului M. Berezovschi. Ne referim la faptul că în unele momente, compozitorul schimbă accentele din textul troparului pascal, așa cum auzim atunci când este cântată fraza *și celor din mormânturi*. În sursa originală accentul este pus pe *și* care are și o durată mai mare, pe când în partitura lui M. Berezovschi accentul cade pe *celor*.

Conform definiției glasului 2, cadențele, perfectă și finală, trebuie să apară pe *di (sol)*, uneori pe *vu (mi)* și, foarte rar, pe *ni (do)*; imperfectă pe *zo (si)*, *vu (mi)* și *ni (do)*. În sursa primară, găsim cadențe perfecte pe *di (sol)* și pe *vu (mi)*, cadența finală pe *di (sol)*, iar cea imperfectă pe *zo (si)*. În armonizarea pe care o realizează compozitorul M. Berezovschi, cadențele sunt păstrate pe aceleași trepte, iar în conformitate cu intervalul transpunerii rezultă: cadențele perfecte pe sunetele *zo (si)* și *di ifes (sol diez)*, cadența finală pe *zo (si)*, iar cea imperfectă pe *pa ifes (re diez)*.

Troparul *Hristos a înviat* din punct de vedere al relației text-muzică este scris în *tactul stihiraric*, în care predomină *forme silabice* și *melismatice*. Deși în sursa inițială acest tropar este

însoțit de indicația *Andantino*, M. Berezovschi alege să scrie *Maestoso*, probabil pentru a arăta în acest fel și tempoul, dar și caracterul praznic al acestui tropar, datorită sărbătorii la care este cântat – cea mai mare sărbătoare a creștinătății – Învierea Domnului, un motiv de mare bucurie pentru toți credincioșii.

Privitor la armonizarea cu care înveșmântează compozitorul această binecunoscută melodie tradițională psaltică în glasul 2, dorim să menționăm faptul că acesta optează și de această dată pentru o armonizare destul de simplă. M. Berezovschi încadrează iscusit melodia în limitele tonalității *E-dur*. Scara glasului 2 a melodiei din sursa primară: *do-re-bemol-mi-fa-sol-la-bemol-si-do-re-becar*, datorită transpoziției la o terță în sus, capătă următoarea structură: *mi-fa-becar-sol-diez-la-si-do-becar-re-diez-mi-fa-diez*, amintind de modul de dominantă al tonalității *a-moll*, cu care alternează constant.

Compozitorul tratează notele acestei scări, interpretând nota *do-becar* ca treapta a VI-a din majorul armonic. Acest lucru îl putem observa chiar de la începutul troparului, unde în stihurile *Hristos a înviat din morți cu moartea pe moarte călcând și se conturează următoarele funcții: T | T-T | S^a-T⁶₄-S^a₆ | T-D₂ → S^a₆-S^a | T-T | S^a-T⁶₄-S^a₆-T⁶₄-D₂ → | S^a₆-T⁶₄-SII⁶₅^a | T-S⁶₄^a-T-S⁶₄^a | D₂ → S^a₆-T⁶₄-S^a |. Din aceste soluții de armonizare deducem: compozitorul dă preferință turațiilor de pasaj omogene, precum: S^a-T⁶₄-S^a₆ sau S^a₆-T⁶₄-S^a, precum și celor neomogene: S^a₆-T⁶₄-SII⁶₅^a.*

Pentru armonizarea secundeii mărite dintre treapta a II-a coborâtă și treapta a III-a, M. Berezovschi tratează treapta a II-a alterată în sens descendent ca cvinta coborâtă a D₇, care apare sub forma celei de-a doua răsturnări a septacordului, adică ca terțcvarcort. Astfel, în stihul *celor din mormânturi viață dăruindu-le* găsim următoarea armonizare: D⁴₃^{↓5}-S⁶₄^a-D₂ → | S^a₆-T⁶₄-S^a-D⁴₃^{↓5} | T-D₂ → S^a₆-S^a | T-T | T-D₂ → S^a₆-T⁶₄ | S^a-T⁶₄-S^a₆-D₂ → | S^a₆-D |. Această succesiune de acorduri demonstrează din nou întrebuințarea de către compozitor a mai multor turații cu participarea acordurilor din grupul de subdominantă din majorul armonic, dar și procedeul numit *elipsă* chiar la începutul acestui stih, când D⁴₃^{↓5} nu se rezolvă în T⁵₃, așa cum s-ar aștepta, ci doar se ajunge la basul tonicii pe care se construiește S⁶₄^a.

Analizând acest tropar, putem observa că autorul folosește 2+ din tetracordul inferior anume în momentul culminant care corespunde stihului *și celor din mormânturi*, unde apare nota *fa-becar* în bas, timp în care, la *Soprani* se atinge nota cea mai înaltă – *re-diez*. Acesta este un exemplu în plus care vine să argumenteze ideea că în muzica bisericească, muzica are ca scop dezvoltarea conținutului textului religios. În biserică, muzica și cuvântul se contopesc pentru a deveni rugăciune.

La sfârșitul troparului, compozitorul subliniază aspectul modal al creației, întrucât trisonul de dominantă nu este rezolvat în trisonul tonicii, ci în locul său survine unisonul pe

treapta a V-a a tonalității *E-dur*, ca o dovadă a faptului că aici tonalul este supus modalului, fiind deja cunoscut faptul că unisonul este un atribut al muzicii psaltice de tradiție bizantină, care este o muzică modală.

4.4. *Antifonul II duminical în glasul 5*

M. Berezovschi a inclus în ciclul său liturgic și Antifoane ce au la baza melodii de tradiție bizantină. Compozitorul a înveșmântat în haină armonică două surse originale, una în glasul 5 și alta în glasul 8, pe textul *Antifonului I și II*. Denumirea de *Antifoane ale 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 au fost tratate coral de către compozitorii români, dar în mod preferențial antifoanele duminicale. 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, până să-L cunoască lumea că este Dumnezeu.

Am reușit să identificăm sursa originală a *Antifonului în glasul 5* armonizat de M. Berezovschi în ciclul său în culegerea preotului Al. Buzera *Toată suflarea să laude pe Domnul* [46, p. 13].

Monodia originală se desfășoară într-o mișcare continuă fără a fi împărțită în măsuri. În schimb în armonizarea lui M. Berezovschi melodia este structurată în măsuri și reglată de metrul binar de 2/4. Sursa inițială este transpusă la o 2M 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 *e-moll*. Structura sursei psaltice în general este păstrată, doar pe alocuri observăm unele schimbări variaționale. Ținem să menționăm și faptul că autorul respectă cu strictețe lungimea stihurilor, zonele de cadență, inclusiv cu păstrarea sunetelor ce cadentează, și anume: cadențele perfecte și finală pe *pa (re)* iar cele imperfecte pe *ke (la)*, conform intervalului transunerii în armonizarea compozitorului basarabean: cadențele perfecte sună pe *vu (mi)*, iar cele imperfecte, respectiv pe *zo (si)*.

Privitor la relația dintre muzică și text, se conturează *tactul stihiraric*, iar ritmica acestui antifon folosește *formule de tip silabic* și altele 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 un rol funcțional. În stihul *și ai primit pentru mântuirea noastră* intervine modulație spre un alt mod – autenticul plagalului 5, adică glasul 1. Datorită acestei modulații, în sursa inițială în structura liniei melodice apare *si-becar* în locul lui *si-bemol*, iar în partitura lui Berezovschi respectiv *do-diez* în locul lui *do-becar*. 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*.



Fig. 4.32.



Fig. 4.33.

În afară de glasul 1, putem observa și modulație în *glasul 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)*. 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*.



Fig. 4.34.

În sursa inițială acest fragment arăta în felul următor:



Fig. 4.35.

Strânsa legătură a muzicii cu textul este evidentă, menționăm în acest sens faptul că în momentul în care apare în text lexemul *moarte*, melodia se deplasează pe sunetele primului tetracord al glasului 6 cromatic în sens descendent, compozitorul recurgând aici la principiul *katabasis*, iar atunci când se vorbește despre *Sfânta Treime*, dimpotrivă, conturul melodiei urcă treptat pe sunetele tetracordului al doilea, în felul acesta muzică vine să confirme ideea de îndreptare a cugetului spre cele cerești, iar ca principiu utilizat menționăm de această dată principiul *anabasis*.

Primul tetracord al glasului 6 cromatic răsună în sens descendent și în momentul în care corul – purtător al rugăciunii colective – cântă fraza *Carele neschimbat te-ai întrupat*. În acest caz, chiar dacă acțiunea se referă la una din cele 3 ființe ale Treimii, 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 potrivit această idee.

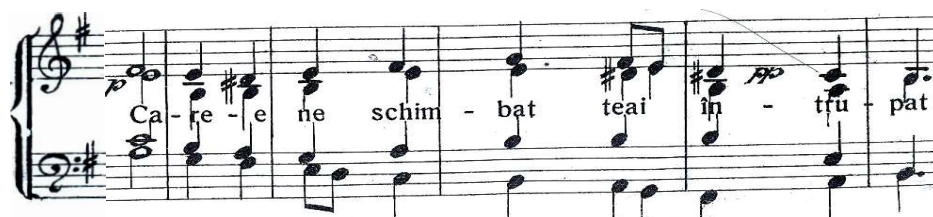


Fig. 4.36.

Privitor la modul în care compozitorul a înlămpuit armonizarea sursei ce l-a inspirat, în urma analizei am observat că M. Berezovschi a optat pentru niște armonii destul de simple și transparente, cu zone de cadențe clare precum $K^6_4-D_7-t$, cu frecvențe turații de pasaj de tipul $t-D^6_4-t_6$ sau $t-D^4_3-t_6$; $S_6-t^6_4-SII^6_5$. Mai utilizează cadențe întrerupte, inflexiuni în tonalitățile gradului I de înrudire, acorduri de dublă dominantă, sunete mobile, precum și unele reminiscențe modale ce rezidă în dominante naturale.

Dorim să menționăm faptul că autorul ajunge la dominante ca urmare a modulațiilor modale din glasul 5 în glasul 1. Atunci când melodia modulează în glasul cromatic 6, M. Berezovschi tratează semnele ce apar în tetracordul descendent ca indici ai subdominantei în care realizează inflexiune. Merită de remarcat și faptul că compozitorul tratează sunetul de la sfârșitul propoziției uneori ca primă a trisonului T, alteori ca treapta a V-a a tonalității în care se realizează inflexiunea. Așadar, putem afirma că funcționalitatea este subordonată modalului. Un indicator în acest sens fiind și linia basului care se dezvoltă destul de lin, printr-un mers treptat.

4.5. Imnul Trisaghion Sfinte Dumnezeule în glasul 5

Un exemplu foarte elocvent ce relevă abordarea surselor psaltice este Imnul Trisaghion *Sfinte Dumnezeule* în glasul al 5-lea pe care îl găsim în paginile ciclului *Imnele Sfintei Liturghii* a lui M. Berezovschi [32, p. 16–17]. Compozitorul prezintă acest imn sub trei aranjamente, pentru diferită componență corală: unul la 4 voci pentru cor mixt, altul la fel la 4 voci pentru cor bărbătesc și o variantă mai simplă – la 3 voci (*Soprani I, Soprani II și Alti*).

Atât denumirea acestui imn bisericesc, cât și mesajul său invocă cele 3 fețe ale Dumnezeirii: Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt. “Cântarea imnului *Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi!* este unul dintre cele mai cunoscute imnuri din cadrul

cultului Bisericii Ortodoxe. Îl întâlnim atât în cadrul rugăciunilor particulare, cât și în cultul divin public, în cadrul rugăciunilor începătoare, în cadrul procesiunilor etc. O importanță însă cu totul deosebită o are acest imn în cadrul Sfintei Liturghii, în rânduiala căreia este întâlnit încă de la sfârșitul secolului al V-lea. În acest moment al Sfintei Liturghii, oamenii și îngerii se unesc în slăvirea sfințeniei lui Dumnezeu” [180].

Vom preciza cadrul liturgic de interpretare a Imnului Trisaghion conform tipicului. Imnul *Sfinte Dumnezeule* se cântă la Liturghie înainte de citirea din cartea bisericească numită *Apostol*, ce cuprinde texte din epistolele (scrisorile) Sfinților Apostoli sau din Faptele Apostolilor. Radu Alexandru menționează despre acest imn: “Îl întâlnim în prezent în practica liturgică însoțind diferite procesiuni, la Utrenie, în timpul Doxologiei Mari, când Sfânta Evanghelie este dusă din naos în Sfântul Altar, la Denia din Vinerea Mare când cu Sfântul Epitaf înconjurăm biserica și la slujba înmormântării, atunci când se poartă către biserică, sau când se conduce către locul înmormântării, trupul celui decedat. Dar acest imn se mai intonează și înafara Liturghiei, cum ar fi spre exemplu la procesiunile funerare, adică la slujba de înmormântare a creștinilor” [180].

De obicei, la o Liturghie de rând Imnul Trisaghion este cântat de trei ori, urmează *Slavă...*, *Și acum...*, după care se cântă doar a doua parte a Imnului, mai exact fraza *Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi*, ca mai apoi întregul imn să fie cântat încă o dată. La Liturghia oficiată de către un Arhiepiscop, Imnul Trisaghion se cântă de șapte ori și jumătate, alternativ de către cor și clericii din Altar. Inițial imnul este cântat de trei ori, apoi episcopul iese pe amvon și ținând într-o mână dicherul (simbol al celor două firi ale Mântuitorului) și în altă mână tricherul (simbol al Sfintei Treimi) rostește fraza: *Doamne, caută din cer și vezi și cercetează via aceasta, și o întărește pe ea, pe care a sădit-o dreapta Ta*, după care binecuvintează credincioșii în trei direcții, apoi se întoarce în sfântul altar, timp în care de obicei un grup solistic al corului interpretează a patra oară imnul *Sfinte Dumnezeule*, ca ulterior să fie interpretat încă de 3 ori și jumătate, alternativ, de către componența completă a corului și clericii.

Imnul Trisaghion *Sfinte Dumnezeule* în glasul al 5-lea l-am găsit în notație liniară în culegerea *Toată suflarea să laude pe Domnul* semnată de Alexandru Al. Buzera [46, p. 21]:



Fig. 4.37.

Din culegerea lui Al. Al. Buzera am aflat că melodia ce stă la baza acestui imn aparține lui Ghelasie Basarabeanu (informație care lipsește în ciclul liturgic semnat de M. Berezovschi).

Arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur și Preotul Ion Isăroiu îl numesc pe Ghelasie Basarabeanu “Clasic al muzicii românești de tradiție bizantină din prima jumătate a secolului XIX, alături de Macarie Ieromonarhul și Anton Pann” [31, p. V]. În *Liturghierul* lui Ghelasie Basarabeanu am găsit Imnul Trisaghion *Sfinte Dumnezeule* în glasul 5, nu doar în notație liniară, ci și în notație neumatică [31, p. 19–21].

Sfinte Dumnezeule**

Glas $\lambda \overset{\cdot\cdot}{\pi} \overset{\cdot\cdot}{\eta} \overset{\cdot\cdot}{\xi} \overset{\cdot\cdot}{\zeta} \overset{\cdot\cdot}{\psi} \overset{\cdot\cdot}{\omega}$ Pa $\bar{\Gamma}$

Sfin - te Dum - ne - ze - u - le, Sfin - te ta - re, Sfin - te
făr de moar - te mi - lu - ieș - te - ne pre noi. (de 3 ori)

Fig. 4.38.

Sfinte Dumnezeule*

Glas $\lambda \overset{\cdot\cdot}{\pi} \overset{\cdot\cdot}{\eta} \overset{\cdot\cdot}{\xi} \overset{\cdot\cdot}{\zeta} \overset{\cdot\cdot}{\psi} \overset{\cdot\cdot}{\omega}$ Pa $\bar{\Gamma}$

Sfin - te Dum - ne - ze - u - le, Sfin - te ta - re, Sfin - te făr
de moar - te mi - lu - ieș - te - ne pre noi. (de 3 ori)

Fig. 4.39.

S. Barbu-Bucur și I. Isăroiu menționează faptul că “Opera acestui mare protopsalt și compozitor a fost cunoscută doar prin câteva cântări tipărite sporadic de Ioan Zmeu (1892), I. Popescu-Pasărea (1933) și mai ales prin renumita Doxologie glas V al cărei final – *Sfinte Dumnezeule* – este cunoscut și cântat de toată suflarea ortodoxă română” [31, p.V]. Anume acest *Sfinte Dumnezeule* reprezintă monodia de origine psaltică armonizată de către compozitorul basarabean Mihail Berezovschi în ciclul său *Imnele Sfintei Liturghii*.

Muzicologul și bizantinologul V. Giuleanu, în cartea sa *Melodica bizantină* susține că: “Melodica modului 5 utilizează două tipuri de scări: scara enarmonică “agem” cu baza pe *re*, pentru cântările *stihirarice* și *papadice*; scara diatonică având baza pe sunetul *la*, pentru cântările *irmologice*” [104, p. 233]. În cazul Imnului *Sfinte Dumnezeule* de M. Berezovschi analizat de noi depistăm glasul 5 enarmonic, cu scara de la *pa* (*re*), de asta tindem să credem că în *Liturghierul* ce cuprinde creațiile lui G. Basarabeanu, s-a strecurat o greșeală atunci când a fost indicat tactul (în note figurează semnul care ar indica tactul irmologic, ceea ce nu ar fi real, întrucât glasul 5 în melodiile irmologice folosesc scara de la *ke* (*la*) [160, p. 233], iar în cazul de față este clar scara de la *pa* (*re*); este adevărat că semnele ce indică tactul irmologic și cel

stihiraric se aseamăna mult tocmai prin semnul comun dar în direcții opuse, ceea ce le face ușor de confundat).

Sursa primară monodică a Imnului Trisaghion semnat de M. Berezovschi pe care l-am analizat are ca bază sunetul *re*, iar ca dominantă sunetul *la*. Ambitusul melodic este de octavă (de la re^1 până la re^2). Angrenajul funcțional este bazat pe relația cvintă–cvartă ($re^1-la^1-re^2$).

Construcția sintactică a imnului reliefează structura alcătuită din 3 fraze melodice delimitate prin cadențe clare. Prima frază începe cu treapta a V-a a modului indicat prin *ipsili* pe *oligon*, urmează un *apostrof* care indică mersul descendent la o secundă, apoi încă două *epistroafe* și un *elafron*. Semnul diastematic *elafron* este neuma ce indică intonarea melodiei la interval de terță descendentă. Însă există tot felul de cazuri în care acest semn acționează diferit, cum se întâmplă în cazul acestui imn. Bizantinologul român V. Giuleanu explică “atunci când un *elafron* este precedat de un *apostrof*, va coborî numai o secundă, cele două neume dinaintea sa executându-se însă la 1 timp în valori de optimi” [104, p.96] Așadar, fraza inițială vine în linie descendentă de la cvinta modului – *la* spre sunetul de bază – *re*, ca mai apoi să urce înapoi spre treapta cu care a și început, aceasta are loc în felul următor: de la treapta I melodia urcă la interval de terță indicat în notație neumatică prin două semne ce acționează simultan – *oligon* urmat de o *chendidă*, apoi vedem două secunde consecutive indicate de două *oligoane*, ultimul din ele având durata de două ori mai mare, datorită neumei de durată numit *clasmă*, ce stă poziționat deasupra neumei de înălțime. Vedem așadar, că întreaga frază se desfășoară prin mersul treptat pe intervale de secunde mari și mici, și o singură terță, conform scării modale a glasului 5. Această frază a Imnului *Sfinte Dumnezeule* conceput de Ghelasie Basarabeanu a fost preluată de către Mihail Berezovschi fără a-i aplica careva schimbări.

Conturul melodic al următoarei fraze a fost schimbat însă, fiind simplificată în armonizarea lui Berezovschi. În partitura lui Ghelasie fraza melodică ce însoțește textul *Sfinte tare* începe cu *ison* – care repetă intonația sunetului anterior (*la*), urmează un *apostrof* ce indică mersul melodiei la o secundă în jos, după care intervine semnul *ipsili* așezat pe un *oligon* în dreapta acestuia ceea ce înseamnă că intonația urcă la interval de cvintă, apare apoi neuma numită *iporoi* ce are semnificația a două secunde consecutive, deasupra căreia stă neuma ritmică *gorgon* ce indică execuția a două note la un timp – nota pe care se află și cea precedentă. Anume aici intervine modificarea melodiei în partitura lui Berezovschi. Saltul la cvintă este înlocuit prin cvartă, în acest fel dispar cele două optimi din partitura lui Ghelasie, care reprezentau o ornamentație, prima optime având rol de întârziere pentru sunetul *do*. Cea de-a doua frază, ca și prima, cadencează pe treapta a V-a a modului, ce reprezintă totodată și reper pentru aprecierea primului sunet al frazei următoare.

Fraza melodică ce împodobește textul *Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pre noi* începe cu o *chendimă* poziționată deasupra și la mijlocul unui *oligon*, ceea ce presupune salt ascendent de cvartă perfectă, prin care se atinge cel mai înalt sunet. De altfel, cea de-a treia frază reprezintă punctul culminativ al întregului imn. Melodia insistă tensiv pe sunetul *re* din octava a II-a, care este repetat de 4 ori, ca ulterior acest strigăt sufletesc să se domolească printr-un mers treptat al melodiei coborând spre sunetul *re* din octava I. Observăm o variație de ordin ritmic în partitura lui Berezovschi atunci când este intonat lexemul *moarte*, unde apare un ritm punctat (pătrime cu punct și optime) în locul mișcării uniforme cu pătrimi din partitura compozitorului român Ghelasio Basarabeanu. O nouă variație de ordin melodic și ritmic observăm în cazul penultimelor două silabe: datorită neumei de diminuare ritmică numită *gorgon* ce stă poziționată deasupra a două figuri de neume – *apostrof* cu două *chendime* pe *oligon* și *elafron* cu două *chendime* pe *oligon*, rezultă o formulă melodică formată din 4 optimi. Adică mersul melodic de la treapta a III-a a modului spre *prima* se face treptat prin secunde consecutive însoțite de câte un sunet ajutător ascendent. La Berezovschi în partitură acest moment este simplificat, doar treapta a III-a este însoțită de sunet ajutător ascendent, nu și a II-a.

În aranjamentul pentru cor mixt, compozitorul basarabean încredințează melodia sopranelor, structurând melodia în măsuri și atribuindu-i metrul binar de 2/4. M. Berezovschi modifică pe alocuri neesențial conturul melodic al sursei, inclusiv prin variație melodică, dar și ritmică. Structura frazelor este păstrată, inclusiv dimensiunea lor și chiar și sunetele ce cadențează. Ținem să menționăm că acest imn are doar 3 stihuri care sunt de fapt 3 fraze, unde primele 2 cadențează pe *ke* (*la*), conform definiției glasului 5, la Berezovschi pe *zo* (*si*), iar cadența finală pe *pa* (*re*), în armonizarea lui Berezovschi pe *vu* (*mi*), datorită transpoziției la o secundă în sus:

Fig. 4.40.

Observăm că M. Berezovschi păstrează tempoul *Moderato* pe care l-am întâlnit și în sursa originală. Cu certitudine, putem afirma că tempoul acestui imn vine în perfectă

concordanță cu *tipul stihiraric* al cântării, 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” [104, p.80].

În debutul imnului, compozitorul dă acordarea în tonalitatea *G-dur* pe textul *Amin*. Printre primele acorduri ale imnului propriu-zis apare trisonul treptei a VI-a, ce sună inițial ca urmare a turației întrerupte: $D-D_7-VI$, după care este fixată cu ajutorul inflexiunii $D^6_4 \rightarrow VI_6$. Primele două fraze ale imnului, care coincid cu primele două stihuri ale imnului, se încheie pe sonotata trisonului tonicii. Spre sfârșitul celei de-a doua fraze sesizăm turația de pasaj $T_6-D^4_3-T$, la care s-a ajuns prin D_2 .

Ultimul stih – *Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pre noi* – vine ca o culminație a întregului imn, fapt evidențiat și de nuanța de *mf* comparativ cu *p* a primelor 2 stihuri și *p* și *pp* de la sfârșitul imnului. Observăm aici și *divisi* ale sopranelor și tenorilor pentru o sonoritate mai amplă. Mai exact, tenorii dublează la octavă inferioară sunetele din partida sopranelor, iar împreună cu celelalte voci superioare formează o factură acordică bazată pe sunetele trisonului *C-dur*. Aici observăm melodizarea partidei bașilor cu un mers descendent pe sunetele arpegiului trisonului *C-dur* întins în limita unei octave: $Do^1-sol-mi-do$ din octava mică.

În ultima frază a imnului observăm mai multe “evenimente” armonice. În primul rând este vorba despre modulația spre tonalitatea paralelă minoră: *G-dur-e-moll*. În momentul rostirii lexemului *moarte* intervine și o elipsă: $D_7 \rightarrow (S)II$. Trisonul treptei a II-a din *G-dur* devine subdominantă tonalității în care se modulează. Spre sfârșitul imnului intervine următoarea succesiune armonică: $S_6-t^6_4-t^4_3-S$, apoi turația de pasaj $t_6-D^6_4-t$ și D_6-t , întregul imn încheindu-se la unison, ca o reminescență a modalului ce transpare chiar și în condițiile unei scriituri omofono-armonice.

Vedem, așadar, că compozitorul dă preferință turațiilor de pasaj, elipselor, modulațiilor, tratărilor multiple ale unuia și aceluiași acord, predomină mers contrar al vocilor. În rezultat, imnul se prezintă ca o creație ce posedă o puternică încărcătură emoțională. Astfel se explică probabil și popularitatea de care se bucură fiind foarte cunoscut și interpretat cu regularitate, făcând parte din repertoriul tuturor bisericilor ortodoxe din țară. Imnul *Sfinte Dumnezeule* este interpretat atât la Sfânta Liturghie, cât și în procesiunile funerare, din care motiv mai este cunoscut dirijorilor de coruri bisericești și cântăreților în biserică sub pseudonimul *Sfinte Dumnezeule “morțesc”*.

4.6. Imnul *Crucii Tale* în glasul 2

Imnul Crucii Tale este un alt exemplu în care M. Berezovschi a abordat monodia bizantină. Acest imn se cântă la slujba Sfintei Liturghii, în locul trisaghionului *Sfinte*

Dumnezeule, de trei ori pe an, și anume la Înălțarea Sfintei Cruci, care e sărbătorită pe 14/27 septembrie, în Duminica a III-a din Postul Mare și la începutul Postului Adormirii Maicii Domnului. Textul acestui imn divin este, un fragment din Mărturisirea de credință a dreptcredincioșilor, dar, în același timp, este și un îndemn al Bisericii Ortodoxe, de a cinsti Sfânta Cruce, prin închinare.

Acest imn conține o singură frază: *Crucii Tale ne închinăm, Stăpâne și Sfânta Învierea Ta o slăvim*. Cinstirea Sfintei Cruci, ca și preaslăvirea minunii Învierii Domnului Hristos, prin închinare, este o mărturisire de credință a întregii Biserici, de aceea cele două verbe pe care le găsim în această frază sunt la plural – *ne închinăm și slăvim*. Pe lângă faptul că din acest imn se poate desprinde învățătura despre cinstirea Sfintei Cruci, mai primim și cea despre preaslăvirea Sfintei Învieri din morți a Domnului Hristos: *și Sfânta Învierea Ta o slăvim*.

Biserica, în predica sa, întotdeauna a unit învățătura despre cinstirea Sfintei Cruci cu preaslăvirea Sfintei Învieri, fiindcă anume Învierea din morți a Domnului Hristos i-a adus cinste Sfintei Cruci, pe care a fost răstignit Domnul Hristos. “Dacă actul răstignirii pe cruce n-ar fi fost urmat de minunea Învierii, Crucea – obiect de dispreț în antichitatea greco-romană – n-ar mai fi dobândit însușirea de sfântă și n-ar mai fi fost cinstită, prin închinare, în Biserica creștină” (cf. 1 Cor. 15, 13–15).

Înlocuind trisaghionul *Sfinte Dumnezeule*, imnul *Crucii Tale* se interpretează în cadrul liturghiei chiar înainte de citirea din Apostol și la fel ca și imnul *Sfinte Dumnezeule* se interpretează de 3 ori, urmat de *Slavă... Și acum...* după care se reia cea de-a doua parte a imnului și imediat se mai cântă încă o dată imnul integral.

Imnul *Crucii Tale* din ciclul *Imnele Sf. Liturghii* de M. Berezovschi are la bază o melodie de tradiție bizantină scrisă în glasul cromatic 2 și păstrează întocmai scara acestui glas, inclusiv baza pe *ni (do)*. Sunt păstrate și sunetele ce cadențează: cadențele perfectă și finală pe *di (sol)*, iar cea imperfectă pe *vu (mi)*:

The image shows a musical score for the hymn "Crucii Tale" in Glas 2. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices, along with piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato" and the number of measures is "N. 2.". The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Crucii ta le ne închinăm stăpâne și sfânta, învierea ta slăvim". The score includes dynamic markings such as *pp* and *mf*. The piano part features a prominent bass line with a strong rhythmic pattern. The vocal parts are written in a style that follows the traditional Byzantine chant melody.

Fig. 4.41.

După cum aflăm din cartea lui Grigore Panțiru *Notația și Ehurile muzicii bizantine* [160], intonația glasului 2 este următoarea:

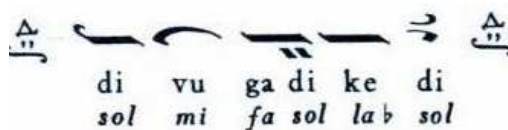


Fig. 4.42.

Raportând începutul imnului Crucii Tale la intonația glasului 2, sesizăm faptul că melodia se deplasează anume pe aceste note pe care le regăsim și în intonația glasului. Referindu-se la rolul formulelor în muzica bizantină, bizantinologul T. Moisescu afirma: *În muzica bizantină, formulele melodice constituie unul dintre domeniile importante ale melosului propriu-zis al acestei arte* [125, p. 89].

Melodia este încredințată vocii superioare. Pe alocuri, melodia este dublată la intervalele consonante imperfecte de sextă sau terță, după cum putem observa chiar în măsurile a doua și a treia, unde este dublată la terță de vocea *alto*, sau în măsura 16 unde *Soprani* și *Alti* cântă melodia la interval de sextă, timp în care tenorii se deplasează prin mers contrar.

În linia melodiei acestui imn se regăsesc 2+ specifice scării glasului 2 în ambele tetracorduri, și anume: 2+ se formează între treptele a doua coborâtă și a treia (*des-e*), și între treapta a VI-a coborâtă și a VII-a (*as-h*).

Cu privire la raportul dintre text și muzică, observăm atât forme de tip silabic, cât și melismatic, adică ceea ce corespunde cu *tipul stihiraric*, iar tempoul este *Moderato*.

M. Berezovschi a armonizat foarte reușit melodia psaltică. El o încadrează iscusit în limitele tonalității *Do major*, tratând treapta a VI-a coborâtă ca atribut al majorului armonic care, după cum cunoaștem, determină o schimbare a structurii acordurilor din grupul de subdominantă. Cel mai adesea compozitorul tratează treapta a VI-a coborâtă ca terța trisonului de subdominantă din majorul armonic.

Ca să urmărim mai concret armonizarea acestei melodii, am stabilit și funcțiile armonice care se formează, și anume în primul stih – *Crucii Tale ne închinăm, Stăpâne*: T-T | T-SII₂⁻⁵ | T-SII₂⁻⁵ – T-S₄^{6a} | T-S^a | DVII₆^{↓3} – D₃^{4↓5} – S₄⁶ – D₃^{4↓5} | S^a – T₄⁶ | S₆^a – SII₅₊⁶ | D+D₆ → S^a – S₆^a | T₄⁶ – T₂ – S₆^a | D₃⁴ → S^a – T | T – observăm aici și turații de pasaj dintre S^a și S₆^a, și inflexiuni în tonalitatea subdominantei din majorul armonic, și acorduri de dominantă alterate.

În cel de-al doilea stih – *și Sfânta Învierea Ta o slăvim* – are loc modulație în tonalitatea subdominantei armonice, în care se ajunge prin egalarea enarmonică a D₃^{4↓5} din *C-dur* cu DD₃^{4↓5} din *f-moll*. Analizând armonizarea înfăptuită de compozitor, observăm următoarele funcții: T | DVII₆^{↓3} – DVII₅^{↓3} – D₃^{4↓5} = DD₃^{4↓5} | K₄⁶ – D₇⁻⁵ | t | III–III | III–DDVII₂ – III–DDVII₂ | III–t–D₄⁴–D₂ | t₆–D₄⁶ | t–DD₃^{4↓5} | K₄⁶–D | D. La sfârșitul imnului, compozitorul readuce

sonoritățile *C-dur*-ului, care a sunat și la începutul imnului, doar că aici este perceput nu ca tonică, ci ca trison al dominantei tonalității *f-moll* în care s-a produs modulația.

Secundele mărite specifice scării glasului 2 sunt armonizate foarte iscusit și dovedesc abilitatea compozitorului de a pătrunde substratul modal al monodiei psaltice.

4.7. Răspunsurile mari *Mila Păcii* în glasul 5

Răspunsurile mari din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* au o importanță deosebită pentru că ele se cântă în preajma actului euharistic care este practic punctul culminant al întregii liturghii. Compozitorul M. Berezovschi a dat preferință unei melodii psaltice în glasul 5 (cu baza pe *pa*), prelucrată de Ion Popescu-Pasărea, după o melodie mai veche a lui Anton Pann. Am identificat sursa inițială în notație liniară în culegerea preotului Alexie Buzera [46, p. 30–31]. Melodia originală este scrisă în glasul 5 cu scara enarmonică *agem*, având baza pe sunetul *pa (re)*, care în practica de azi prin înlăturarea sferturilor de ton și folosind numai tonuri și semitonuri, se prezintă astfel: *re¹, mi, fa, sol, la, si bemol, do, re²*. Compozitorul basarabean a preluat melodia sursei inițiale pe care a transpus-o cu o 2M în sens ascendent. În rezultat, în armonizarea lui M. Berezovschi scara are următoarea structură: *mi¹, fa#, sol, la, si, do (becar), re, mi²*.

Pe lângă transpunerea la o 2M în sus, compozitorul tratează sursa inițială cu aplicarea unor varieri, atât de ordin melodic, cât și ritmic. Melodia reprezintă adesea o variere melismatică a sursei psaltice, iar din punct de vedere ritmic, în armonizarea lui M. Berezovschi observăm schimbarea duratelor, uneori doimile sunt diminuate, alteori în locul a două pătrimi compozitorul dă preferință unui ritm punctat (pătrime cu punct și optime), după cum putem ușor observa din exemplele ce urmează:

a)



Fig. 4.43.

Musical score for Fig. 4.44, titled "Răspunsurile" in "Glas. 5.". It shows a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato" and "Rit". The lyrics are "Mi - la pă - cú, jer - tfa la - u dei." The score includes dynamic markings like *p* and *pp*.

Fig. 4.44.

Musical notation for Fig. 4.45, showing a single melodic line in G major with lyrics "Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfîn - tu - lui Duh,". The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes.

b)

Fig. 4.45.



Fig. 4.46.

Pe lângă aceste variații melodice și ritmice, întâlnim și unele modificări mai esențiale cum aflăm în următorul stih, care în original se începe cu un salt ascendent de cvartă perfectă, fiind înlocuit de M. Berezovschi cu un salt de sextă mică ascendentă, după care urmează și alte variații ale liniei melodice și conturului ritmic:



Fig. 4.47.

În afara acestor variații, în armonizarea sa, compozitorul respectă lungimea stihurilor, precum și amplasarea cadențelor. M. Berezovschi structurează melodia în măsuri și îi atribuie metrul de 4/4, ceea ce în sursa inițială nu figura.

Privitor la relația dintre viteza de desfășurare a acestor Răspunsuri liturgice și formule ritmice pe care le utilizează, se conturează *tipul de mișcare stihirică*, care reprezintă în cântarea bizantină mișcarea liniștită, moderată, ce permite utilizarea unor formule ritmice de *tip silabic*, precum și a unora mai dezvoltate de *tip melismatic*. Compozitorul M. Berezovschi, la începutul rugăciunii *Mila Păcii* indică tempoul *Moderato* din muzica universală. De altfel, *tipul de mișcare* utilizat este și un argument privind scara glasului 5 din această rugăciune, care este una enarmonică cu baza de la *pa (re)*, specifică pentru cântările *stihirice* și *papadice*, și nu cu baza pe *ke (la)* a glasului 5 cu scara diatonică, specifică pentru cântările *irmologice* [104].

În acest context dorim să menționăm faptul că în cântarea religioasă ortodoxă, care este absolut vocală se creează o legătură profundă între cuvânt și muzică, între sensul textului religios și sonorizarea acestuia. Nichifor Crainic, în cartea sa *Nostalgie Paradisului* menționează: “Textul liturgic este o convorbire cu Dumnezeu și sensul cuvintelor se potențează și se dilată prin patosul melodic al glasului omenesc” [78, p. 56].

Referitor la cadențe, amintim că glasul 5 enarmonic are cadențele perfecte și finală pe *pa (re)*, iar cele imperfecte pe *di (sol)* și pe *ke (la)*, în armonizarea lui M. Berezovschi, în conformitate cu intervalul transunerii, găsim cadențe perfecte pe *vu (mi)* și imperfecte pe *zo (si)*:

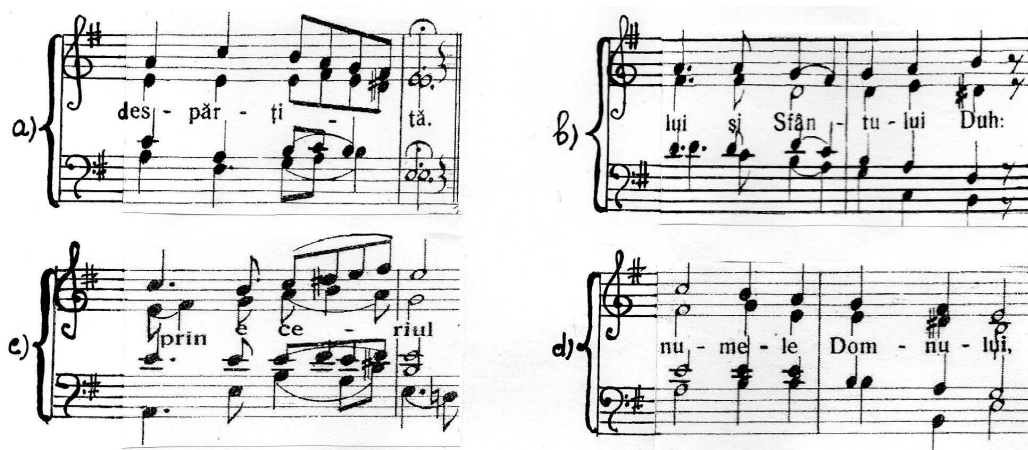


Fig. 4.48.

Paleta modală a *Răspunsurilor Mari* este îmbogățită. Astfel, pe lângă glasul 5 enarmonic, mai întâlnim și inflexiuni în glasul 6 cromatic. Compozitorul M. Berezovschi utilizează glasul 6 cu scara cromatică mixtă în care primul tetracord este diatonic, iar al doilea cromatic.

Datorită inflexiunii în glasul 6 cromatic cu scara mixtă apare 2+ între *si-bemol* și *do-diez* în sursa originală, iar la Berezovschi, în conformitate cu intervalul transpunerii găsim: *do-becar* – *re-diez*.

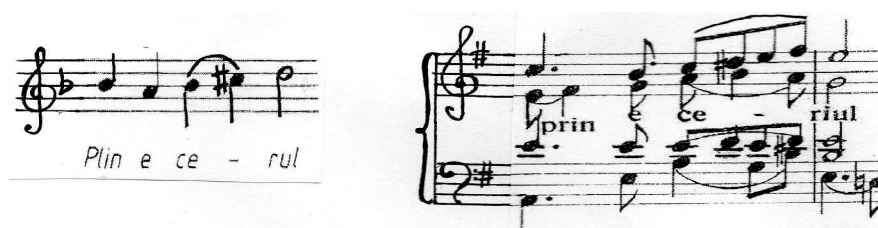


Fig. 4.49.

Observăm că și de această dată compozitorul intervine prin variere atât asupra parametrilor melodici, cât și asupra celor ritmici. În sursa originală mai găsim un stih în care apare inflexiune în glasul 6 cromatic, însă M. Berezovschi a renunțat la această inflexiune, plasând în locul ei culminația întregii lucrări și atingând în acest fel cea mai înaltă notă în partida sopranelor: *la* din octava a II-a, care corespunde cu *emfasisul*⁷:



Fig. 4.50

M. Berezovschi conferă o armonizare destul de simplă *Răspunsurilor rugăciunii Mila Păcii*, în care aproape fiecărui sunet îi este atribuită o nouă funcție, iar pulsarea acordică este una destul de frecventă. Muzicologul român G. Dumitriu afirmă despre *Răspunsurile Mari*

⁷ Din greacă, *emfasis* se traduce ca accentuare (în sens de expresiv).

următoarele: “Dimensiunile mici, care le caracterizează, permit doar o scriitură corală omofonă, cu o înveșmântare armonică nesofisticată și înlănțuiri tonale” [89, p. 9].

O analiză mai aprofundată a *Răspunsurilor Mari* ne permite formularea următoarelor trăsături specifice pentru armonizarea realizată de compozitorul basarabean: M. Berezovschi folosește, pe lângă acorduri complete de structură terțară, și consunări la unison cu repetarea aceluiași sunet în diferite octave. Acest fenomen apare cu precădere la începutul și sfârșitul frazelor, stihurilor. Pe lângă trisonuri în stare directă și în răsturnare, întâlnim și septacorduri, precum și răsturnări ale acestora. Observăm și prezența turațiilor armonice, realizate uneori în forma lor clasică, alteori cu unele modificări. Compozitorul utilizează cu preferință mișcările paralele sau contrare ale vocilor. Toate aceste trăsături sunt în perfectă concordanță cu stilul armonizărilor cântărilor bisericesti despre care relatează muzicologul rus Alexei Iliin [206].

În al doilea răspuns găsim inflexiune în tonalitatea treptei a III-a, deci în tonalitatea paralelă majoră, la care se ajunge nu doar prin dominantă, ci și cu implicarea treptei a II-a din tonalitatea în care se realizează inflexiunea: $II_7 + D^4$ [cu întârzierea terței] → III.

Răspunsul *Avem către Domnul* din nou începe cu vocile la unison după care urmează următoarele funcții: $III_6 - VI_6 - III_4^6 - S_6 - t_4^6 - II_7 - D$. În răspunsul *Cu vrednicie și cu dreptate* vedem o înviore a facturii prin *divisi* ale vocilor. Cu privire la armonizare, întâlnim aici dominantă naturală, inflexiune în tonalitatea subdominantei, dar în general armonizarea este destul de simplă.

În stihul *Treimeii cei de o ființă* întâlnim prima culminație, care apare după unisonul de la începutul stihului. Aici întâlnim și cadență întreruptă $K_4^6 - D_7 - VI - a$. Trisonul treptei a VI-a se egalează cu subdominantă din *G-dur*, după care intervine turația de pasaj $S - T_4^6 - S_6$, urmată de turația neomogenă: $S_6 - T_4^6 - II_5^6$, iar mai apoi $T_6 - D_3^4 - T$ în tonalitatea paralelă majoră a lui *e-moll* de bază. Observăm și faptul că deseori compozitorul dă preferință unisonurilor, care sună cam neașteptat după cadențele clasice de tip: $K_4^6 - D - unison$ pe treapta I-a a scării. Deseori se face simțit jocul dintre tonalitatea *e-moll* și paralela sa majoră, care alternează pe rând.

La începutul stihului *Plin e cerul și pământul*, unde în melodia inițială apare modulația în glasul 6 cromatic cu scara mixtă, compozitorul armonizează 2+ între treapta a VI-a naturală și VII-a ridicată. Treapta a VI-a este tratată ca terța trisonului de subdominantă, iar a VII-a ridicată, respectiv sunetul *re-diez* ca terța dominantei armonice, mai exact sună următoarele funcții: $S - D_2$ ce se rezolvă în t_6 , urmată de $D - t$.

Culminația *Răspunsurilor mari* o întâlnim în stihul *Osana întru cei de sus*, fiind o muzică religioasă unde muzica este pusă în slujba textului liturgic. Nu este deloc întâmplătoare plasarea punctului culminant anume pe textul acestui stih, în primul rând pentru că se vorbește despre *Osana*, iar în al doilea rând datorită lexemului *sus*. Prin această întregă frază se exprimă măreția

figurii divine. Pentru armonizarea acestei culminații, M. Berezovschi optează din nou pentru o turație armonică: $t_6-D_4^6-t$, urmată de o altă turație: $S_6-t_4^6-II_5^6$.

În stihul *bine este cuvântat* se conturează următoarele funcții: $t-t_2-VI-VI_2-II_5^6-t-t_2-DD_3^{4,5}-D$. Aici are loc o inflexiune în tonalitatea dominantei, prin alterarea în sens ascendent a treptei a IV-a a modului, care corespunde terței dublei dominante, deși această alterare nu figurează în sursa originală. Practic, compozitorul Berezovschi reușește să creeze o trecere de la modal la tonal:



Fig. 4.51.

Penultimul stih – *cel ce vine întru numele Domnului* – este rezervat doar vocilor superioare, fără participarea basului. Din nou întâlnim alterarea în sens ascendent a treptei a IV-a a modului, ceea ce corespunde terței dublei dominante care nu figurează și în sursa originală, urmează apoi un nou unison cu participarea tuturor vocilor, după care intervine următoarea succesiune armonică: $II_5^6-t_4^6-S_6-K_4^6-D_7-t$.

În ultimul stih, în care se readuce textul *Osana întru cei de sus*, în partida sopranelor observăm o linie melodică ce se desfășoară în limita unei octave: de la mi^1 , până la mi^2 , imitând parcă suirea gândurilor noastre spre ceruri – acolo unde sălășluiește *Osana* – Mântuitorul sufletelor noastre. Mersul ascendent al liniei melodice își amplifică sensul prin nuanțarea pe care o indică compozitorul, și anume un mare *diminuendo*, ce reflectă interiorizarea, îndreptarea atenției noastre spre suflet, spre latura spirituală care îl înobilează pe om și îl face să se înalțe.

Ca și armonizare vedem următoarele funcții: treapta I-a a modului sună la toate 4 voci la unison în limitele unei octave, după care urmează $II_3^4-t_4^6-S$, apoi $t-II_7-t_6$ cu mersul paralel al vocilor sopranelor și basilor la intervale de decime. Apoi intervine și D_7 care înainte de a se rezolva septima, ce a sunat la vocea a II-a, trece în sunetul *si*, ce poate fi tratat ca prima dominantei – fapt puțin probabil ca M. Berezovschi să fi optat pentru simplificarea acestui acord, adică D_7 să treacă în D , ci mai curând acea notă de *si* apare în calitate de cvinta tonicii care să rămână în memoria ascultătorului, mai cu seamă că D_7 se rezolvă apoi nu în tonica incompletă ca în armonia clasică, ci chiar la unison – procedeu pe care compozitorul îl folosește destul de frecvent, ca o contrapunere între modal și funcțional:



Fig. 4.52.

Ținem să mai menționăm faptul că paleta dinamică a acestei creații se situează între *p*–*pp*–*p*–*pp* în prima parte a răspunsurilor. Iar în cea de-a doua intervin nuanțe de *mf*, urmate de *pp*. Nuanța *mf* apare doar în momentul când se rostesc cuvintele *Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Savaot* – unde prin repetarea lexemului *Sfânt* de 3 ori se face referire la Trinitatea ființei Dumnezeuiești, dar și faptul că aceasta este puternică, înfricoșătoare și sfântă. Observăm în acest moment și melodizarea basului care se deplasează pe sunetele trisonului treptei a III-a, adică a tonalității *G-dur*, prin mersul ascendent de la treapta a V-a spre I-a, cu completarea ulterioară în manieră arpeggiată: *re* octava mică – *sol* octava mică – *si* octava mică – *re*¹.



Fig. 4.53.

Înafara acestui moment în care apare nuanța *mf*, predomină doar nuanțe de *p* sau *pp*. Acest lucru se datorează și faptului că *Răspunsurile Mari* se interpretează într-un moment foarte important al Sfintei liturghii, și anume în preajma actului euharistic, în timpul căruia Darurile de pâine și vin. Mai exact, este momentul culminant al serviciului liturgic când pâinea și vinul se transformă în trupul și sângele Mântuitorului Hristos, adică este un moment de mare taină.

În concluzie putem sublinia faptul că M. Berezovschi a păstrat în linii mari structura melodică și cea modală a sursei originale, totodată reușind să îmbogățească conținutul muzical prin înveșmântarea armonică, caracterizată prin intercalarea unor elemente tonale, precum dominantă armonică, sau unele inflexiuni suplimentare, care lipsesc în sursa originală.

Referindu-se la armonizările surselor din arta psaltică de tradiție bizantină din *Imnele Sfintei Liturghii* a lui M. Berezovschi, Onisifor Ghibu exclama odinioară: “Ce stare de spirit sublimă creează aceste cântări ale Sfintei Liturghii! Această muzică, bazată în principal pe vechile motive bisericesti, care nu seamănă deloc cu muzica italiană, cum cred unii, ci au un perfect caracter răsăritean. <...>. Nu putem nega meritele artei ruse recunoscute în toată lumea. În special în domeniul muzicii, am putea să învățăm multe de la ruși, <...>” [47, p. 251].

Compozitorul a demonstrat predilecție spre o armonizare simplă și factură de tip acordic cu melodizarea ușoară a vocilor ce susțin melodia plasată canonic la vocea superioară. Apreciind procedeele dinamice utilizate de către compozitor, am ajuns la concluzia că acestea sunt direct corelate cu textul rugăciunii liturgice. Astfel, Răspunsurile Mari *Mila Păcii* din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* a compozitorului M. Berezovschi sunt o dovadă vie a ideii că muzica religioasă este arta cea mai expresivă, mai comunicativă și mai plină de înrâurire asupra sufletului omenesc. Iar compozitorul basarabean, prin dubla sa postură – cea de muzician și slujitor al Domnului – a știut să pună în valoare într-un mod iscusit și original vechile melodii de strană, atribuindu-le o înveșmântare armonică inedită, reușind totodată să păstreze și specificul melosului psaltic.

4.8. Rugăciunea *Doamne strigat-am* în glasul 6

În ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei* găsim de asemenea exemple de creații coral-religioase în care compozitorul a abordat monodia de tradiție bizantină. În acest sens, stă rugăciunea *Doamne strigat-am în glasul 6* (a se vedea Exemplul Nr. 1 din Anexa 3). Referitor la contextul liturgic în care se interpretează această rugăciune, trebuie să menționăm că ea 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.

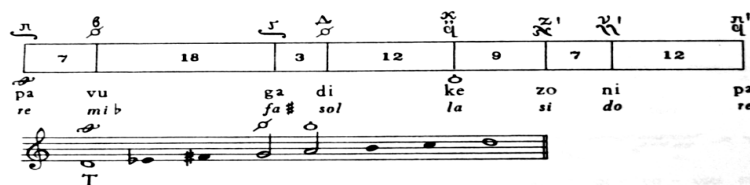
Linia melodică primară a acestei rugăciuni în glasul 6 este un exemplu ce relevă frumusețea monodiilor de tradiție bizantină pe care le-a generat anume zona Basarabiei, așa cum indică M. Berezovschi: *după melodiile bisericeii basarabene*.

Dorim să menționăm faptul că rare sunt cazurile când această creație de o frumusețe deosebită, este interpretată de către corurile bisericilor de la noi în cadrul Vecerniei, așa cum a conceput-o M. Berezovschi și de fapt cum dictează textul pe care este compusă. Aceasta se datorează faptului că în prezent, în țara noastră, totuși, se dă preferință interpretării glasurilor bisericești conform tradiției ruse. În unele biserici, această creație poate fi auzită fiind cântată 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 fiind o frumoasă pată modală în contextul muzical preponderent omofono-armonic ce caracterizează celelalte creații ce se interpretează în cadrul Sfintei Liturghii, în practica liturgică din țara noastră. Uneori acest *Doamne strigat-am în gl. 6* mai este interpretat în cadrul manifestărilor artistice din sălile de concert de la noi.

În Fondul de Aur al Radio-Televiziunii Naționale Moldovenești se găsește o înregistrare a acestei creații în interpretarea Capelei Corale *Moldova*. În prezent, aceeași creație se află și în repertoriul Corului *Credo* al Ministerului Afacerilor Interne al RM. Corul mixt al bisericii *Sfântul Dumitru* din Chișinău (care, din păcate, în prezent nu mai ființează), sub conducerea dirijoarei 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

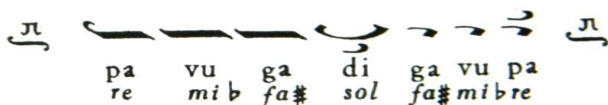
Privitor la armonizarea înfăptuită de compozitorul M. Berezovschi, de la bun început se simte intenția sa de a reliefa frumusețea liniei solistice, acompaniate de o pedală la toate celelalte 3 voci ale corului, în limita a două octave. Este deja un lucru cunoscut faptul că pedala armonică a isonului este un procedeu specific care însoțește desfășurarea monodiei psaltice. Ba mai mult, autorul însuși indică pentru vocile susținătoare replica *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 glasul 6 cu scara *mixtă*, în care primul tetracord este cromatic și al doilea diatonic, cu următoarea scară, și intonație a glasului:



[160, pag. 242].

Fig. 4.54.



Intonația glasului [160, pag. 239].

Fig. 4.55.

Melodia inițială este transpusă la o cvartă ascendentă, în conformitate cu necesitățile corului mixt și cu diapazonul vocilor sale. Cu scara nu de la *pa (re)*, ci de la *di (sol)*, având cea 2+ specifică între sunetele *la-bemol – si-becar*.

Deși în partitură apare și nota *mi-bemol* care, dacă ar fi urmată de nota *fa-diez* ar crea și 2+ specifică tetracordului al doilea din scara primară a glasului 6, totuși nota *fa-diez* nu apare în îmbinare cu *mi-bemol*, ceea ce ne-a condus spre concluzia că treapta *mi-bemol* în această creație survine 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. M. Berezovschi folosește totuși alterarea ascendentă a treptei a VII-a a modului doar în formula cadențială tonală, unde linia melodică din vocea sopranelor și cea a bașilor formează o formulă de pasaj care în armonia clasică ar fi considerată *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.

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)* [160; 96]. În armonizarea lui M. Berezovschi, conform intervalului de cvartă perfectă ascendentă la care s-a realizat transpoziția rezultă cadența perfectă și finală pe *di (sol)*, uneori pe *ni (do)*, iar imperfectă pe *ni (do)* și *pa (re)*.

Întreaga creație se prezintă ca una inedită grație alternării permanente dintre momentele de psaltichie în care, pe fonul unisonului se așterne foarte suav melodia la vocile solistice și cele în care predomină o factură bogată de tip omofono-armonic. Drept exemplu pot servi chiar primele 3 fraze, dintre 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 *divisi* la bași.

După cum am putut observa, 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 directe a muzicii de tradiție bizantină, unde știm că acestea lipsesc, discursul muzical desfășurându-se ca un flux neîntrerupt. Cu privire la relația muzică-text se conturează *tipul stihiraric*. Observăm și strânsa legătură dintre muzică și text. 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 două fraze solistice de la începutul rugăciunii, intervine o oază armonică cu o factură bogată care sună în zona subdominantei tonalității *G-dur*. Compozitorul folosește așa turații armonice precum: $S_6-t_4-II_5^6-VI_4^6-S_4^6-VI_4^6-II_5^6-t_4^6-D_2-t_6-D_3^4-t$, ce sună în tonalitatea *c-moll*. După această intervenție de factură omofono-armonică, linia expusă de soliști 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 – *G-dur* – următoarele funcții armonice: $T-S-T_4^6-S_6-T-S = t-t_2-S_6-t_4^6-II_5^6-t_4^6-D_2-t_6-D_3^4-t$. 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 interpătrunderea elementelor armonice cu cele de natură

modală, ca o îmbinare armonioasă a două tradiții diferite 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 cinci stihuri.

În ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei*, melodia în glasul 6 armonizată de Preotul M. Berezovschi care a înveșmântat textul rugăciunii *Doamne strigat-am* [33, p. 43–47] pe care am analizat-o mai sus, o regăsim și în cazul rugăciunii *Miluieste-mă, Dumnezeule glasul 6* [33, p. 119–120] adaptată la textul respectiv (a se vedea Exemplul Nr. 2 din Anexa 3), de asemenea în cazul rugăciunii *Toată suflarea să laude pre Domnul în glasul 6* [33, p. 147], a rugăciunii *Împărate ceresc glasul 6* [33, p. 226–227] (Exemplul Nr. 3 din Anexa 3), precum și în cazul rugăciunii *Cine este acesta Împăratul Slavei glasul 6*, de la Sfințirea Bisericii [33, p. 231–232].

Concluzionând, dorim să menționăm faptul că M. Berezovschi a reușit să valorifice foarte iscusit linia melodică originală ce însoțește rugăciunea *Doamne strigat-am*, în conformitate cu tipologia genuistică, conceptul melodic, organizarea melo-poetică 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 factura 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*).

Compozitorul și muzicologul român Tiberiu Brediceanu, impresionat fiind de creațiile din ciclurile liturgice ale compozitorului M. Berezovschi, dându-le următoarele aprecieri: “O muzică bazată în mare parte pe vechile melodii ale psaltichiei, care însă nu seamănă a italiană, cum susțin unii, ci este o muzică cu un conținut specific oriental, care s-a dezvoltat paralel și în concordanță cu <...> ceremonialul fastuos al bisericii răsăritene” [47, p. 252].

În concluzie, dorim să afirmăm faptul că exemplele de valorificare corală a monodiilor de tradiție bizantină analizate mai sus sunt o dovadă clară a iscusinței creatoare a compozitorului basarabean M. Berezovschi care a reușit să pătrundă profund substratul modal și a pus în valoare tocmai particularitățile specifice ale glasurilor bisericești, reușind astfel să creeze niște pagini de o veritabilă frumusețe și rafinament. Înveșmântarea armonică este una destul de simplă, în care predomină succesiuni elementare, de tipul turațiilor armonice, unele inflexiuni modeste, însă

faptul că M. Berezovschi nu a intervenit prea mult cu implicări individuale, respectând specificul melodiilor în spiritul tradiției bisericești este foarte valoros, întrucât prin opțiunile sale de împodobire armonică a monodiei psaltice, compozitorul a respectat starea de evlavie specifică procesului de rugăciune, ceea ce este deosebit de important pentru o creație religioasă menită să fie interpretată anume în biserică. Regăsim și acele trăsături specifice cântării bisericești bizantine, precum sunt cântarea la unison, pedalele, care alternează cu momente de factură acordică complexă.

4.9. Concluzii la capitolul 4

Exemplele de valorificare corală a monodiilor de tradiție bizantină analizate în acest capitol sunt o dovadă clară a iscusinței creatoare a compozitorului basarabean M. Berezovschi care a reușit să pătrundă iscusit substratul modal și a pus în valoare tocmai particularitățile specifice ale glasurilor bisericești, reușind astfel să creeze niște pagini de o veritabilă frumusețe.

- 1) În armonizările surselor psaltice de tradiție bizantină M. Berezovschi a respectat structura modurilor Octoiului bizantin, reușind să evidențieze formulele melodice specifice fiecărui glas, turațiile cadențiale tipice etc.
- 2) Alterațiile, cromatisme și inflexiuni sunt utilizate moderat.
- 3) În armonizările melodiilor tradiționale de sorginte bizantină, pentru cele mai multe cazuri este specific ritmul asimetric, fără divizare în măsuri, întâlnim însă și creații cu ritm regulat.
- 4) Cântările pe glasuri sunt destul de simple și chiar limitate din punct de vedere al mijloacelor armonice.
- 5) Ritmul pulsației armonice corespunde de obicei ritmului melodiei tradiționale în cazul stilului irmologic și a celui stihiraric.
- 6) Forma muzicală a creațiilor reflectă trăsăturile structurale ale textului și contextului liturgic religios ortodox. În cele mai simple creații, precum *Sfinte Dumnezeule*, *Crucii Tale* observăm forma de perioadă, uneori forma bipartită sau tripartită.
- 7) De cele mai multe ori melodia este expusă de către vocea superioară, însă dublată la intervale de terțe sau sexte, adică la consonanțe imperfecte la vocile inferioare.

Așadar, înveșmântarea armonică este una destul de simplă, în care predomină succesiuni elementare, de tipul turațiilor armonice, unele inflexiuni modeste, însă faptul că M. Berezovschi nu a intervenit prea mult cu implicări individuale, respectând specificul melodiilor în spiritul tradiției bisericești, este foarte valoros. Prin opțiunile sale de împodobire armonică a monodiei psaltice, compozitorul a respectat starea de evlavie specifică procesului de rugăciune, ceea ce este deosebit de important pentru o creație religioasă menită să fie interpretată anume în biserică. Regăsim și acele trăsături specifice cântării bisericești bizantine, precum sunt cântarea la unison, isonul, care alternează cu momente de factură acordică bogată de tip armonic.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema științifică importantă soluționată constă în *abordarea multiaspectuală* a activității și creației lui Mihail Berezovschi, fapt ce a condus la *aprecierea contribuției personale* a compozitorului în asigurarea continuității tradițiilor muzicale ortodoxe, având drept rezultat *aprofundarea cunoștințelor istorico-teoretice* despre evoluția muzicii naționale, lărgind totodată *reprezentările generale privind procesele cultural-artistice* din perioada basarabeană.

Rezultatele obținute în urma prezentului studiu vin să completeze lacunele și să corecteze inexactitățile în abordarea subiectelor ce țin de creația bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi [13; 14; 15; 16; 18; 20; 21; 22; 23; 24], dar și să elucideze mai multe aspecte din biografia sa [17]. În acest sens, am identificat mai multe documente arhivistice pe care le-am analizat minuțios și în rezultat am adus dovezi clare și concludente care au adus lumină privitor la viața și activitatea compozitorului.

În ce privește procesul de cercetare a creației coral-bisericești a lui M. Berezovschi, inițial am identificat sursele originale care au servit drept inspirație și bază a armonizărilor realizate de compozitor. Am investigat metodele de prelucrare a monodiei însăși într-o lucrare corală religioasă pe mai multe voci. Am analizat limbajul componistic al ciclurilor liturgice, inclusiv la nivel sintactic și arhitectonic. Am apreciat gradul de implicare în modificarea surselor inițiale [13; 14; 15; 16; 23; 24].

În rezultat am constatat faptul că frumusețea ciclurilor lui M. Berezovschi constă în valorificarea unui bogat material de cântări ecleziastice ale generațiilor anterioare, imprimate în special în melodiile din arta psaltică basarabeană. Acest imens material melodic reprezintă în sine o bogăție neprețuită a artei bisericești ortodoxe autohtone. Am constatat că prin armonizarea vechilor monodii psaltice de tradiție bizantină, M. Berezovschi a adus un aport deosebit în transmiterea acestei forme de artă muzical-religioasă, ce poartă în sine și conduce ethosul ortodox generațiilor viitoare, în condițiile în care arta monodică pierdea tot mai mult teren în fața celei corale. Se prea poate ca acele melodii basarabene să fi rămas uitate în negura timpului, dacă nu ar fi primit haina armonică cu care le-a împodobit M. Berezovschi. Astfel, am ajuns la concluzia că armonizările sale sunt totodată mărturiile parcursului istoric al acelor monodii [13; 14; 15; 16; 23; 24].

O trăsătură distinctivă a partiturilor corale adunate în ciclurile sale este cuprinderea largă a creației clasicilor muzicii bisericești ca: D. Bortneanski, A. Vedel, precum și opusurile corale ale altor compozitori mai contemporani: G. Musicescu, I. Popescu-Pasărea, A. Kastalski etc. Găsim creații ale compozitorilor care au dezvoltat tradiția cântării slavone, aparținând atât *școlii componistice sankt-petersburgice* (D. Bortneanski, P. Turceaninov, A. Vedel, A. Arhanghelski, A. Lvov, N. Bahmetev, P. Vorotnikov, M. Vinogradov), cât și celei *moscovite* (S. Smolenski,

A. Kastalski) [21; 22]. Printre compozitorii români ale căror creații au fost selectate pentru culegerile sale se numără: G. Musicescu, Gh. Dima, G. Gheorghiu, I. Bunescu.

Referitor la creațiile corale ale altor compozitori abordate de către M. Berezovschi, în primul rând le-am identificat în varianta lor originală pentru eventualele comparații. Prin urmare, în rezultatul analizei comparative, am apreciat diferențierile semantice între noțiunile pe care le întâlnim în partiturile ciclurilor de muzică bisericească ale lui M. Berezovschi: *transpunere*, *aranjare*, *armonizare*, *compunere* [21; 22]. Astfel, am extins, aprofundat și consolidat baza teoretică și practică de studiere a creației religioase a acestei figuri deschizătoare de drumuri pentru arta bisericească corală autohtonă, care a lăsat pagini prețioase în domeniul vizat.

Putem afirma că aportul componistic al lui M. Berezovschi constă și în organizarea materialului muzical, reprezentat în diferite variante de lucru: *transpunere*, *aranjare*, *armonizare* și *compunere*. O asemenea diferențiere a lucrului componistic este trăsătura caracteristică pentru M. Berezovschi.

1. *Transpunere* – redarea grafică în notație liniară a melodiilor din arta psaltică basarabeană.
2. *Aranjament* – transcrierea muzicii de autor pentru diferite componente corale.
3. *Armonizarea* – înveșmântarea în factură omofono-armonică a melodiile tradiționale monodice.
4. *Compunere* – conceperea unor creații originale în spiritul și tradițiile cântării ortodoxe.

Ciclurile *Imnele Sfintei Liturghii* și *Imnele Vecerniei și Utreniei* ale lui M. Berezovschi ilustrează capacitățile multilaterale și cuprinzătoare ale compozitorului. Am ajuns la concluzia că prelucrarea opusurilor altor compozitori constă în unele cazuri în simplificarea facturii, fiind mai curând o adaptare la posibilitățile interpretative ale diferitor colective autohtone. Alteori, compozitorul realizează cu adevărat aranjamente noi, pentru diferită componentă coral-interpretativă, cum ar fi, spre exemplu aranjarea pentru cor mixt a unei creații care în original este concepută pentru cor bărbătesc [21; 22].

Cele două cicluri sunt exemple unice pentru cultura basarabeană de muzică corală bisericească. În mod evident aceste florilegii de cântări religioase demonstrează repertoriul autohton, contribuind la perpetuarea tradiției de cântare bisericească. Aceste culegeri reprezintă o simbioză armonioasă între tradițiile de veacuri și cea contemporană lui M. Berezovschi, îmbogățită cu experiența practică dirijorală proprie, fapt ce demonstrează cunoștințele profunde ale tainelor domeniului de cântare bisericească. Toate cântările din psaltichie sunt trecute prin prisma percepției și abordării contemporane a compozitorului. În același timp, creațiile din cele două cicluri afiliază tradiția băștinașă la cea ortodoxă în general. Apelarea la melodiile grecești, kievene etc. este o dovadă a afilierii culturii muzicale autohtone la tradițiile universale ale muzicii ortodoxe [13; 14; 15; 16; 20; 23; 24]. Or, universalitatea este caracteristica de bază a innografiei creștine, comunicată încă de primii mărturisitori ai credinței în Hristos.

În rezultatul cercetării moștenirii corale bisericești a lui M. Berezovschi, am elaborat tipologia și am definit caracteristicile principale ale categoriilor ei, manifestate în creațiile din ciclurile religioase ale compozitorului: prima categorie cuprinde lucrările scrise în *stilul armoniei severe* (termenul aparține lui V. Metallov), precum diatonismul specific cântării vocale, factura acordică în baza trisonurilor ușor îmbogățite cu disonanțe; categoria a doua – presupune un anumit grad de melodizare a vocilor prin procedee polifonice, având ca rezultat o imagine armonico-polifonică a cântării, armonia diatonică și verticala acordică ușor modificată datorită linearismului, plastica timbrală a facturii corale. Menționăm că în ciclurile lui M. Berezovschi lipsesc creații de o libertate artistică absolută, nespecifice modelelor de cântare liturgică.

În baza celor expuse, putem afirma că cele două cicluri pot fi tratate ca niște culegeri ce reflectă repertoriul tradițional al Corurilor basarabene în general, având în vedere importanța și influența lui Berezovschi asupra procesului muzical bisericesc din perioada vieții sale. Meritele constau nu doar în selectarea, prelucrarea și interpretarea opusurilor corale bisericești, dar și în interpretarea muzical-exegetică a materialului de o valoare istorică incontestabilă care reflectă memoria seculară a tradiției bisericești ortodoxe în creațiile proprii [18].

Conținutul ciclurilor de cântări religioase ale lui M. Berezovschi reprezintă un material imens pentru analiza paletelor de genuri ale cântărilor bisericești. În ele sunt concentrate toate cântările stabile din Obihod ale Vecerniei, Utreniei, Liturghiei, inclusiv Polihronioane etc. Multe cântări sunt prezentate atât în variantele tradiționale, cât și în opusuri de autori. S-ar părea că materialul este pestriț, miscelaneu, totuși Mihail Berezovschi, prin abilitățile sale componistice, îmbinate cu talentul de dirijor care scrie, transpune, armonizează și redactează melodii monodice și creații corale, nu doar nu a permis de a se ajunge la o asamblare eclectică, ci a reușit să regizeze întreaga paletă muzicală într-un mod absolut inedit. Culegerile concepute de M. Berezovschi posedă valoare practică incontestabilă pentru conducătorii de coruri bisericești [13; 14; 15; 16; 18; 20; 23; 24].

Cu privire la estetica cântărilor bisericești ale lui M. Berezovschi am constatat următoarele:

1. Paginile de muzică bisericească ale compozitorul Mihail Berezovschi invadează sufletele ascultătorilor cu o emoție pură, impunându-se ca niște subtile variațiuni de relief sonor. Atât creațiile sale originale, cât și armonizările monodiilor din psaltichie sunt pătrunse de un simț eminent religios, care nu putea să îi fie străin, în condițiile în care prin întreaga sa făptură L-a slujit pe Dumnezeu, inclusiv în calitate de preot, slujitor în altar [13; 14; 15; 16; 18; 23; 24].
2. Compozițiile sale religioase impresionează prin expresivitatea melodiei, frumusețea sonorităților armonice, subtilitatea reliefului sonor. Aceste trăsături generează în sufletele enoriașilor o anumită delectare estetică, niște emoții interioare ce predispun spre contemplarea celor sfinte, spre rugăciune, în care spiritul se înalță întru elogiarea Celui de sus.

În paginile prezentului studiu am atestat importanța culturală și valoarea artistică a moștenirii muzicale lăsată viitoarelor generații de către M. Berezovschi.

1. Creația acestui înaintaș al muzicii corale duhovnicești autohtone este un exemplu veridic și elocvent al stilului de cântare bisericească basarabeană, făurit de Părintele Berezovschi prin îmbinarea, într-un mod organic și armonios, a trăsăturilor cântării ecleziastice de tradiție bizantină cu ale celei de tradiție slavonă. Astfel, creația corală bisericească a lui M. Berezovschi contribuie nemijlocit la continuitatea celor două mari tradiții muzicale ortodoxe [18; 20; 24].

2. Mihail Berezovschi a contribuit la continuarea tradițiilor de cântare bisericească, îmbogățind arta corală autohtonă prin creații originale, în conformitate cu genurile canonice ale muzicii bisericești [18; 20].

Rezultatele cercetării noastre au determinat formularea următoarelor **recomandări** care conturează eventualele perspective ale tematicii investigate:

1. De a continua procesul de documentare privind activitatea componistică și muzical-didactică a compozitorului în direcția căutării a noi materiale în fondurile arhivistice ale instituțiilor de învățământ în care a exercitat funcții pedagogice și muzical-artistice, inclusiv fondurile respective din România (Ministerul Instrucțiunii Publice).

2. De a completa acest tablou și cu studierea lucrărilor laice, continuând pe făgașul căutării acestor pagini muzicale în arhive, pentru o viziune mai amplă și cuprinzătoare asupra creației componistice a lui Mihail Berezovschi.

3. De a utiliza materialul științific în curriculum-ul disciplinei *Istoria muzicii naționale*, în vederea studierii operei muzicale a lui M. Berezovschi în instituțiile de învățământ muzical din republică, precum și de a aloca un număr suficient de ore în curriculum-ul disciplinei *Istoria cântării bisericești ortodoxe* pentru studierea mai aprofundată a operei muzicale a lui M. Berezovschi, în contextul cercetării tradițiilor muzicale ortodoxe, în învățământul muzical-superior și cel teologic din țară.

4. De a continua investigațiile documentare în arhivele din RM și de peste hotarele ei, în vederea completării informațiilor privind soarta membrilor familiei lui M. Berezovschi, care la rândul lor și-au pus amprenta în procesele cultural-artistice ale acestei țări.

5. De a acorda o atenție deosebită cercetării creației muzicii corale religioase autohtone, comparând rezultatele componistice ale înaintașilor acestei arte și cele ale compozitorilor contemporani.

6. De a aborda arta muzicală religioasă cu implicarea obligatorie a principiului inter- și intradisciplinar între muzicologie și teologie.

7. De a investiga influențele cultural-stilistice asupra creației lui Mihail Berezovschi, venite prin filieră ucraineană și bulgară, care constituie o problemă științifică aparte.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Afiș-înștiințare privind Concertul de muzică religioasă prezentat de Corul Arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în data de 20 martie 1913 în sala Casei Eparhiale/responsabil A. Bogoiavlenskii. În: K.E.B., 1913, nr. 10, p. 94.
2. Alexandrescu D. Ghidul dirijorului de cor bisericesc. București: Editura Sfântul Gheorghe-Vechi, 1998. 86 p.
3. Anuarul Arhiepiscopiei Chișinăului. Chișinău, 1930–1932–1933. 124 p.
4. Anuarul Eparhiei Chișinăului și Hotinului (Basarabia): Ediție oficială. Chișinău: 1922. 238 p.
5. Anuarul Seminarului Teologic Superior “Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni” din Chișinău. Note din istoricul seminarului. Chișinău: Tipografia Eparhială Cartea Românească, 1926. 168 p.
6. Arabagiu R. Cine ești, Mihail Berezovschi? În: Basarabia 1992, Nr. 11. Chișinău: Editura Universul, 1992, p. 192–199.
7. Axionova L. Berezovschi M. În: Enciclopedia Sovietică Moldovenească. Vol. I. Chișinău: Redacția principală a ESM, 1970, p. 576.
8. Axionova L. Gavriil Musicescu: Viața și Opera. Chișinău: Editura de Stat Cartea moldovenească, 1960. 83 p.
9. Balaban L. Genul Liturghiei și realizarea lui în creația compozitorilor moldoveni. În: Akademos. Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă. Chișinău: 2009, nr. 2 (13), p. 113–116.
10. Balaban L. Imnele sfintei liturghii de M. Berezovschi: particularități de gen și compoziție. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: 2009, nr. 1–2 (9), p. 55–58.
11. Balaban L. Liturghia în muzica contemporană din Republica Moldova. În: Artă și Educație Artistică. Bălți: 2007, nr. 1 (4), p. 40–44.
12. Balaban L. Specificul tratării genului de liturghie în creația compozitorilor din Republica Moldova. În: Studia universitatii. Chișinău, 2007, nr. 10, p. 310–312.
13. Barbanoi H. Abordarea monodiei bizantine – exemplu al vechilor melodii de strană de influență populară – în “Răspunsurile Mari (Mila Păcii) glasul al 5-lea” din “Imnele Sf. Liturghii” de M. Berezovschi. În: Folclor și Postfolclor în contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 257–263.
14. Barbanoi H. Abordarea surselor psaltice în “Imnele Sfintei Liturghii” de M. Berezovschi (în baza Antifonului II). În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), p. 103–107.
15. Barbanoi H. Abordarea surselor psaltice în “Imnele Sf. Liturghii” de M. Berezovschi (în baza imnului “Cuvine-se cu adevărat”). În: Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 3 (16), p. 214–224.

16. Barbanoi H. Abordarea surselor psaltice în “Imnele Sf. Liturghii” de Mihail Berezovschi (în baza cântării “Tatăl nostru”). În: Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 4 (17), p. 213–220.
17. Barbanoi H. Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada Basarabiei Țariste. În: Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului, Conferința științifică internațională dedicată aniversării a 75 de ani de învățământ artistic din Republica Moldova 25–26 noiembrie, 2015. Rezumatele lucrărilor. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 40–41.
18. Barbanoi H. Creațiile originale de autor – Imnele Heruvice din ciclul liturgic “Imnele Sfintei Liturghii” de Mihail Berezovschi – particularități componistice și de dramaturgie. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: Rezumatele lucrărilor: Materialele conferinței internaționale, 22 aprilie, 2016. Chișinău: Notograf Prim, 2016, p. 12.
19. Barbanoi H. Muzica religioasă basarabeană de tradiție bizantină reflectată în muzicologia autohtonă. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Valinex, 2015, nr. 2 (25), p. 29–36.
20. Barbanoi H. Repertoriul ortodox tradițional muzical-liturgic reflectat în “Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-aur la 3 voci” de Mihail Berezovschi. În: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2015, p. 55–57.
21. Barbanoi H. Rugăciunea “Ușile Pocăinței” din ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” de Mihail Berezovschi – exemplu de abordare a creației altui compozitor. În: Artă și educație artistică (Revista de cultură, știință și practică educațională). Bălți: Universitatea de Stat “Alecru Russo”, 2015, nr. 2 (26), p. 30–34.
22. Barbanoi H. Rugăciunile “La râul Vavilonului” și “Ușile Pocăinței” din ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” de Mihail Berezovschi – exemple de abordare a creațiilor altor compozitori. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2015, nr. 3 (26), p. 26–31.
23. Barbanoi H. Troparul pascal “Hristos a Înviat” din ciclul “Imnele Sf. Liturghii” de Mihail Berezovschi prin prisma abordării sursei psaltice. În: Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice 2013. Chișinău: Valinex, 2013, nr. 3 (20), p. 181–186.
24. Barbanoi H. Valorificarea melodiei psaltice originale în rugăciunea liturgică “Doamne strigat-am” în glasul al 6-lea din “Imnele Vecerniei și Utreniei” de Mihail Berezovschi. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Valinex, 2014, nr. 1 (21), p. 158–163.
25. Barbu-Bucur S. Cântări psaltice pentru cursul de Muzică religioasă, vol. I. București, 1991. 175 p.
26. Barbu-Bucur S. Cântări psaltice pentru cursul de: Muzică religioasă, vol. II, Academia de Muzică, București, 1994, p. 129–181.

27. Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolului XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989. 248 p.
28. Barbu-Bucur S. Figuri de mari protopsalți, Neagu Ionescu (1836–1917), Protopsalt, pedagog și compozitor. În: Muzica 1997, nr. 1, p. 112–126.
29. Barbu-Bucur S. Filothei sin Agăi Jipăi: Psaltichie românească. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1981. 514 p.
30. Barbu-Bucur S. Lexicon pentru cursurile de Paleografie muzicală bizantină, muzică psaltică, tipic, liturgică, imnografie. București, 1992. 71 p.
31. Basarabeanu Gh. Izvoare ale Muzicii Românești, Volumul XI B: Liturghier (Cântări adunate, transliterate, diortosite și transcrise în notație liniară de Arhid. Sebastian-Barbu Bucur și Preot Ion Isăroiu). București: Editura Muzicală, 2005. 282 p.
32. Berezovschi M. Imnele Sfintei Liturghii: pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale. Chișinău: Ediția I a Eparhiei Chișinăului și Hotinului, 1922. 194 p.
33. 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. 270 p.
34. Bezviconi G., Mihail P., Pelivan I. Profiluri de ieri și de azi. Chișinău: Universitas, 1992. 362 p.
35. Boldur A. Muzica în Basarabia. Schiță istorică. București: Institutul de Arte grafice "Marvan", 1940. 48 p.
36. Boldurat V. Mihail Berezovschi – promotor al tradițiilor muzicii corale. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Chișinău: Grafema Libris, 2002, p. 78–79.
37. Bordeianu T. Preotul Mihail Berezovschi – compozitor basarabean. În: Luminătorul, Chișinău, 1943, nr. 7–8, p. 538–541.
38. Botezan Fl., Preot. Trisaghionul. <http://www.dervent.ro/resurse/liturgia/index-D-19.html>, (vizitat 13 martie 2015).
39. Braniște E., Nițoiu Gh., Neda Gh. Liturgica teoretică. București: Ed. Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 2002. 252 p.
40. Breazul G. Gavriil Musicescu. București: Editura Muzicală, 1962. 224 p.
41. Breazul G. D. G. Kiriac. Ediție îngrijită de Titus Moisescu. București: Editura Muzicală, 1973. 280 p.
42. Breazul G. Pagini din istoria muzicii românești. Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1970. 253 p.
43. Bucescu F. Sebastian Barbu-Bucur și restituirea "Psaltichiei rumânești". În: Muzica 1997, nr. 2, p. 149–156.

44. Bucescu F. *Învățarea cântărilor Sfintei Liturghii, Colecție și Ghid metodic*. Iași: Editura Trinitas, 1998. 175 p.
45. Bughici D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București, 1974. 356 p.
46. Buzera Al. *Toată suflarea să laude pe Domnul. Cântări bisericești, Picesne și Imnuri religioase, Colinde și Cîntece de stea*. Craiova: Europa și Editura Oltenia, 1992. 237 p.
47. Buzilă B. *Din istoria vieții bisericești din Basarabia (1812–1918, 1918–1944)*. Chișinău: Știința, 1996. 376 p.
48. Buzilă S. *Interpreți din Moldova. Lexicon enciclopedic (1460–1960)*. Chișinău: Editura Arc, 1996. 447 p.
49. Cabasila N, Braniște E. *Tâlcuirea Dumnezeieștii Liturghii. Explicarea Sfintei Liturghii după Nicolae Cabasila*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 1997. 416 p.
50. *Catedrala ortodoxă Schimbarea la Față a Mântuitorului din orașul Chișinău de la începuturi (1899–1902) și până în anii pustiirii (1959–1962)*. <http://csf.md/catedrala-ortodoxa-schimbarea-la-fata-a-mantuitorului-din-orasul-chisinau-de-la-inceputuri-1899-1902-si-pana-in-anii-pustiirii-1959-1962/> (vizitat 03.10.2015).
51. *Cântările Sfintei Liturghii, Colinde și alte cântări bisericești*. Redactor: Constantin Drăgușin. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 1999. 452 p.
52. Cervoneac M. *Aspectele paleografice ale cărților muzicale din Fondul 2119 al Arhivei Naționale din Chișinău*. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Ed. a III-a. Chișinău, 2003, p. 170–177.
53. Cervoneac M. *Autorii muzicii de tradiție bizantină din colecția de manuscrise ale mănăstirii Noul Neamț*. În: *Acta Musicae Byzantinae I*, 1999, p. 64–68.
54. Cervoneac-Ciorici M. *Fondul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină al Mănăstirii Noul Neamț: generalități*. În: *Acta Musicae Byzantinae II*, 2000, p. 105–108.
55. Cervoneac M. *Manuscrisul lui Calistrat Galactinovici din colecția Mănăstirii Noul Neamț*. În: *Byzantion Romanicon IV*, 1998, p. 106–111.
56. Cervoneac M. *Tradițiile muzicale ale mănăstirii Noul Neamț*. Chișinău: Tipografia Academiei de Științe a RM, 2004. 240 p.
57. Chircev E. *Mărturii și dialoguri despre muzica bizantină*. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013. 172 p.
58. Ciaicovski-Mereșanu G. *Învățământul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005. 275 p.
59. Ciobanu Gh. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. București: Editura Muzicală, vol. I, 1974. 439 p.
60. Ciobanu Gh., Ionescu M., Moisescu T. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. II: Muzica instrumentală, vocală și psaltică din sec. XVI–XIX*. București: Editura Muzicală, 1978. 248 p.

61. Ciobanu Gh., Ionescu M., Moisescu T. Izvoare ale muzicii românești. Vol. III – Documenta: Școala muzicală de la Putna – Manuscrisul Nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna – Antologhion. București: Editura Muzicală, 1980. 448 p.
62. Ciobanu Gh., Ionescu M., Moisescu T. Izvoare ale muzicii românești. Vol. IV – Documenta: Școala muzicală de la Putna – Manuscrisul Nr. I-26 din Biblioteca Universitară “Mihai Eminescu” din Iași – Antologhion. București: Editura Muzicală, 1981. 620 p.
63. Ciobanu Gh., Ionescu M.. Izvoare ale muzicii românești. Vol.V – Documenta: Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei. București: Editura Muzicală, 1983. 512 p.
64. Ciobanu-Suhomlin I. Colecția manuscriselor muzicale din fondul Mănăstirii Noul Neamț (Basarabia). În: Byzantion Romanicon, III, 1997, p. 83–90.
65. Ciobanu-Suhomlin I. Compozitori ai cântărilor de tradiție bizantină în manuscrisele lui Andronic de la Mănăstirea Noul Neamț. În: Acta Musicae Byzantinae, II, 2000, p. 97–101.
66. Ciobanu-Suhomlin I. Creația lui Mihail Berezovschi din perspectiva didactică a timpului său (în baza Imnelor Vecerniei, Utreniei și a Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur). În: Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate. Chișinău: 2004, p. 86–92.
67. Ciobanu-Suhomlin I. Polileul în manuscrisele muzicale ale lui Andronic din colecția Mănăstirii Noul Neamț. În: Byzantion Romanicon, IV, 1998, p. 102–105.
68. Ciobanu-Suhomlin I. Scrierea și tradițiile orale în cultura muzicală bizantină. În: Byzantion Romanicon, V, 1999, p. 111–123.
69. Ciobanu-Suhomlin I. Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova, Chișinău: Cartea Moldovei, 2007. 367 p.
70. Ciorici M. Stilistica muzicală a cântărilor de tradiție bizantină – Fondul 2119, inventarul 4, dosarul 12 al Arhivei Naționale din Chișinău. În: Тезисы научной конференции, посвященной 15-летию образования общества греческой культуры “Элефтерия” в Республике Молдова. Chișinău, 2006, p. 105–114.
71. Cocearova G., Melnic V. Armonia. Teoria armoniei. Vol. I. Chișinău: Museum, 2001. 220 p.
72. Cocearova G., Melnic V. Armonia. Istoria armoniei. Vol. II. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
73. Colesnic Iu. Basarabia necunoscută. Chișinău: Universitas, 1993, vol. I. 316 p.
74. Colesnic Iu. Chișinăul din inima noastră. Chișinău: Biblioteca Municipală B. P. Hașdeu, 2013. 636 p.
75. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești, vol. VII. București: Editura Muzicală, 1986. 569 p.
76. Cosma V. Muzicieni din România: (A–C) Lexicon Bibliografic, vol. I. București: Editura Muzicală, 1989. 355 p.
77. Cosma V. România muzicală: instituții lirico-dramatice, filarmonici și formațiuni muzicale. București: Editura Muzicală, 1980. 132 p.
78. Crainic N. Nostalgia Paradisului. Iași: Editura Moldova, 1994. XXIII, 330 p.
79. Culionul. <http://ro.orthodoxwiki.org/Culion> (vizitat 21.06.2015).

80. Cunescu Gh. Protoiereul Mihail Berezovschi. În: Patrimoniul, 1993, Nr. 1, p. 91–96.
81. Daniță T. Arta de interpretare corală din Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX). Autoref. tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2006. 26 p.
82. Daniță T. Arta de interpretare corală din Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX). Teză de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2006. 194 p.
83. Daniță T. Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia. În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice. Chișinău: 2006, p. 9–14.
84. Dănilă Z. I. Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova: Rez. tezei de dr. Iași, 2011.
http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_ZAMFIRA_RO.pdf (vizitat 14.09.2014)
85. Distincții bisericești. http://ro.orthodoxwiki.org/Distincții_bisericești (vizitat 14.09.2014)
86. Documente arhivistice despre Mihail Berezovschi. În: ANRM, F. 1772, inv. 8, dos. 245, f. 41–274.
87. Dubovski I; Evseev S; Sposobin I; Sokolov V. Armonia: manual pentru școlile medii de muzică. Traducere adaptată de L. F. Țurcanu. Chișinău: Lumina, 1983. 520 p.
88. Dumitriu G. Elemente de scriitură omofonă și polifonică în creația corală liturgică românească psaltică din prima jumătate a secolului XX. În: Bizantion Romanicon, Revista de arte bizantine, vol. VII. Iași: Artes, 2007, p. 301–310.
89. Dumitriu G. Cântecele liturgice ortodoxe în creația corală a compozitorilor români. Rez. tezei de dr. Iași, 2011. http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_DUMITRIU_RO.pdf (vizitat 19.09.2014)
90. Enciclopedia Sovietică Moldovenească, vol.1. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1970, 576 p.
91. Figuri contemporane din Basarabia. Chișinău: Arpid, 1939. XXI, 159 p.
92. Firca Gh. Structuri și funcții în armonia modală. București: Editura Muzicală, 1988. 475 p.
93. Formularul de serviciu al clericilor cu familiile lor și al epitropilor bisericești: informațiuni despre văduvele și orfanii clericilor decedați: Iconom Stavrofor Mihail Andreevici Berezovschi, 1937. În: ANRM, F.1135 (Arhiepiscopia Chișinăului), inv. 3, dos. 205, f. 16–18v.
94. Formularul de serviciu al clericilor cu familiile lor și al epitropilor bisericești: informațiuni despre văduvele și orfanii clericilor decedați: Iconom Stavrofor Mihail Andreevici Berezovschi, 1938. În: ANRM, F. 1135, inv. 3, dos. 206, f. 288–290v.
95. Galaction G. Maestrul Mihail Berezovschi. În: Curentul, București, 1933, 3 aprilie, nr. 1857, p. 1.
96. Galaicu V. Cântarea psaltică și melosul popular românesc: interferențe reale și virtuale. În: Bizantion Romanicon, Revista de arte bizantine, vol. III. Iași: Artes, 1997, p. 91–95.
97. Galaicu V. Câteva precizări în legătură cu expresia “putevoi raspev”. În: Acta Musicae Byzantinae II, 2000, p. 120–125.

98. Galaicu V. Muzica sacră de tradiție bizantină. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 375–494.
99. Galaicu V. Personalitatea și opera lui Filothei sin Agăi Jipei în lumina decantărilor istoriografice recente. În: *Arta*, 2014, nr. 2. p. 11–15.
100. Galaicu V. Tipăritura religioasă din secolele XVI-XVII – un agent al tranziției spre cântarea de strană în limba română. În: *Arta*, 2013, nr. 2. p. 58–65.
101. Galinescu G. *Cântarea bisericească*. Iași: Tipografia Alexandru Țerec, 1941. 80 p.
102. Gâscă N. *Arta dirijorală. Dirijorul de cor*. Chișinău: Hyperion, 1992. 252 p.
103. Ghircoiașiu R. *Contribuții la istoria muzicii românești*. Vol I. București: Editura Muzicală, 1963. 251 p.
104. Giuleanu V. *Melodica Bizantină: Studiu teoretic și morfologic al stilului (neo-bizantin)*. București: Editura muzicală, 1981. 421 p.
105. *Glasurile bisericești (după Bahmetev)*. Traduse din rusește de arhim. Ermoghen Adam în colaborare cu mai mulți clerici. Orhei, 1992. 194 p.
106. Ionașcu S. *Cântarea din cultul bisericii ortodoxe române: Sintaxă, Formă și Stil; Unitate în diversitate*. <http://www.episcopiagiurgiului.ro> (vizitat 19.05.2014)
107. Ionașcu S. *Teoria muzicii psaltice pentru Seminariile teologice și Școlile de cântăreți*. București: Editura Sophia, 2006. 229 p.
108. Ionescu C. A. Ion Popescu-Pasărea, pedagog al muzicii bisericești. În: *Muzica* 1995, Nr. 1, p. 134–140.
109. Ionescu Gh. C. *Lexicon (al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România)*. București: Diogene, 1994. 378 p.
110. Konstantinou G. N. *Teoria și practica muzicii bisericești*. (traducere din limba greacă și îngrijire ediție de Adrian Sîrbu). Vol. I. Iași: Asociația culturală Byzantion, 2010. 333 p.
111. *Literatura și Arta Moldovei, Enciclopedie*. Vol. I: Abecedar-Marinist. Chișinău: Redacția principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985. 440 p.
112. Lungu N., Braniște E., Popescu Ch. *Cântările Penticostarului*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 1980. 206 p.
113. Lungu N., Costea Gr., Croitoru I. *Gramatica muzicii psaltice: studiu comparativ cu notația liniară*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1997, 261 p.
114. Lupu J., Caraman-Fotea D., Racu N., Oprea D., Sandu E. *Dicționar universal de muzică*. București-Chișinău: Litera Internațional, 2008. 431 p.
115. Lungu N., Croitoru I., Costea Gr. *Anastasimatarul uniformizat I. Vecernierul*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 2002. 269 p.
116. Lungu N., Croitoru I., Costea Gr. *Anastasimatarul uniformizat II. Utrenierul*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 2004. 483 p.

117. Lykourgos A. Vocile Bizanțului (traducere din limba franceză de prep. univ. drd. Adrian Sîrbu). Iași: Asociația culturală Byzantion, 2011. 188 p.
118. Marinescu M. Spiritualitatea bizantină în creația muzicală românească (secolul XX). București: Editura Fundației "România de mâine", 2008. 222 p.
119. Măndiță N. Protos. Explicarea Sfintei Liturghii. București: Editura Agapis, 2000. 608 p.
120. Medalia Bene Merenti. http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Medalia_Bene_Merenti (vizitat 12.09.2014)
121. Melinti M. Mihail Berezovschi – preot talentat în arte. <http://pater-maximus.blogspot.md/2011/07/mihail-berezovschi-preot-talentat-in.html> (vizitat 20.10.2014)
122. Mihail Berezovschi. https://ro.wikipedia.org/wiki/Mihail_Berezovschi (vizitat 21.09.2015)
123. Mihail Berezovschi. <http://www.crestinortodox.ro/dictionarul-teologilor-romani/mihail-berezovschi-84481.html> (vizitat 21.09.2015)
124. Moiescu T. Aspecte stilistice și de formă în creația lui Evstatie Protopsaltul Putnei, Cântări specifice serviciului liturgic ortodox: Lumină lină – Prochimenul zilei. În: Muzica, 1994, nr. 1, p. 113–134.
125. Moiescu T. Cântarea monodică bizantină pe Teritoriul României. Prolegomene bizantine II. Variante stilistice și de formă în muzica bizantină. București: Editura Muzicală, 2003. p. 187.
126. Moiescu T. Câteva aspecte mai deosebite privind descifrarea și transcrierea muzicii lui Evstatie Protopsaltul Putnei. În: Muzica, 1992, nr. 2, p. 153–165.
127. Moiescu T. Creația corală religioasă. Cântarea corală liturgică – Concertul coral religios. În: Muzica 1994, nr. 2, p. 125–140.
128. Moiescu T. Creația muzicală a lui Evstatie Protopsaltul Putnei. Transcripția I. În: Muzica, 1991, nr. 2, p. 87–95.
129. Moiescu T. Creația muzicală a lui Evstatie Protopsaltul Putnei. Transcripția II. În: Muzica, 1991, nr. 3, p. 159–165.
130. Moiescu T. Creația muzicală românească de tradiție bizantină din secolele XV–XVI. I – Evstatie, Protopsaltul Putnei. În: Studii și cercetări de istoria artei, 1991, p. 22–35 .
131. Moiescu T. Creația muzicală românească de tradiția bizantină din secolele XV–XVI. II – Dometian Vlahu; III – Theodosie Zotica. În: Studii și cercetări de istoria artei, 1992, p. 39–54.
132. Moiescu T. Gavriil Musicescu – 150 de ani de la naștere. În: Muzica 1997, nr. 2, p. 107–120.
133. Moiescu T. George Breazul – istoriograf și teoretician al muzicii de tradiție bizantină. În: Muzica, 1995, nr. 1, p. 141–151.
134. Moiescu T. Introducere în poezia imnografică bizantină. În: Acta Musicae Byzantinae, Iași: Centrul de studii bizantine, 2000, Vol. II, nr. 1, p. 10–13.
135. Moiescu T. Muzica bizantină în spațiul cultural românesc. București: Editura Muzicală, 1996. 347 p.

136. Moiescu T. Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români. București: Editura Muzicală, 1999. 180 p.
137. Moiescu T. Prolegomene bizantine I. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească. București: Editura Muzicală, 1985. 229 p.
138. Moiescu T. Putna – centru de cultură muzicală medievală românească. În: Studii de muzicologie, vol. XVII. București: Editura Muzicală, 1983, p. 179–190.
139. Moiescu T. Stiluri și forme în creația lui Evstatie Protopsaltul Putnei: Ghinonicul sau Priceasna – Transcripta IV. În: Muzica, 1992, nr. 1, p. 119–131.
140. Moiescu T. Tradiția muzicii bizantine în ortodoxismul românesc. În: Acta Musicae Byzantinae, vol. I, nr. 1, aprilie 1999. Iași: Centrul de studii bizantine Iași, p. 15–25.
141. Moiescu T., Ionescu M. Un catalog al manuscriselor muzicale de la Putna. În: Muzica, 1992, nr. 3, p. 113–129.
142. Moiescu T., Ionescu M. Un catalog al manuscriselor muzicale de la Putna (II). În: Muzica, 1996, nr. 4, p. 67–77.
143. Moldoveanu N. Cântările Sfintei Liturghii, colinde și alte cântări bisericești. București: Editura Institutului Biblic și de misiune al BOR, 1992. 452 p.
144. Moldoveanu N. Preocupări de muzică și muzicologie în Biserica ortodoxă română în ultimii cincizeci de ani (1925–1975). În: Studii teologice, București, 1977, anul XXIX nr. 3–4 (martie–aprilie), p. 263–297.
145. Nagacevschi E. Activitatea artistică a lui Mihail Berezovschi. În: Universul Muzical, 2003, nr. 4, p.28–30.
146. Nagacevschi E. Arta corală în Basarabia (sfârșitul secolului al 19-lea – anul 1940). Autoref. tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 1996. 13 p.
147. Nagacevschi E. Creația bisericească a lui Mihail Berezovschi. În: Arta 1998: Studii, cercetare și documente. Chișinău, 1999, p. 110–112.
148. Nagacevschi E. Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 495–588.
149. Nagacevschi E. Evoluția istorică a artei corale în Basarabia. În: Arta 1993: Studii și documente. Chișinău, 1993, p. 141–151.
150. Nagacevschi E. Liturghia lui Gavriil Musicescu – creuzet de tradiții și stiluri muzicale. În: Arta, 2013, Seria Arte Audiovizuale: Muzică, Teatru, Cinema. Serie nouă Vol. I (XXII), nr. 2. Chișinău, 2013, p. 28–32.
151. Nagacevschi E. Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor. Chișinău: Editura Epigraf, 2002. 100 p.
152. Nagacevschi E. Rolul muzicii în serviciul Vecerniei și Utreniei în limitele practicii de cult din Republica Moldova. În: Arta 1999–2000. Chișinău, 2000, p. 54–61.

153. Nagacevschi E. Un mare promotor al muzicii corale. În: Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței). Chișinău: Chișinău: Știința, 1993, p. 26–28.
154. Nagacevschi E. Unele trăsături ale dezvoltării muzicii corale în Basarabia de la sfârșitul sec. al XIX-lea până la 1940. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău, 1993, p. 76–83.
155. Necula, Nicolae D. Pocăință și înviere în Triod. <http://www.crestinortodox.ro/religie/pocainta-inviere-triod-69607.htm> (vizitat 14.09.2014)
156. Ocneanu G. Elemente stilistice în muzica corală românească religioasă. Liturghia de Gavriil Musicescu. În: Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX. Chișinău: Chișinău: Știința, 1993, p. 29–31.
157. Ordinul „Coroana României”.
https://ro.wikipedia.org/wiki/Ordinul_%E2%80%9ECoroana_Rom%C3%A2niei%E2%80%9D
(vizitat 05.06.2015)
158. Ordinul Sfânta Ana (Rusia Imperială).
https://ro.wikipedia.org/wiki/Ordinul_Sfânta_Ana_Rusia_Imperială (vizitat 1.06.2015)
159. Panțiru Gr. Necesitatea și actualitatea cercetării științifice a vechii muzici bizantine. În: Biserica ortodoxă română. București, 1969, anul LXXXVII, nr. 3–4 (martie–aprilie), p. 434–441.
160. Panțiru Gr. Notația și ehurile muzicii bizantine. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971. 307 p.
161. Panțiru Gr. Școala muzicală de la Putna: 1. Manuscrise muzicale neidentificate; 2. Un vechi imn despre Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava. În: Studii de muzicologie, vol. VI. București. Editura Muzicală, 1970, p. 29–67.
162. Păcurariu M. Dicționarul teologilor români. București: Univers Enciclopedic, 1996. 502 p.
163. Petrescu I. D. Ce este muzica bizantină. În: Acta Musicae Byzantinae, 1999, aprilie, vol. I, nr. 1, p. 9–11.
164. Petrescu I. D. Studii de paleografie muzicală bizantină. Vol. II. Ediție îngrijită și adnotată de Titus Moisescu. București: Editura Muzicală, 1984, XXII, 318 p.
165. Popescu-Pasărea I. Liturghier de strană. Argeș: Editura Episcopiei Argeșului, 1991. 160 p.
166. Popescu-Pasărea I. Principii de muzică bisericească-orientală. București: Tipografia cărților bisericești, 1939. 60 p.
167. Popovici D., Mioreanu C. Începuturile muzicii culte românești. București: Editura tineretului, 1967. 205 p.
168. Popovici D. Muzica Corală Românească. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 351 p.
169. Poslușnicu M. Istoria muzicii la români de la renaștere până'n epoca de consolidare a culturii artistice. București: Cartea Românească, 1928. 628 p.

170. Poștarencu D. O Biserică dispărută din Chișinău: Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil. În: Identitățile Chișinăului, ediția a II-a. Chișinău: Editura Arc, 2015, p. 188–206.
171. Pripa M. Din tezaurul spiritual al neamului: M. Berezovschi. În: Tyragetia, 1995, nr. II, p. 274–280.
172. Pruteanu, P. Ieromonah. Curs de arheologie bisericească (Liturgica generală, I). Zăbriceni: editura Paisiana, 2006. 42 p.
173. Rotaru P. Arta corală bisericească din Moldova. Pagini ale trecutului și prezentului. În: Arta. Arte audiovizuale. Chișinău, 2011, p. 24–30.
174. Rotaru P. Cântarea liturgică basarabeană: opinii, comentarii, argumente. În: Arta, 2015, Nr. 2, Arte audiovizuale. Chișinău, 2015, p. 11–15.
175. Rotaru P. Continuitatea tradițiilor stilistice în muzica sacră din Moldova. În: Arta. Arte audiovizuale. Chișinău, 2008, p. 31–34.
176. Rugăciuni, Acatiste, Canoane, Psaltire. Chișinău: Tipografia Centrală. 672 p.
177. Secară C. Muzica bizantină: doxologie și înălțare spirituală. București: Editura Muzicală, 2006. 311 p.
178. Sfântul Grigore de Nyssa. Scrieri, partea a II-a. București: Ed. Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 1998. 478 p.
179. Stăniloaiu D. Reflecții despre spiritualitatea poporului român. Craiova: Scrisul Românesc, 1992. 162 p.
180. Teodoreanu N. Pentru o teologie a muzicii sacre (I). În: Muzica 2001, nr. 3 (47), p. 14–34.
181. 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. http://hymnology.ro/arhiva/lucrari/2004/timaru_ro.php (vizitat 14.09.2014)
182. Țurcanu L., Doga E. Teoria elementară a muzicii. Ediția a II-a, revăzută și completată. Chișinău: Lumina, 1991. 464 p.
183. Vancea Z. Creația corală românească (sec.XIX-XX), vol. I. București: Editura muzicală, 1968. 416 p.
184. Vasile V. Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească, vol. I. București: Interprint SRL, 1995. 214 p.
185. Veșminte. <http://ro.orthodoxwiki.org/Ve%C8%99minte> (vizitat 21.09.2014)
186. Vintilescu P. Despre Poezia Imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească. București: Pace, 1937. 283 p.
187. Mojisil K. (Moisil C.). A bibliography of musicological works on Orthodox chant printed in Romania (1990–2002). În: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muzicu*. Novi Sad, 2005, nr. 32/33, p. 217–234.

În limba rusă:

188. Анинский А. Отчет о курсах для учителей и учительниц церковных школ Кишиневской епархии за 1908 год. В: К.Е.В., 1909, № 20, с. а1–а10.
189. Балабан Л. Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова (интерпретация и исполнение). Автореф. дисс. докт. искусств. Кишинев, 2005. 346 с.
190. Березовский М. Литургия св. Иоанна Златоустаго изложенная на три голоса по напевам обиходно-обычным и другим. Москва: 1900. 32 с.
191. Березовский М. Литургия св. Иоанна Златоустаго, для трехголосного женского или детского хора, 2-е издание. Москва: Живоносный источник, 2005. 39 с.
192. Бессарабский энциклопедический словарь, под редакцией В. М. Адияевича. Т. 1. Вып. 6-й. Кишинев: 1933, с. 157.
193. Богдановский Е. М. Хоровая культура Молдавии (со второй половины XIX века и до наших дней). Кишинев: 1962, 120 р. În: ANRM, F. 2983, inv. 1, dos. 59.
194. Бортнянский Д. Херувимские Песни: Для смешанного хора без сопровождения. Москва: Музыка, 2005. 47 с.
195. Бурьянов А. Историко-статистическое описание церкви и прихода селения Волонтировка, бывшей казачьей станицы Аккерманского уезда. В: К.Е.В., 1877, №. 21, с. 906–917.
196. Ведель, А. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия, 1973, т. 1, с. 697–698.
197. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. I–II. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 2004. Т. I. 498 с. Т. II. 528 с.
198. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
199. Гума В. Высокопреосвященный Архиепископ Серафим на торжествах открытия памятника Императору Александру I в Кишиневе. В: К.Е.В., 1914, № 27–28, с. 1203–1225.
200. Дело педагогического собрания Кишиневской Духовной Семинарии с черновыми аттестатами и свидетельствами окончивших полный курс учения в Семинарии, за 1888 год. В: ANRM, F. 1862, inv. 9, dos. 493, f. 10–10v.
201. Епархиальная хроника. В: К.Е.В., 1906, № 9–10, с. 322–327; 1907, № 11, с. 404–406; 1907, № 13, с. 458–459; 1907, № 14, с. 499–501; 1907, № 20, с. 675–676; 1907, № 47, с. 1667–1670; 1908, № 10, с. 379–381; 1908, № 13, с. 514–515; 1908, № 14, с. 539–546; 1908, № 15–16, с. 611–612; 1909, № 20, с. 817–820; 1909, № 33–34, с. 1363–1364; 1909, № 39–40, с. 1596–1601; 1909, № 47, с. 1887–1894; 1909, № 49, с. 1980–1982; 1909, № 52, с. 2115; 1910, № 11, с. 440–450; 1910, № 14, с. 582–592; 1910, № 51, с. 1882–1883; 1911, № 11, с. 459–465; 1911, № 13, с. 547–549; 1911, № 15–16, с. 661–665; 1912, № 10, с. 279–284; 1912, № 16, с. 449–450; 1912, № 41, с. 1186–1189; 1912, № 45, с. 1344–1354; 1912, № 48, с. 1451–1454; 1913, № 6, с. 282–292; 1913, № 12, с. 618–

- 620; 1913, № 13, с. 679–682; 1913, № 28, с. 1179–1180; 1913, № 30, с. 1233–1234; 1913, № 48, с. 1816–1822; 1913, № 49, с. 1871–1876; 1914, № 4, с. 197–198; 1914, № 6, с. 300–303; 1914, № 7, с. 351–355; 1914, № 8, с. 394–397; 1914, № 9, с. 442–444; 1914, № 10, с. 485–487; 1914, № 11, с. 540–544; 1914, № 12, с. 584–588; 1914, № 49; с. 1916–1918; 1915, № 4, с. 136–141; 1915, № 7–8, с. 263–270; 1915, № 9–10, с. 299–306; 1915, № 11–12, с. 342–350.
202. Журнал Заседаний Кишиневской Консисории за Июль–Сентябрь. В: ANRM, F. 208, inv. 1, dos. 77, f. 1320–1320v.
203. Заключительный Акт курсов, устроенных для учителей и учительниц церковных школ 27-го июля 1900 г. в г. Кишинев. В: К.Е.В., 1900, № 15–16, с. 446–449.
204. Златов Г. Кишиневская 2-ая гимназия. Краткий исторический очерк (Приложение 2-ое). Кишинев: 1922. 84 с.
205. Иконник В. Хоровые концерты XVIII – начала XIX веков: М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель. Киев: Музычна Украина, 1988. 659 с.
206. Ильин А., Диакон. Гармония эстетики и аскетики. О реформе гласовых гармонизаций. http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/ily_01d.pdf (vizitat 12.01.2014)
207. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII –начала XX века. Москва: Советский композитор, 1985. 232 с.
208. Именная ведомость учеников Кишиневской Духовной Семинарии за 188²/₃ учебный год. В: ANRM, F. 1862, inv. 9, dos. 467, f. 17v–18.
209. Именная ведомость учеников Кишиневской Духовной Семинарии за 188⁷/₈ учебный год. В: ANRM, F. 1862, inv. 9, dos. 491, f. 1v–2.
210. Каталог духовно-музыкальных сочинений, изданных фирмой П. Юргенсон в Москве в 1874–1918 годах / ред. А. А. Наумова, вступ. ст. А. А. Семенюк. Москва: Живоносный Источник, 2011. lb-spring.com/images/katalog_yurgensona.pdf (vizitat 14.09.2014)
211. К.Е.В. 1883, № 13, с. 86; 1888, № 13, с. 466–467; 1889, № 21, с. 887; 1890, № 9, с. 387–388.
212. Клировая ведомость за 1890 год: Кафедральный Собор Рождества Христова. В: ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консисория), inv. 12, dos. 116, f. 1–15v.
213. Клировая ведомость за 1904 год: Кафедральный Собор Рождества Христова. В: ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консисория), inv. 12, dos. 157, f. 241v–242v.
214. Клировая ведомость за 1906 год: Кафедральный Собор Рождества Христова. В: ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консисория), inv. 12, dos. 170, f. 236v–240v.
215. Клировая ведомость за 1914 год: Кафедральный Собор Рождества Христова. В: ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консисория), inv. 12, dos. 202, f. 253v–260v.
216. Клировая ведомость за 1916 год: Кафедральный Собор Рождества Христова. В: ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консисория), inv. 12, dos. 215, f. 32v–36v.

217. Котляров Б. Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинева. Кишинев: Карта Молдовеняскэ, 1967. 127 с.
218. Курдиновский В. Акт на педагогических курсах учащихся в церковных школах Кишиневской епархии. В: К.Е.В., 1911, № 32, с. 1133–1143.
219. Курдиновский В. Концерт в зале духовной семинарии. В: К.Е.В., 1910, №. 11, с. 440–444.
220. Кутузов Б. Знаменный распев – поющее богословие. Москва, 2001. 269 с.
221. Лебедева-Емелина А. В. Березовский Максим Созонтович. В: Православная энциклопедия, т. 4, с. 650–652. www.pravenc.ru/text/78130.html (vizitat 18.10.2014)
222. Литургическая музыка русских композиторов: Для хора без сопровождения. Составитель П. Левандо. Москва: Музыка, 1990. 103 с.
223. Личное дело преподавателя Березовского Михаила (Кишиневская II-я мужская гимназия “Михаил Еминеску”), 1928. В: ANRM, F. 1772, inv. 8, dos. 1134, f. 1–6v.
224. Личное дело преподавателя Березовского Михаила (Кишиневская II-я мужская гимназия “Михаил Еминеску”), 1930. В: ANRM, F. 1862, inv. 30, dos. 631, f. 2–6.
225. Лялявский А. Отчет о курсах для учителей и учительниц церковных школ Кишиневской епархии за 1899 год. В: К.Е.В., 1899, № 18, с. e503–e514.
226. Лялявский А. Отчет о педагогических курсах для учителей и учительниц церковных школ Кишиневской епархии, бывших в г.Кишинев с 21-го июня по 31-е июля 1901 года. В: К.Е.В., 1901, № 16, с. e413–e424.
227. Лялявский А. Отчет о курсах для учителей и учительниц церковных школ Кишиневской епархии за 1905 год. В: К.Е.В., 1905, № 19, с. e518–e530.
228. Медаль “В память царствования императора Александра III”. https://ru.wikipedia.org/wiki/Медаль_«В_память_царствования_императора_Александра_III» (vizitat 9.09.2015)
229. Матисон А. Возведение православных священнослужителей в дворянское достоинство в XVIII — начале XX вв. (на примере духовенства Тверской епархии). В: Генеалогический вестник, №5, 2001. <http://genealogia.baltwillinfo.com/105/00.htm> (vizitat 18.09.2015).
230. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. 3-е изд. Москва: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 160 с.
231. Металлов В. Строгий стиль гармонии: опыт изложения оснований строгого и строгоцерковного стиля гармонии. Москва: П. Юргенсон, 1897. 110 с.
232. Мясоедов А. Гармония: Учебник для регентов. 2-е издание. Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2009. 240 с.
233. Наумов А. А. Березовский Михаил Андреевич. В: Православная Энциклопедия, Т. 4, С. 652. <http://www.pravenc.ru/text/78132.html> (vizitat 12.05.2015).

234. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Москва: Талан, 1995. 300 с.
235. Никольский А. В. Формы русского церковного пения. Петроград, 1915. 31 с.
236. Оглавления Клировых ведомостей церковей города Кишинева за 1890 год: Кафедрального Рождества Христова Собора. В: ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консистория), inv. 12, dos. 116, f. 15v.
237. Осьмогласие: Стихиры, Тропари, Ирмосы. Тернополь: Издание кафедрального собора свв. Мчц Веры, Надежды, Любви и Софии в Тернополе, 2009. 39 с.
238. Послуженные списки церковных служителей Лапушнянского уезда, окончено в 1937. В: ANRM, F. 1135 (Кишиневская Епископия), inv. 3, dos. 205, f. 1–2v.
239. Песнопения Литургий, Отпечатано в Издательстве Православной Церкви Молдовы. Орхей: Орхейская типография, 1998. 178 с.
240. Пожар С. Многоликий пастырь: К 140-летию композитора, регента, певца и художника Михаила Березовского. В: Русин, 2008, № 1–2 (11–12), с. 145–151.
241. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Ленинград: Academia, 1924. 123 с.
242. Преображенский А. В. Очерк истории православного церковного пения в России. 2-е издание. Санкт-Петербург, 1910. 92 с.
243. Протопопов В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: Исследование. Москва: Композитор, 1999. 200 с.
244. Разрядной список учеников кишиневской духовной семинарии за 1882/83 учебный год, утвержденный 15 июня Его Преосвященством Августином, Епископом Аккерманским. В: К.Е.В., 1883, №. 12, с. 79, 85, 86.
245. Разрядной список воспитанников Кишиневской духовной семинарии, составленный после годовых испытаний бывших в конце 1887/8 учебного года. В: К.Е.В., 1888, №. 13, с. 466–467.
246. Разумовский Д. Церковное пение в России. Вып. II. Москва, 1867–1869. 380 с.
247. Распоряжения Епархиального Начальства: Рукоположены. В: К.Е.В., 1889, № 21, с. 887.
248. Распоряжения Епархиального Начальства: Перемещены. В: К.Е.В., 1890, № 9, с. 387–388.
249. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. Фрагмент книги. <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XIX/?id=2317> (vizitat 27.05.2015)
250. Список клировых ведомостей церковей Кишиневского благочиния за 1893 год: Рождества Христова Кафедральный Собор. В: ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консистория), inv. 12, dos. 122, f. 154v.
251. Список Клировых ведомостей за 1898 год: Кафедральный Собор Рождества Христова. В: ANRM, F. 208 (Кишиневская духовная Консистория), inv. 12, dos. 136, f. 237v–238v.
252. Храмовой праздник духовной семинарии. В: К.Е.В., 1914, № 5, с. 247–251.

DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare

Numele de familie, Prenumele: Barbanoi Hristina

Semnătura

Data 30.09.2016

CV-ul AUTORULUI

Barbanoi Hristina.

22. 04. 1988, Chișinău.

Cetățenia Republicii Moldova.



Studii – superioare

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, din Chișinău, 2007–2010, facultatea Artă Instrumentală, Compoziție și Muzicologie, muzicolog, profesor de discipline muzical-teoretice;

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, din Chișinău, 2010–2012, studii de master, master în arte, muzicologie, profesor de obiecte muzical-teoretice la toate subdiviziunile de instruire muzicală, critic muzical, colaborator al redacțiilor muzicale la posturile Radio-TV, prezentator al manifestațiilor cultural-artistice, manager muzical în organizațiile concertistice, cercetător științific la AȘM, colaborator al uniunilor de creație;

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, din Chișinău, 2012–2015, studii de doctorat.

Stagii:

Absolventă a **Cursurilor de formare continuă la specialitatea *Psihopedagogia Artelor***, eliberat la 19.02.2012, cu Nr. de înregistrare 574. Seria: CRP, Numărul: 085343.

Activitate profesională:

- ❖ Lector universitar la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, catedra *Muzicologie și Compoziție* – din anul 2010 și până în prezent.
- ❖ Profesor de discipline muzical-teoretice la Liceul-internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu*, catedra *Teoria muzicii* – din anul 2010 și până în prezent.
- ❖ Posesoare a **Gradului didactic doi**, conform Ordinului nr. 708 din 19 iulie 2012, emis de Ministerul Educației, *Direcția Resurse umane, formare continuă și atestare*.
- ❖ 24.02.2013–27.02.2013 – am susținut un Curs de Măiestrie pedagogică în cadrul Proiectului internațional *Pedagogia muzicală între tradiție și inovație*, la care au participat profesori de la Colegiul de Artă *Octav Băncilă* Iași, România și Liceul-internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu* Chișinău, Republica Moldova.
- ❖ 2010–2011 Specialist principal-metodist al Secției *Integrare Europeană și Mobilitate Academică* a AMTAP.
- ❖ Prezentator al manifestațiilor muzical-culturale.

Domeniile de interes științific: istoria muzicii naționale, creația corală bisericească, muzicologie.

Participări la foruri științifice (naționale și internaționale): 21 participări cu referate și comunicări, din care 11 conferințe internaționale. La tema tezei: 16 participări, 9 din ele fiind la conferințe internaționale, iar alte 7 – la conferințe naționale.

Comunicări la Conferințe științifice internaționale:

- 1) Conferința științifică internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și Creația Componistică) în contemporaneitate (Ediția a II-a)* care a avut loc pe data de 27–28 septembrie 2016 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Mărturiile Maicii Eustatia, Stareța Mănăstirii Răciula, despre Mihail Berezovschi.*
- 2) Conferința științifică internațională *Învățăământul artistic – dimensiuni culturale* care a avut loc pe data de 22 aprilie 2016 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicările *Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada României Mari (II) și Creațiile originale de autor – Imnele Heruvice din ciclul liturgic “Imnele Sfintei Liturghii” de Mihail Berezovschi – particularități componistice și de dramaturgie.*
- 3) Conferința științifică internațională cu genericul *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*, prilejuită de aniversarea a 75 de ani ai Conservatorului Moldovenesc de Stat, care a avut loc pe data de 25–26 noiembrie 2015 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Activitatea lui Mihail Berezovschi reflectată în documentele Arhivei Naționale din perioada Basarabiei Țariste.*
- 4) Conferința științifică internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și Creația Componistică) în contemporaneitate* care a avut loc pe data de 23 iunie 2015 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Repertoriul ortodox tradițional muzical-liturgic reflectat în “Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-aur la 3 voci” de M. Berezovschi.*
- 5) Conferința științifică internațională *Învățăământul artistic – dimensiuni culturale* care a avut loc pe data de 3 aprilie 2015 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Rugăciunile “La Râul Vavilonului” și “Ușile pocăinței” din ciclul “Imnele Vecerniei și Utreniei” de Mihail Berezovschi – Exemple de abordare a creațiilor altor compozitori.*
- 6) Conferința științifică internațională *Folclor și Postfolclor în contemporaneitate* care a avut loc pe data de 11–12 decembrie 2014 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Abordarea monodiei bizantine – exemplu al vechilor melodii de strană de influență*

populară – în *“Răspunsurile Mari (Mila Păcii) glasul al 5-lea”* din *“Imnele Sfintei Liturghii”* de M. Berezovschi.

7) Conferința științifică internațională *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale* care a avut loc pe data de 11 aprilie 2014 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *”Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur la 3 voci”* de Mihail Berezovschi - *compoziție și dramaturgie*.

8) Conferința științifică internațională *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale* care a avut loc pe data de 25 aprilie 2013 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Abordarea surselor psaltice în ”Imnele Sfintei Liturghii”* de M. Berezovschi (în baza *Antifonului II*).

9) Conferința științifică internațională *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale* care a avut loc pe data de 4 mai 2012 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Tratarea surselor psaltice în “Imnele Sf. Liturghii”* de M. Berezovschi (în baza *Trisaghioanelor “Sfinte Dumnezeule” și “Crucii Tale”*).

Comunicări la Conferințe științifice naționale:

1) Conferința științifică națională *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* care a avut loc pe data de 24 octombrie 2014 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Muzica religioasă basarabeană de tradiție bizantină reflectată în muzicologia autohtonă*.

2) Conferința științifică națională *Creația componistică din Republica Moldova: Trecut și prezent* care a avut loc pe data de 14 mai 2014 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Continuarea tradițiilor cântării religioase în ”Liturghia la 3 voci”* de Mihail Berezovschi.

3) Conferința științifică națională *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* care a avut loc pe data de 27 septembrie 2013 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Valorificarea melodiei psaltice originale în rugăciunea liturgică “Doamne strigat-am” glasul al 6-lea din “Imnele Vecerniei și Utreniei”* de Mihail Berezovschi.

4) Conferința științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova: Documentare și Valorificare* care a avut loc pe data de 17 mai 2013 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Troparul pascal ”Hristos a Înviat”* din ciclul *”Imnele Sf. Liturghii”* de M. Berezovschi *prin prisma abordării sursei psaltice*.

5) Conferința științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane* care a avut loc pe data de 25 octombrie 2012 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Abordarea surselor psaltice în ”Imnele Sfintei Liturghii”* de M. Berezovschi (în baza cântării *”Tatăl nostru”*).

6) Conferința științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova: Viziuni din perspectivă istorică* care a avut loc pe data de 27 aprilie 2012 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea: *Abordarea surselor psaltice în "Imnele Sf. Liturghii" de M. Berezovschi (în baza imnului "Cuvine-se cu adevărat")*.

7) Seminarul științific metodologic *Valorificarea științifică a creațiilor componistice din Republica Moldova* care a avut loc pe data de 7 decembrie 2011 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice cu comunicarea *Liturghiile de G. Musicescu și M. Berezovschi: tratarea surselor psaltice*.

Lucrări științifice publicate: în total 19, inclusiv la tema tezei de doctor 15 publicații științifice, din care 9 articole și 6 rezumate.

Participări în proiecte științifice (naționale și internaționale):

❖ Membră a Proiectului Instituțional al AMTAP *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și Creația Componistică): Actualizare, Sistematizare, Digitalizare 2015–2018*, selectat în baza concursului de proiecte al Academiei de Științe a Moldovei (Codul proiectului: 15.817.06.08A), în calitate de cercetător științific.

❖ Membră a Proiectului instituțional al AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova 2011–2014*, selectat în baza concursului de proiecte al Academiei de Științe a Moldovei (Numărul de înregistrare: 651.INST; Data înregistrării: 06 iunie 2011; Codul proiectului: 11.817.08.84A), în calitate de cercetător științific stagiar. În cadrul acestui proiect, am contribuit la completarea Registrului privind creațiile muzicale din Republica Moldova, culegând informații prețioase din *Fondul de Aur* al Companiei publice *TeleRadio-Moldova* și întocmind listele înregistrărilor creațiilor compozitorilor autohtoni ce se află în acest fond.

Premii și mențiuni :

- Deținătoare a *Bursei de Excelență a Guvernului pentru Doctoranzi pe anul 2014*.
- Deținătoare a *Bursei Președintelui pentru anul de studii 2009–2010*.
- Deținătoare a titlului de *Cel mai bun student al AMTAP pentru anul 2007–2008*.
- Deținătoare a **Premiului I** la Conferința Științifică a studenților și masteranzilor AMTAP, din 6 mai 2010.

Date de contact: Chișinău, sectorul Buiucani, strada O. Ghibu 7/4, apartamentul 9, codul poștal MD-2051; telefon: 022 60-28-00 (domiciliu), 069256024 (mobil); email: gajim.khrystina@yahoo.com.

ANEXE

4. Indexul adnotat al autorilor creațiilor ce au servit drept sursă de inspirație pentru Mihail Berezovschi

Conform unui studiu semnat de reputatul teolog și muzicolog rus I. Gardner [197], istoria cântării bisericești ortodoxe ruse poate fi împărțită în 2 epoci total diferite:

“1. Epoca cântării monodice (la unison), fără a avea vreo influență a muzicii europene. Această epocă s-a desfășurat de la începuturile bisericii ortodoxe ruse până la mijlocul secolului al XVII-lea.

2. Cea de-a doua epocă se caracterizează prin dominarea cântării multivocale de tip coralic, urmând modelul muzicii europene, mai curând muzica laică decât bisericească, începând cu mijlocul secolului al XVII-lea și până în zilele noastre este caracteristică îndepărtarea treptată a artei sacre de muzica multiseclară a bisericii ortodoxe ruse, până la înlocuirea totală a formelor tradiționale ale cântărilor liturgice. Nici măcar Revoluția nu a putut influența noua abordare a cântării bisericești. Tradiția sa a continuat practic și în emigrații, în țări care nu se aflau sub stăpânirea sovietică, cum ar fi: Lituania, Estonia, Finlanda, biserica ortodoxă din Polonia, nemaivorbind de țările aflate sub dominația rusească. De aceea suntem îndreptățiți să afirmăm că cea de-a doua epocă în istoria cântării bisericești ortodoxe ruse nu s-a încheiat, ci se prelungește până în prezent” [197, t. 1, p. 21–22].

I. Gardner menționează: “În a doua epocă, care-și are începutul la mijlocul secolului al XVII-lea și care se desfășoară până în zilele noastre, putem diferenția la fel 4 perioade. Trăsătura comună pentru toate perioadele acestei epoci este înlăturarea notației nelineare prin cea lineară, la început prin semne pătrate, iar mai apoi prin cele ovale, tipice și pentru notația contemporană a muzicii vocale și instrumentale. Pentru caracterizarea separată a perioadelor epocii a doua ne vom axa pe acele influențe stilistice care prevalează în cântarea bisericească” [197, t. 1, p. 22–23].

1) Prima perioadă – mijlocul secolului al XVII-lea până la ultimul sfert al secolului al XVIII-lea – timpul dominării stilului coral de tip *partesî* de origine ucraineano-poloneză și a stilului *canturilor* religioase.

2) Perioada a doua este relativ redusă ca dimensiune temporală – până în al doilea sfert al secolului al XIX-lea. Pentru această a doua perioadă a epocii a doua este caracteristică dominarea muzicii vocale de tip italian, motiv pentru care putem numi această perioadă – *perioada italiană*.

3) Perioada a treia o putem numi *sankt-petersburgică*, sau perioada dominației influenței germane în cântarea bisericească. Conducerea cântării corale bisericești ca direcție generală, inclusiv și orientările stilistice, se găseau în timpul acestei perioade în întregime în mâinile

directorului Capelei Curții Imperiale de la Sankt-Petersburg. Această perioadă se începe din al doilea sfert al secolului al XIX-lea și durează până la începutul secolului XX.

4) Perioada a patra – așa întrucât o importanță deosebită o are Școala Moscovită a compozitorilor de muzică sacră, o putem numi *perioada moscovită*. Trăsătura sa definitorie este reîntoarcerea la vechile cântări canonice, în special întoarcerea la cântarea de tip *znamennîi* și căutarea noilor căi pentru prelucrarea multivocal-corală a acestor cântări, altele decât încătușarea melodiilor de tip *znamennîi* în limitele coralului german [197, t. 1, p. 23].

Dmitrii Stepanovici Bortneanski (1752–1825) a avut un rol important în istoria cântării corale bisericești, fiind cea mai proeminentă figură a *școlii italiene* în cântarea bisericească rusă, în special cea *paraliturgică* (după I. Gardner). D. Bortneanski are merite deosebite atât ca și compozitor de muzică bisericească și laică, ca dirijor-profesor, cât și ca administrator, deținând postul de director al Capelei Imperiale din Sankt-Petersburg. Prin activitatea sa componistică și administrativă, D. Bortneanski a asigurat o influență puternică a Capelei Imperiale asupra compozițiilor corale libere pe texte liturgice în întreaga Biserică Rusă.

A avut rangul de consilier de stat corespunzător gradului de general-maior. Nimeni din contemporanii săi, nici din compozitorii laici, nici din cei de muzică duhovnicească, nu dețineau o asemenea poziție și asemenea grad.

D. S. Bortneanski s-a născut în Ucraina în Gluhov și de la vârsta de 7 ani a fost dat la Școala din Gluhov care pregătea copii pentru Capelă, de unde apoi a fost dus la Petersburg datorită vocii sale minunate (discant) și muzicalității sale.

Datorită faptului că s-a născut în Ucraina, D. Bortneanski este considerat cel mai de seamă compozitor ucrainean, deși întreaga sa viață (cu excepția anilor petrecuți la studii în Italia) și i-a lucrat la Petersburg, în Capela Imperială și pe la Curte, unde s-a și stins din viață la vârsta de 74 ani, în rangul de consilier de stat.

Pentru a studia muzica, Dmitrii a fost încredințat capelmaestrului, cunoscutului compozitor italian Baldazar Galuppi în perioada cât acesta s-a aflat la Petersburg, până în 1768, iar în 1769, D. Bortneanski a fost trimis chiar în Italia, după dorința Împărătesei Ecaterina a II-a, pentru a-și desăvârși studiile muzicale, la același Baldazar Galuppi. În Italia, Dmitrii Bortneanski a stat 10 ani, timp în care s-a aflat pentru o scurtă perioadă și în Germania, iar în 1779 a fost rechemat în țară.

În 1796 este numit Conducător al Corului Capelei Imperiale. În 1801, D. Bortneanski a fost numit Director al Capelei Imperiale, și prin investirea sa în această funcție, i-au fost încredințat atât Corul, cât și Orchestra Imperială.

Prin acțiunile sale administrative, Dmitrii Bortneanski a luptat ca să obțină eliberarea Corului Capelei Imperiale de la obligațiunea de a participa la spectacolele mondene (amintim că prin ordinul Împărătesei Ecaterina a II-a, din 1782 Corul Capelei era obligat să participe în spectacolele de operă și în concertele de la Curte); astfel, corul a căpătat posibilitatea de a-și concentra acțiunile exclusiv înspre cântarea în biserică. D. Bortneanski conștientizase că implicarea în spectacolele de operă și cântarea liturgică sunt pur și simplu incompatibile. Aceasta a fost o adevărată reformă pentru acea perioadă istorică, care a impulsionat evident dezvoltarea cântării corale fără acompaniament instrumental, de tip *a cappella*. Datorită lui D. Bortneanski, din anul 1801 și până în anul 1918, când Corul Capelei Imperiale a fost transformat în Cor academic civil, Corul Capelei și-a dedicat activitatea exclusiv culturii corale bisericești.

Deși D. Bortneanski a compus foarte multe creații instrumentale laice, totuși această latură a activității sale muzicale a fost uitată complet, și abia în al doilea sfert al sec. XX a atras atenția muzicologilor și muzicienilor. Timp de aproape 100 de ani, D. Bortneanski a fost considerat anume compozitor de cântări duhovnicești.

În 1816, cu scopul de a deține controlul asupra repertoriului liturgic, a unifica cântarea în biserică și a împiedica răspândirea unor compoziții corale lipsite de calitate, neadecvate nici pentru cântarea liturgică, și nici pentru biserică, Sinodul a anunțat Ordinul Imperial (al Împăratului Alexandru I) pentru ca pe viitor să nu fie utilizate caiete manuscrise strict interzise din acel moment, dar tot ceea ce nu se cântă în biserică pe note, trebuie să fie tipărit și să conțină fie compoziții proprii ale directorului Corului Capelei Imperiale D. Bortneanski, sau a altor compozitori cunoscuți, doar că acestea din urmă trebuie să fie publicate neapărat cu acordul lui D. Bortneanski [197, t. 2, p. 40].

După 1816, Dmitrii Bortneanski devine cenzorul principal al tuturor creațiilor muzical-duhovnicești din Rusia, și doar el deținea dreptul de a da permisiunea ca anumite creații să fie publicate și interpretate în biserică. Această misiune i-a fost încredințată anume lui datorită faptului că era ortodox, născut în gubernia Cernigov, ceea ce însemna că tipul de cântare liturgică după tipic, limbajul liturgic și cinul bisericesc nu erau pentru el ceva absolut străin și necunoscut, așa cum era pentru italienii care compuneau muzică pe textele liturgice ale Bisericii Ruse, pe care le învățau cu cântăreții din corul Capelei. Totodată, D. Bortneanski a fost instruit de către compozitori laici și duhovnicești, era de asemenea un remarcabil profesor de cor și dirijor, care de la vârsta de 7 ani s-a aflat în cântarea corală și în muzică.

Activitatea sa cenzorială viza doar cântarea bisericească liberă și nu atingea cântarea după ustav, după obihod, cântarea glasurilor, întrucât acest tip de cântare continua să fie interpretată după obicei fără note, sau, posibil, la unison. În orice caz, după cum aflăm din studiul istoric semnat de muzicologul I. Gardner, "Monopolul cenzorial al lui Bortneanski a

generat situația în care creațiile muzical-duhovnicești tipărite și publicate de către Capelă aparțineau fie însuși lui Bortneanski, fie angajaților aflați în subordinea sa, la Capelă și corespundeau viziunilor și preferințelor muzicale (și muzical-duhovnicești) ale lui Bortneanski. De aceea, nu e de mirare că, printre creațiile muzical-duhovnicești aprobate de Bortneanski și publicate de Capelă se regăsesc și creații scrise de compozitori străini și, după cum putem să deducem, compozitori neortodocși. Înafara creațiilor lui Bortneanski, au fost publicate compozițiile lui Davîdov, Markov (*Gustați și vedeți, Bucurase-va*), Makarov (*Îngerul a strigat*) și a autorilor de origine străină: Biardi - *Acum puterile cerești*, pentru cor dublu, Allegri – *Doamne, milostivește-te spre mine* (în original – *Miserere*) și Heine – *Pre Tine, Doamne, Te lăudăm, la 4 voci...* Desigur că asemenea creații masive nu puteau avea careva importanță liturgică sau caracter liturgic” [197, t. 2, p. 237].

D. Bortneanski era profesor de cânt și conducea coruri în Institutul Domnișoarelor Nobile din Smolnîi, în Școala militară de cadeți și în alte instituții – apropo, aceste coruri, uneori, se uneau pentru interpretarea creațiilor dificile de la Capela Imperială. Cultura corală sub conducerea lui D. Bortneanski și a elevilor săi a început să dețină un loc important în instituțiile școlare ale Sankt-Petersburg-ului.

Ca și compozitor de muzică bisericească, datorită studiilor sale muzicale de influența italiană, D. Bortneanski a compus 59 de concerte, 20 dintre ele fiind creații pentru cor dublu. De asemenea a compus și 7 Imne Heruvice, dintre care unele se bucură de mare popularitate până și în prezent (este vorba despre Imnele Heruvice nr. 3, nr. 5 și nr. 7). D. Bortneanski mai este autor și a unor transcrieri a raspevurilor grecești și kievene [197, t. 2, p. 192, 195, 222–245].

Fiind educat în spiritul școlii italiene, timp de 10 ani aflându-se nemijlocit în Italia, unde a avut oportunitatea de a lua cunoștință direct și a însuși nemijlocit stilul italian în cântarea corală, Dmitrii Bortneanski și-a manifestat capacitățile componistice în domeniul artei corale religioase în special în genul de concert. Amintim că D. Bortneanski este autorul a 59 de concerte, 20 dintre care sunt scrise pentru cor dublu. Forma concertelor sale este de obicei tripartită, cu un contrast de tempo între mișcări, încheindu-se de regulă cu o *fugă* sau *fughetă*, ceea ce corespunde formei clasice de concert a acelei perioade. În calitate de texte pentru concertele sale, D. Bortneanski folosește diverse stihuri din psalmi; excepție în acest sens este Concertul de la Sărbătoarea Nașterii Domnului intitulat *Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu*, care reprezintă în sine prelucrarea în forma de concert a stihurilor din Evanghelia de la Utrenia Sărbătorii Nașterea Domnului, glasul 6. Concertele lui Dmitrii Bortneanski au căpătat o mare popularitate și au influențat apariția unor lucrări similare semnate și de alți compozitori [197, t. 2, p. 226].

D. Bortneanski mai este apreciat de către I. Gardner, ca cel mai strălucit reprezentant al *vechii școli petersburgice*, de rând cu care îi pune și pe toți ceilalți compozitori ruși de muzică bisericească de tradiție italiană. Printre trăsăturile vechii școli petersburgice se numără:

- 1) O armonie relativ simplă, în care se utilizează în special trisonurile principale, D₇ cu moderație, se permit cele mai simple modulații din major în minorul paralel, iar înapoi – din minor în majorul paralel cu ajutorul trisonului de pe treapta a VII-a a minorului natural (= cu trisonul treptei a V-a din majorul paralel).
- 2) Majoritatea lucrărilor sunt libere, cu melodie caracterizată prin salturi largi la interval de sextă ascendentă, întrebuințarea frecventă a apogiaturilor, diverse *grupetto*-uri (uneori chiar și în cazul armonizărilor vechilor napevuri!).
- 3) Tactarea simetrică în cazul creațiilor libere, și chiar în armonizările melodiilor după ustav sau ale celor tradiționale cu ritm liber, asimetric, adică nemăsurat. Din încercarea de a încadra melodia nemăsurată, cu ritm liber, în măsuri, conform unui anumit metru, rezultă uneori apariția repetărilor unor cuvinte ale textului.
- 4) Cu mare elan se întrebuințează *solo*-urile, *duete* și *trio*, ce alternează cu momente de *tutti* ale corului, de regulă două dintre voci se mișcă în mare parte prin terțe sau sexte paralele. În cadențele finale ale creațiilor libere se aplică uneori punctul de orgă.
- 5) În creațiile cu caracter solemn deseori se utilizează un început tipizat din succedarea (în major) a treptelor I-IV-I, neapărat cu salt în partida basului, la o cvartă în sus și înapoi spre tonul inițial, de unde rezultă un patos fals ieftin.
- 6) Întrebuințarea exclusivă a minorului armonic (mai rar a celui melodic), chiar și în cazul armonizărilor vechilor napevuri după ustav [197, t. 2, p. 415].

Artemii Luchianovici Vedel (1770–1806) face parte din lista compozitorilor de muzică duhovnicească a *școlii italiene* din istoria cântării liturgice a Bisericii Ortodoxe Ruse. După locul nașterii – Kiev – A. Vedel este considerat de către mulți compozitor ucrainean, însă după cultura sa muzical-duhovnicească el a îmbinat cultura muzicală corală italiană cu trăsăturile tipice muzicalității naționale ucrainene. Pe timpul când își făcea studiile la școala duhovnicească din Kiev, a cântat în corul arhieresc, unde a luat cunoștință îndeaproape cu stilul de cântare italian. Apoi și-a continuat studiile la Academia de Teologie din Kiev, renumită prin corul său, care interpreta piese religioase, de o evidentă influență muzicală vest-europeană, poloneză, îmbinată cu tipul de cântare populară ucraineană. Artemii era posesorul unei *voci minunate de tenor* [197, t. 2, p. 196].

La recomandarea mitropolitului Kievului Samuil, generalul Eropkin, viitorul general-governator al Moskovei și posesorul unui cor, l-a pus la cârma corului său pe A. Vedel.

În 1794, A. Vedel a fost numit dirijor al corului generalului Levanidov din Kiev. Acest cor, sub conducerea lui A. Vedel, a atins culmi deosebit de înalte.

Despre Artemii Vedel se spune că era de o religiozitate înaltă. La un moment dat (prin anul 1798), chiar a intrat ca ascultător la Lavra Pecersk din Kiev, doar că nu a rezistat până la urmă și a renunțat. Ulterior s-a vehiculat ideea că s-ar alăturat sectei iluminaților.

Se presupune că A. Vedel a luat lecții de compoziție de la Sarti, lucru însă neconfirmat.

Stilul italian, și anume forma concertului au avut o mare influență asupra creației componistice a lui A. Vedel. De cea mai mare popularitate se bucură concertul său pentru trio bărbătesc *Ușile pocăinței* (Stihira la Slavă după Evanghelia de la Utrenie din săptămâna Vameșului și Fariseului până în săptămâna a 5-a din Postul mare). Deși această creație reprezintă în sine o stihiră și ocupă un loc stabil, binedeterminat în practica liturgică, A. Vedel a compus-o ca pe un concert. Printre alte creații ale lui A. Vedel care s-au păstrat până în prezent în practica corală bisericească se numără și irmoasele canonului pascal.

Cu părere de rău, creațiile lui nu au fost publicate în timpul vieții sale, dar s-au bucurat de mare popularitate și erau adesea copiate de către dirijorii de cor, și de către cântăreți unul de la altul. După părerea muzicologului rus I. Gardner, este foarte probabil ca multe din creațiile lui A. Vedel, în procesul de copiere ale acestora de la un dirijor la altul, de la un cântăreț la altul să fi fost omis momentul de indicare a compozitorului, și ca rezultat aceste creații se prea poate că au ajuns în rândul creațiilor cu autor necunoscuți.

Doar la începutul sec. XX au fost publicate unele din creațiile muzical-duhovnicești ale lui A. Vedel, cum ar fi concerte, dar și cântări separate, sub redacția Preotului M. Lisițin, a lui V. Petrușevski și a lui M. Goltison. În procesul de redactare au fost omise multe din înfrumusețările în stil italian, la modă pe atunci în cântarea bisericească, precum apogiaturi, grupetto-uri, unele greșeli care veneau în contradicție cu prozodia textului. Însă datorită acestor corectări, în unele cazuri se schimbă radical caracterul întregii creații și nu corespunde nici ideii muzicale a compozitorului, nici a epocii în care compozitorul a trăit și creat [197, t. 2, p. 198–199].

A. Vedel nu a fost atras spre prelucrarea unor napevuri, în schimb textele unor cântări stricte după glas, cum ar fi dogmaticile, au fost supuse uneori prelucrării muzicale și realizării unor adevărate concerte [197, t. 2, p. 195–199].

V. Metallov caracterizează creația lui A. Vedel în felul următor: “În compozițiile muzical-duhovnicești ale lui Vedel, ca un succes direct al școlii italiene predomină elementul melodicității, de arioso, în care se impun și strălucesc alternativ prin frumusețea lor partiții și mișcări și figuri melodice separate în detrimentul întregului armonic, al independenței și al diversității conducerii altor voci ce însoțesc melodia. Meritul său în comparație cu predecesorii

săi constră în intenția de a coordona muzica cu textul, a căutat să găsească acea mișcare a melodiei care să corespundă conținutului rugăciunii religioase, – adică să ilustreze textul prin muzică” [230, p. 120] .

Piotr Ivanovici Turceaninov (Protoiereu) (1779–1856). Activitatea sa muzical-duhovnicească s-a desfășurat în sec. XIX, și ține de perioada a treia din etapa a II-a a istoriei cântării liturgice. Însă din punct de vedere stilistic, P. Turceaninov aparține, în creațiile sale libere perioadei a II-a, adică cea *italiană* în cântarea liturgică rusă. Prin tratările sale corale ale napevurilor după tipic prezintă în sine trecerea spre perioada a III-a, adică spre perioada de influență *germană*. Principala trăsătură a creației lui P. Turceaninov constă în faptul că și-a dedicat aproape întreaga energie componistică spre armonizarea *napevurilor* tradiționale, creațiile sale muzical-duhovnicești de tip liber comparativ cu armonizările vechilor napevuri este cu mult mai redusă.

Petru Turceaninov s-a născut în orașul Kiev. La vârsta de 8 ani, pe când încă învăța la Colegiul orășenesc a fost luat în corul generalului Levanidov datorită vocii sale deosebit de frumoase (alto). Vocea sa a fost auzită de Potiomkin și astfel P. Turceaninov a fost dus la Petersburg, unde a fost încredințat lui Sarti pentru a primi educație muzicală. Însă până să își finiseze studiile la Sarti, protectorul lui P. Turceaninov – Potiomkin a decedat, de aceea a fost nevoit să se întoarcă în Kiev în corul generalului Levanidov, în fruntea căruia se afla pe atunci A. Vedel. Anume cu A. Vedel și-a finalizat studiile muzicale P. Turceaninov. De altfel, între cei doi s-a legat o prietenie care a durat până la sfârșitul vieții lui A. Vedel.

P. Turceaninov avea o voce minunată de tenor, ce atingea cu ușurință cele mai înalte note din diapazonul acestei voci. Astfel se explică și faptul că în creațiile sale muzical-duhovnicești, tenorul are de cântat note foarte înalte, de la limita de sus ale diapazonului său.

În anul 1803, P. Turceaninov primește haina preoției, iar un an mai târziu este desemnat dirijor al Corului mitropolitan din Sankt-Petersburg. De altfel, pe parcursul vieții, P. Turceaninov s-a aflat în fruntea mai multor colective corale private.

În 1827 este invitat să ocupe funcția de profesor la Capela Imperială, pe când în funcția de director a acesteia se afla F. Lvov. Activitatea componistică principală a lui P. Turceaninov este legată de încercările Capelei de a realiza armonizări pentru componența corului mixt a tuturor melodiilor bisericești după tipic care se găseau în cărțile liturgice sinodale publicate în notație pătrată. Deși armonizări ale napevurilor din vechile ustavuri au avut loc în Rusia încă în mijl. sec. XVII, în comparație cu acelea, armonizările lui P. Turceaninov au fost realizate total în stilul sec. XIX. De altfel, prin ordinul din 18 mai 1831 emis de Sfântului Sinod, toate armonizările lui P. Turceaninov au primit permisiunea de a fi utilizate în cadrul liturgic. Acest

ordin a fost emis chiar în acel timp, când Sinodul lua măsuri pentru a pune punct curentului laic în cântarea liturgică și a fost introdusă la Capelă o cenzură strictă a creațiilor muzical-duhovnicești.

După cum relatează I. Gardner, “Turceaninov și-a permis uneori să facă modificări în structura melodiei după ustav, prescurtând-o pe alocuri, ajusta melodia la ritmul simetric în concordanță cu textul, alteori includea unele semne de alterație la cererea schemei armonice etc. <...> Totuși, în pofida devierilor episodice de la conturul melodiei autentice după ustav, armonizările lui Turceaninov (în special și cântării ce se interpretează în locul Axionului pe textul *Cuvine-se cu adevărat* și cântările din săptămâna patimilor) au ocupat un loc de durată în repertoriul corurilor bisericești, interpretându-se până în prezent, inclusiv în diasporă. Au devenit un fel de “clasică” a muzicii bisericești” [197, t. 2, p. 214–215].

V. Metallov caracterizează creațiile lui P. Turceaninov în felul următor: “Armonizările lui Turceaninov se bucură peste tot de o apreciere deosebită, datorită apropierii de melodia originală după obihod și pentru tratarea lor armonică artistică, dar în același timp simplă și pe înțelesul tuturor. Trăsătura distinctivă a prelucrărilor lui Turceaninov, care în alte cazuri prezintă în sine și cel mai mare neajuns, este dispoziția largă a vocilor, o asemenea distribuire a partițiilor vocale, în care vocile superioare se învârt în zonele cele mai înalte, iar cele inferioare în cele mai joase <...>, de unde și creațiile sale nu sunt accesibile pentru toate corurile” [230, p. 130–131].

D. Razumovski afirmă despre armonizările lui P. Turceaninov: “dispoziția largă a vocilor prezintă în sine principalul neajuns al creațiilor lui Turceaninov. Este greu, și aproape imposibil de găsit un așa cor, care să fie capabil să interpreteze creațiile lui Turceaninov ușor și liber. Însă el, se pare, a scris creațiile sale anume pentru corul său, dar nu pentru toate corurile rusești, care sunt destul de diferite după componența și calitatea lor” [230, p. 131, notă].

Printre creațiile lui P. Turceaninov se numără: *Imne Heruvice*, *Irmoasele Canonului din Joia Mare* și *Sâmbăta mare*, stihira *Iosif cel cu bun chip*, *Cina cea de Taină*, *Să se îndrepteze* etc.

Creațiile sale au fost tipărite abia peste 20 de ani după moartea sa, în anii 1875 și 1876, de către editura lui P. Jurghensohn din Moscova, sub redacția lui A. Kastalski. Aceasta se explică prin faptul că Mitropolitul Moscovei Filaret, care era o figură puternică și cu autoritate în problemele bisericești, a avut o atitudine rezervată față de armonizările lui P. Turceaninov, printre aspectele ce îl nemulțumeau pe Mitropolitul Filaret se numără faptul că P. Turceaninov nu a păstrat întocmai structura napevurilor după ustav, precum și faptul că sunt prea dificil de interpretat.

Totuși ceea ce este foarte important e faptul că P. Turceaninov a fost și preot, prin urmare, el nu putea să nu simtă caracterul sacru al cântării [197, t. 2, p. 216].

Teofan Arhimandritul (Teodor Alexandrov) este compozitorul care a creat în domeniul componistic pur duhovnicesc, în anii 20 ai sec. XIX, fiind aproape străin de influența italiană. Teofan Arhimandritul împreună cu Ieromonahul Victor (cu numele lumesc de Vasilii Vîsofki, 1791–1871) sunt cei mai de seamă reprezentanți ai *stilului mănăstiresc*. El a fost primul dirijor (ca timp vorbind) al corului Seminarului Teologic din Sankt-Petersburg, iar ulterior a devenit starețul mănăstirii Donskoi din Moscova.

Din studiul amplu al muzicologului rus I. Gardner intitulat “Cântarea liturgică în Biserica Ortodoxă Rusă” aflăm: contrar tendinței de imita muzica italiană, deseori de un caracter total laic, care era foarte la modă în perioada în care a creat, arhimandritul Teofan a compus muzică într-un stil total diferit, bazându-se pe tradiția mănăstirească și pe melodiile mănăstirești. Creațiile sale se bucură și în prezent de popularitate și sunt iubite datorită simplității lor, smereniei sincere, accesibilității chiar și pentru corurile mai puțin experimentate, precum și datorită ușurinței cu care pot fi interpretate de către orice componență corală. Ale sale creații precum *Slavoslovia Mare*, sau *Mila Păcii*, se găsesc până în prezent în repertoriul corurilor bisericesti de diferită componență. Factura creațiilor sale componistice este foarte simplă, creațiile sale putând fi interpretate și de corul mixt, și de cel omogen, și chiar de corul la 3 voci. Melodia mobilă, dar care reiese strict din text, este condusă la interval de terță de către vocea alăturată (uneori – la interval de sextă) – ceea ce amintește clar textura de canturi. Astfel, arhimandritul Teofan aparține pe de o parte primei perioade (din etapa a II-a a istoriei cântării bisericesti ruse), utilizând factura muzicală a canturilor, pe de altă parte – aparține perioadei a II-a, compunând melodiile sale în ritmul simetric împărțit în măsuri, dar fără orice îndoială, sub influența cântării mănăstirești” [197, t. 2, p. 265–266].

Alexandr Andreevici Arhanghelski (1846–1924) este unul din cei mai expresivi compozitori de muzică bisericască, aparținând *școlii petersburgice târzii* (adică de după Bahmetev), deși 24 de ani din viața sa i-a trăit în sec. XX, când deja se conturau clar trăsăturile perioadei a IV-a din ce-a de-a doua etapă a istoriei cântării bisericesti ortodoxe ruse, prin creația sa muzical-duhovnicească și prin cultura sa coral-bisericască A. Arhanghelski aparține perioadei a III-a (petersburgice).

A. Arhanghelski este fiul preotului din satul Tezinovo Vechi, gubernia Penza. De mic copil s-a impus prin muzicalitatea sa. După Seminarul teologic din Krasnosloboda a terminat apoi și Seminarul Teologic din Penza. La seminar, A. Arhanghelski a însușit și materiile muzical-teoretice, cânta în Corul Seminarului, și, concomitent, în Corul arhieresc. Ulterior a exercitat funcția de profesor de cânt în diferite școli. Mai apoi, și-a continuat studiile la Sankt-

Petersburg, primind atestatul de dirijor de cor de la Capelă. În calitate de dirijor de cor și pedagog, Alexandru Arhanghelski s-a bucurat de mare popularitate și apreciere.

El și-a îndreptat atenția creatoare în egală măsură atât înspre muzica corală duhovnicească, cât și înspre cea laică. Marele merit al lui A. Arhanghelski constă în implementarea în cântarea corală bisericească a vocilor feminine. Această acțiune a sa este apreciată ca o adevărată reformă în cântarea bisericească. Astfel, în anul 1880, cu acordul puterilor bisericești el a înlocuit în corurile bisericești vocile băiștelor prin voci feminine. A. Arhanghelski și-a asumat o asemenea îndrăzneală într-o perioadă în care se considera indecent ca femeile să evolueze public în coruri, și mai ales în corurile bisericești, alături de bărbați. Acțiunea sa de a înlocui vocile băiștelor prin vocile feminine, a avut o însemnătate practică imensă. Asta a dat corului o mare stabilitate în ce privește componența, permițând o însușire a repertoriului mai subtilă și mai atentă, astfel, întregul colectiv coral atingând calități muzical-tehnice mai înalte.

Ca și compozitor, A. Arhanghelski a avut o activitate foarte rodnică. Prin creația sa, care s-a bucurat de o imensă popularitate (în sec. XX A. Arhanghelski era dacă nu cel mai popular și iubit compozitor de muzică duhovnicească) a contribuit la consolidarea stilului școlii petersburgice în practica corală bisericească. Popularitatea de care se bucură creațiile sale până în prezent este explicabilă printr-o tehnică componistică simplă, ceea ce face creațiile sale accesibile chiar și pentru colectivele corale nu tare mari.

Muzicologul rus I. Gardner face următoarele aprecieri privind creațiile lui A. Arhanghelski: “Stilul creațiilor sale muzical-duhovnicești este unul destul de specific; pentru ele este caracteristică o tristețe liniștită, stare de spirit îndoliată – și de aceea în ele predomină modul minor, în special în creațiile sale paraliturgice, concerte, care se interpretează în cadrul liturghiei sub denumirea de “stihuri chinonice” (ceea ce din punct de vedere liturgic nu este corect). În multe din creațiile muzical-duhovnicești ale lui Arhanghelski, cu mici excepții, se simte o anumită deznădejde, această stare de spirit atinge punctul său culminant în *Mila păcii Nr. 6, fa-minor*” [197, t. 2, p. 396]. I. Gardner, citându-l pe A. Filatiev, subliniază ideea că o astfel de viziune asupra lumii corespunde atmosferei de la sf. sec. XIX, când lumea obișnuia să intre în biserică și indiferent de rugăciunile care se derulau, ei se retrăgeau undeva într-un colț pentru a se ruga în liniște, într-o atmosferă de doliu, ca rezultat al influenței pesimismului vestic calvinist. Această tristețe își avea rădăcinile și în sentimentalismul romantic german [197, t. 2, p. 396].

A. Arhanghelski s-a preocupat și de armonizarea vechilor melodii bisericești, în acest sens, muzicologul rus V. Metallov oferă o apreciere a acestei laturi a creației componistice a lui A. Arhanghelski: “În armonizările lui Arhanghelski se urmăresc scopuri practice – de a oferi

cântăreților cercul deplin al cântărilor liturgice, care menținând melodia bisericească de bază, să corespundă resurselor vocale obișnuite fără a știrbi interesele muzical-interpretative... stilul armonic prevalează comparativ cu cel contrapunctic, în afară de combinațiile trisonurilor, în armonie sunt incluse septacorduri cu primele lor răsturnări și rezolvări, cadențe întrerupte și ocazional cromatizme în vocile însoțitoare. Asta imprimă armonizărilor sale o varietate armonică semnificativă și sonoritate” [230, p. 152]

“Ca un fidel adept al școlii petersburgice, Arhanghelski aplică în armonizările sale același stil de coral, cedând mult stilului german, dar anume așa se considera pe atunci a fi caracteristic pentru stilul rus bisericesc, ca urmare a introducerii acestui stil în cântarea corală bisericească rusă timp de o jumătate de secol prin acțiunile lui Lvov și apoi Bahmetev” [197, t. 2, p. 397–398].

Stepan Vasilievici Smolenski (1848–1909) – om de știință, cercetător al cântării liturgice ruse străvechi. Profesor la catedra de Istorie a Cântării Bisericești ruse la Conservatorul din Moscova. Din 1899 devine și director al Corului Sinodal și al Școlii Sinodale din Moscova, funcție pe care o ocupă până în anul 1901. Sub conducerea sa, Corul Sinodal și-a păstrat independența față de Capela Imperială, ba mai mult, s-a poziționat pe picior de egalitate în raport cu aceasta din punct de vedere al calității muzicale, devenind un model coral nu doar în calitate de cor ce cântă în biserică, ci și colectiv coral liturgic. Anume S. Smolenski a fost cel care a îndreptat orientarea stilistică a cântării corale bisericești ruse spre o direcție nouă – cea a școlii moscovite, alta decât cea imprimată de Capela Imperială din Sankt-Petersburg.

În anul 1901, la dorința personală a Țarului Nicolae al II-lea, este pus în postul de director al Capelei Imperiale. Însă deja în 1903 iese la pensie, iar în 1907 pune bazele propriei școli de Conducători de Cor din Sankt-Petersburg.

În 1906, Universitatea din Sankt-Petersburg i-a încredințat lui S. Smolenski cursul de Istoria Cântării bisericești ruse. În așa fel, această disciplină a fost recunoscută de către comunitatea științifică rusă și a primit accesul în auditoriile instituțiilor școlare superioare ruse, așa cum era Conservatorul sau Școala Sinodală Moscovită de cântare bisericească.

S-a născut în Kazani la 8 octombrie 1848. În 1867 a finisat facultatea de juridică a Universității din Kazani, iar în 1875 a mai susținut examene la facultatea de filologie a aceleiași universități, devenind profesor la Seminarul pedagogic din Kazani.

De mic copil, S. Smolenski a fost în contact cu lumea cântecelor populare și cea spirituală. A iubit sunetul clopotelor, el însuși devenind clopotar neîntrecut, cunoscând întreaga diversitate de variante posibile de interpretare la clopote. S. Smolenski a primit și o bună educație muzicală de acasă, cânta foarte bine la pian și vioară, unul din profesorii săi fiind fratele

directorului Capelei Imperiale, Leonid Feodorovici Lvov. La universitate, S. Smolenski a condus corul de studenți.

S. Smolenski a compus destul de puține creații corale, și acelea în special pentru corul omogen, de bărbați. Sunt deosebit de populare ecteniile sale. În Moscova și în centrele eparhiale ruse s-au bucurat de mare succes armonizările *Stihirilor Pascale* înfăptuite de S. Smolenski după raspevul *znamennîi*. În mod preferențial a fost apreciată penultima Stihiră *O, Paștile*, unde în armonizare este sesizabilă aluzia la sunetul clopotelor pascale. Muzicologul rus I. Gardner, ne comunică faptul că aceste stihiri erau atât de comune pentru locuitorii Moscovei, încât fără ele Sărbătoarea Paștelui nu avea același farmec [197, t. 2, p. 370].

O mare importanță pentru orientarea ulterioară a întregii activități științifice a lui S. Smolenski în domeniul studierii cântării bisericești a avut-o apropierea sa de lipovenii din Kazan și apoi – analiza manuscriselor muzicale din bogata bibliotecă din Solovki, care se află în Academia Teologică din Kazani. Aceasta i-a trezit interesul lui S. Smolenski asupra cântării liturgice străvechi rusești și la însușirea notației sale nelineare.

S. Smolenski a studiat temeinic, în mod practic cântarea după notația *znamennîi* și a învățat direct de la cei care au păstrat cu sfințenie tradițiile acestei notații și a cântării ancestrale – de la lipoveni.

Lucrarea sa științifică *Abecedarul cântării znamennîi al lui Alexandr Mezenet* reprezintă începutul epocii studierii semiografiei cântării ruse străvechi. O mare însemnătate pentru metoda predării cântării corale bisericești a avut-o lucrarea sa intitulată *Curs de cântare corală* litografiat în 1885. Mai este autorul studilui *Scurtă descriere a Irmologhionului znamennîi străvechi (sec. XII–XIII) care aparține mănăstirii Învierii Domnului din Noul Ierusalim* (Kazan, 1887).

Un merit deosebit îl are S. Smolenski prin faptul că atunci când a deținut funcția de director al Școlii Sinodale a creat o bibliotecă unică în felul său și deosebit de bogată, cuprinzând manuscrise de vechi cântări bisericești. Adunând un număr impresionant de manuscrise valoroase și importante pentru istoria cântării bisericești, prin actul său, S. Smolenski le-a salvat de la uitare.

O importanță incontestabilă o are și expediția organizată de el în vara anul 1906 pe muntele Athos, de unde s-a întors cu aproximativ 1500 de imagini manuscrise grecești în notație de cârligi datate cu secolele XI–XII.

Reputatul muzicolog rus I. Gardner menționează că “Smolenski pe bună dreptate trebuie să fie considerat un reformator al cântării bisericești ruse” [197, t. 2, p. 372]. Menționăm faptul că atunci când a devenit director al Corului Sinodal și a Școlii Sinodale din Moscova, ca urmare a politicii Capelei Imperiale din Sankt-Petersburg care deținea hegemonia în domeniul cântării bisericești, în biserică ajunseseră să fie interpretate creații absolut străine de cântarea liturgică

veritabilă, compuse de compozitori necompetenți; unele creații din cadrul liturghiei ajunseseră să aibă niște denumiri deplasate, ca spre exemplu: *Heruvicul – barcă*, sau *Tatăl nostru – păsărica*, sau *Pre Tine Te lăudăm – din mansardă*. Respectiv, astfel stând lucrurile, S. Smolenski a căutat să educe gustul și cultura privind cântarea bisericească, totodată îndreptându-și acțiunile și spre cristalizarea stilului național rus de cântare corală liturgică.

O altă lucrare științifică pe care a realizat-o S. Smolenski este și *Catalogul cântării ruse în sec. XVI–XVII*, însă, cu părere de rău, a trecut la cele veșnice nereușind să o publice. Aceeași soartă au avut-o și multe alte lucrări științifice elaborate de el [197, t. 2, p. 363–373; p. 464–466].

Alexei Feodorovici Lvov (1798–1870) este compozitorul care marchează începutul unei noi etape în istoria cântării bisericești ortodoxe ruse, și anume *perioada petersburgică de influență germană* (după clasificarea lui I. Gardner, perioada a III-a din ce-a de-a doua etapă). Începutul acestei perioade se consideră a fi data 2 ianuarie 1837, când A. Lvov a fost numit Director al Capelei Imperiale, succedându-l în această funcție pe tatăl său, Feodor Petrovici Lvov, care a ocupat funcția de director a Capelei timp de 10 ani (din 20 martie 1826 și până când a murit – în anul 1836).

Alexei Lvov a avut un rol deosebit în istoria cântării corale bisericești, nu doar privind compozițiile libere pe texte liturgice (cum a fost în cazul lui Bortneanski), ci și a cântărilor corale după ustav, conform glasurilor bisericești. Timp de 24 de ani a stat la cârma Capelei Imperiale (1837–1861), și a ținut în mâinile sale toate frâiele de control asupra cântării bisericești din Rusia, inclusiv cele tehnice, stilistice, și chiar repertoriale, devenind un adevărat legislator în acest domeniu. Bucurându-se de susținerea țarului Nicolae I, A. Lvov a făcut în așa fel încât a lărgit considerabil controlul Capelei asupra cântării bisericești din întreaga Rusie, în detrimentul vocii puterii bisericești care era Sinodul.

Alexei Lvov s-a născut la 25 mai 1798 în Revel. De mic copil cânta la vioară, avându-i ca profesori de muzică pe virtuozii și teoreticii germani Keizer, Beohm, Scheinur, iar la disciplinele teoretice pe Zeiner. Deși A. Lvov a primit cunoștințe muzicale în condiții casnice, acestea au fost temeinice.

La vârsta de 16 ani, adică în anul 1814 intră la Institutul de inginerie, pe care îl absolvește cu excelență patru ani mai târziu, și este pus imediat la dispoziția Contelui Arakceev pentru construirea de așezări militare. În 1826, A. Lvov a fost numit adjutant superior în gradul de căpitan în corpul al 3-lea al jandarmeriei. După un an, el a fost transferat în semi-escadronul jandarmeriei de gardă, și în curând, după dorința împăratului Nicolae I, este însărcinat cu treburile ce țin de plecările țarului prin Rusia și în afara granițelor ei. I. Gardner ne povestește că după o asemenea plecare cu țarul în Prusia în anul 1833, A. Lvov a compus imnul de stat

“Doamne, apără-l pe Țar” și chiar atunci A. Lvov a fost numit în gradul de căpitan în Gărzile de cai și adjutant în gradul de rotmister în cavaleri-gardă și a fost numit flighel-adjutant. În timpul plecărilor alături de țar, A. Lvov nu a abandonat muzica, ci cu permisiunea țarului, concerta ca violonist, primind numeroase diplome de onoare și diferite titluri onorifice de la diverse instituții muzicale străine. Tot datorită acestor plecări, a făcut cunoștință cu Spontini, Mayerbeer, Mendelssohn-Bartholdy ș.a.

În anul 1836 este promovat în gradul de colonel, iar din ianuarie 1837, la puține zile după moartea tatălui său, devine director al Capelei Imperiale. Însă, aprobat în această funcție a fost abia peste 12 ani, în 1849, fiind deja în rangul de general-maior în slujba Maiestății sale. De altfel, A. Lvov era destul de apropiat de familia regală, luând parte la concertele familiale, organizate în cercul restrâns al familiei regale. Însuși regele uneori îl vizita pe A. Lvov în casa sa, și a fost chiar nașul de botez al copiilor lui A. Lvov [197, t. 2, p. 275]. Același cercetător ne spune că, atunci când a fost numit director al Capelei, A. Lvov deja era o persoană cu autoritate, muzician iscusit, practician și teoretician, autorul imnului de stat, compozitor și instrumentist virtuos cunoscut inclusiv peste hotarele țării, deținător a tot felul de ordine și titluri onorifice și, nu în ultimul rând, era ortodox rus, nu cineva venit din afară. Toate aceste calități l-au ajutat să se impună în calitatea de Director al Capelei și să realizeze adevărate reforme în domeniul cântării bisericești.

Până la numirea sa în postul de director al Capelei, A. Lvov s-a ocupat doar de muzica laică, compunând chiar și opere, dar care nu s-au bucurat de prea mare succes, întrucât la compunerea lor A. Lvov nu s-a îndepărtat de modelele italiene, iar problemele legate de cântarea bisericească nu îi erau prea apropiate. Deși tatăl său fusese director al aceleiași Capele, el s-a ocupat mai mult de partea administrativă; latura practică, interpretativă, se afla în mâinile profesorilor experimentați și asistenților, educați încă în timpul directoratului lui D. Bortneanski și care țineau cu strictețe cont de principiile stabilite de acesta.

În 1840, fiind director al Capelei, A. Lvov a luat lecții de compoziție de la Spontini, pentru a-și perfecționa cunoștințele privind tehnicile componistice. Iar direcția stilistică în activitatea corală a Capelei i-a fost dictată de țarul însuși, care i-a ordonat să se îndepărteze total de influența italiană, care a adus un haos în cântarea bisericească, prin acele compoziții libere pe texte bisericești, care au lezat mult însemnătatea liturgică a cântărilor interpretate în biserică.

Muzicologul I. Gardner enumeră sarcinile puse în fața lui A. Lvov pentru a fi realizate:

- 1) De a ridica nivelul educației muzicale generale ale cântăreților din Capelă și de a asigura un viitor decent cântăreților care își pierd vocea și pentru cântăreții minori ai Capelei.

- 2) De a organiza cursuri de instruire pentru dirijori de cor, nu doar din rândurile cântăreților Capelei, ci și cântăreți din corurile de regiment, precum și din corurile arhieresti din diferite colțuri ale Rusiei, pentru ca în fruntea acestora să stea oameni cu pregătire muzicală.
- 3) De a stabili un control atent și strict asupra repertoriului corurilor bisericești și controlul calităților lor muzicale.
- 4) De a efectua o cenzură muzicală deosebit de strictă a tot ceea ce se scrie pentru corurile bisericești ruse. Cenzura să fie efectuată în baza următoarelor criterii:
 - a) Armonie corală corectă (sau contrapunctul bazat pe ea), în calitate de model fiind adoptat coralul protestant german.
 - b) Viziunea proprie și gustul muzical al lui A. Lvov, care înțelegea cântarea corală bisericească ca muzică coral-vocală, menită să înfrumusețeze slujirea de cult, ce exprimă rugăciunea și care creează o anumită stare de evlavie.
 - c) Desigur, o importanță imensă o avea și viziunile Țarului privind cântarea bisericească, educat în spiritul cântării Capelei Imperiale; dar și cele ale Împărătesei, născută ca prințesă prusă și crescută în sînul protestantismului.
- 5) De a uniformiza cântarea simplă (adică cea după obihod, în baza glasurilor bisericești) din întreaga Rusie, luând ca exemplu cântarea muzicală a Capelei Imperiale.
- 6) De a pune pe 4 voci ale corului mixt (dar în așa fel, încît această armonizare să poată fi interpretată și de către corul omogen, fără a necesita careva cunoștințe speciale în ce privește tehnicile de compoziție) întregul cerc anual de cântări bisericești, împodobind napevul *pridvornîi* conform armoniei corale corecte la 4 voci, acordând întâietate armoniei; în cazurile în care construcția melodiei nu permite aplicarea regulilor clare ale armoniei coralice, melodia putea fi modificată și adaptată la armonie.
- 7) De a pune pe 4 voci ale corului mixt, la fel conform regulilor armoniei coralice, tot ce se conține în cărțile liturgice sinodale pe o singură voce, și aceste armonizări să fie unificate și apoi să fie făcute obligatorii pentru toate corurile bisericești din Rusia.
- 8) De a pune pe portativ (adică de a scrie pe o singură voce) melodiile locale, care există în unele așezăminte monahale vechi și soboruri, transmise pe cale orală, pentru ca, pe de o parte, să fie protejate de ulterioarele schimbări și deformări intenționate sau neintenționate, iar pe de altă parte – să servească drept surse pentru armonizarea acestor melodii pentru cor și pentru implementarea lor în practica corală bisericească [197, t. 2, p. 280–281].

Deși istoricienii cântării bisericești ruse D. Razumovski [246, p. 224–225] și A. Preobrajenski [242, p. 37–46] îl plasează pe A. Lvov în perioada istorică de influență italiană, totuși I. Gardner, vine cu argumente clare în favoarea ideii că “Lvov, prin creația sa muzical-duhovnicească, este deschizătorul unei noi perioade în istoria artei muzical-liturgice ruse –

perioada influenței romantismului german în creațiile libere pentru corurile bisericesti și predominarea definitivă a armoniei asupra melodiei” [197, t. 2, p. 281].

A. Lvov a fost primul care a utilizat în creațiile sale muzical-duhovnicești ritmul nemensural, asimetric, liber, bazat pe prozodia firească a textului liturgic bisericesc. În baza acestor idei el a realizat o lucrare teoretică intitulată *Despre ritmul liber sau nesimetric*. Deși în activitatea sa componistică privea mereu spre muzica și teoria germană, de unde se inspira și la care se raporta constant, totuși prin conștientizarea ritmului natural, nesimetric al stihurilor rugăciunilor liturgice bisericești pe texte în limba slavonă, și-a deschis noi posibilități creatoare. Marele merit al lui Lvov constă în faptul că “el a pus diferențiere între cântarea bisericească și muzica laică prin supunerea ritmului muzical ritmului verbal în cântarea bisericească” [197, t. 2, p. 284] Din cele 48 de creații muzical-duhovnicești publicate, 17 sunt concepute în ritm liber, fără împărțirea în măsuri conform unui anumit metru. Cu toate acestea, A. Lvov are și unele compoziții religioase în care se simte un ritm aproape dansant. Folosește deoseori cromatisme, întârzieri, foarte des apare D_7 și răsturnările sale, manifestând o adevărată predilecție pentru aceste armonii. A. Lvov evită să folosească repetări ale cuvintelor, adică nu adaptează textul la muzica gata realizată, ci invers, muzica reiese din text.

Totuși, după aprecierea lui I. Gardner, necătând la talentul său, A. Lvov nu a reușit să găsească haină potrivită pentru vechile melodii, iar asta se datorează faptului că era absolut convins că anume armonia coralului german era potrivită pentru asta, și nu a lăsat loc pentru a realiza că natura muzicală și construcția tonală a acestor melodii poate fi alta [186, p. 284]. După cum scrie și Preobrajenskii “Raspevul *znamennîi* totuși continua să le amintească oamenilor, care s-au apucat de armonizarea lui, că ei nu cunosc construcția lui muzicală, și aplicând la el noua armonie europeană, nu realizează ce fac, și unesc ceva incompatibil” [242, p. 96–97]

În 1853, rămânând în postul de Director al Capelei, a trecut cu serviciul civil și cel de curte în funcția de consilier de stat cu titlul de hofmaster al Curții Imperiale. În anul 1861, A. Lvov a fost avansat în gradul de ober-hofmaster și a înaintat cererea de demisie invocând motive de sănătate. Însă chiar și după demisie, A. Lvov a continuat să activeze în domeniul muzicii. “Sănătatea lui Lvov a început să se deterioreze încă din 1840. <...> calul său s-a speriat și l-a aruncat, și după acea căzătură a început să asurzească. Însă, în pofida faptului că surzenia progresa, Lvov continua să audă foarte bine muzica și sesiza imediat chiar și cea mai mică falsare în muzică și cântare” [197, t. 2, p. 277]

A. Lvov este considerat principalul reprezentat al *noii școli petersburgice*. Muzicologul rus I. Gardner, a formulat cele mai caracteristice **trăsături ale noii școli petersburgice**:

- 1) Factura la 4 voci menținută strict, fie în cazul corului mixt sau omogen (componenta masculină la 3 voci nu se ia în calcul), în special dacă este vorba despre armonizarea

- vechilor melodii. Uneori în cazul aceleiași armonizări se aplică dublarea: discantul 1 – tenorul 1; discantul 2 – tenorul 2; alto – bariton; basul poate fi uneori dublat de octaviști;
- 2) În armonizarea vechilor melodii după tipic, napevul original se găsește neapărat în vocea superioară, dar e posibil de asemenea, ca ea să fie încredințată vocii alto sau tenor, dar în aceste cazuri vocea superioară însoțește melodia de bază paralel la interval de terță sau sextă superioară;
 - 3) Fiecare sunet al napevului de bază este considerat după posibilități ca sunet acordic. De aceea, mișcările basului sunt destul de monotone, el pășește în special prin cvarte și cvinte, sau rămâne pe loc;
 - 4) În compozițiile libere armonia este mai bogată, se întrebuițează multiple modulații și cromatisme;
 - 5) Omofonie strictă. Dacă melodia autentică după tipic nu permite armonizarea obișnuită după regulile coralului german, atunci ea este ușor modificată, pentru a fi corect armonizată;
 - 6) Conducerea vocilor strictă în concordanță cu regulile generale ale armoniei; se permite utilizarea acordurilor disonante moi (rareori, a celor puternic disonante, în special dominantseptacordul și răsturnările lui, în calitate de unul din acordurile principale în starea melodică a septimei. Se întâmplă uneori, apariția unui recitativ mai scurt sau mai lung pe acest accord, așa-numitul “*septacord petersburgic*”, de asemenea se utilizează și septacordul micșorat;
 - 7) În lucrările libere pe texte liturgice deseori se urmărește imitarea coralului protestant cu ritmica schimbată în conformitate cu textul liturgic. Apogiaturile și alte asemenea ornamente melodice se evită;
 - 8) Atât în armonizări, cât și în compozițiile libere pe texte liturgice se utilizează doar majorul sau minorul armonic. Deja spre sfârșitul sec. XIX în cazul armonizărilor vechilor napevuri se utilizează și minorul natural, iar melodia se încredințează mereu vocii superioare;
 - 9) Deosebit de caracteristic pentru *școala petersburgică* este faptul că întregul cor este văzut ca un instrument cu un timbru unic, în care timbrurile vocilor separate trebuie să se contopească într-unul singur – intenția de a înlătura trăsăturile individuale ale vocilor umane, în dorința de a imita “sonoritatea orgii” [197, t. 2, p. 286–287, p. 415–416].

În anul 1905, A. Lvov a marcat începutul învățământului sistematic al cântării bisericești și instruirii stricte a dirijorilor de cor din bisericile ruse, instituind asupra lor un control aspru. Iar prin cenzura strictă a tot ceea ce se compunea pentru a fi interpretat în biserică, a pus capăt diletantismului în cântarea bisericească.

Instruirea dirijorilor de cor se făcea chiar la Capelă, iar la finele studiilor, erau înmânate atestate pe 3 categorii: cel de categoria a 3-a era cel mai inferior și îi oferea posesorului său dreptul de a învăța coriștii doar cele mai simple cântări din Obihod (cel publicat de Capelă), însă totodată, faptul că un dirijor avea un atestat de această categorie era o confirmare despre aceea că el posedă atât cunoștințe elementare în domeniul muzicii, cât și mănuiște vioara suficient de bine încât să fie un suport auditiv pentru coriștii pe care îi va instrui; Dirijorul de categoria a 2-a avea dreptul nu doar de a-i învăța pe coriști cele mai elementare cântări, dar și cântările pe note, adică creațiile diferitor compozitori, evident cei permiși de cenzura Capelei; Dirijorul de categoria 1, categoria cea mai înaltă – avea drepturile celor din categoria 3 și 2, dar și dreptul de a compune muzică corală pentru întrebuințarea în biserică, cu condiția ca înainte de a fi interpretată să fie trimisă la Capelă pentru testare [197, t. 2, p. 288–289]. Fără a poseda un atestat emis de Capelă, fie el și de categoria a 3-a, dirijorii din bisericile rusești nu aveau dreptul să se afle în fruntea unui colectiv coral într-un locaș de cult.

Dirijorii de coruri bisericești, după finisarea cursurilor de instruire și primirea atestatelor, erau obligați ca la fiecare 4 ani să revină la Capelă pentru verificarea cunoașterii corecte a napevurilor obihodului de curte. În cazul în care ei nu se limitau la drepturile date de categoria indicată în atestat, sau dacă nu respectau cântarea strictă a melodiilor după obihod, putea să le fie retras atestatul și respectiv, să fie privați de drepturile oferite de acesta. Așadar, controlul Capelei asupra dirijorilor corurilor bisericești a influențat nu doar latura muzical-tehnică, ci și cântarea după glasuri, care era strict reglementată și trebuia să fie însușită anume pe baza *Obihodului* realizat de Capelă, în care s-a cristalizat napevul *de curte*.

Realizarea *Obihodului cântării bisericești simple, întrebuințat la Curtea Supremă Imperială*, publicat în anul 1848 a însemnat o muncă titanică, întrucât au fost puse pe aceleași modele muzicale o mulțime de stihiri, tropare, etc. pe texte diferite care se cântă anul împrejur. În această muncă, A. Lvov a fost ajutat de inspectorul Capelei – Belikov, profesorul Capelei P. Vorotnikov și alții precum G. Lomakin. După cum ne relatează I. Gardner “Napevurile din Obihod armonizate pentru corul mixt s-au înrădăcinat rapid și trainic în practica Bisericii Ruse, îngustând mult utilizarea melodiilor locale, păstrate de tradiție pe cale orală” [197, t. 2, p. 292]. Același cercetător, I. Gardner, în studiul său, povestește conținutul unei scrisori venite din partea unui alt muzicolog cercetător ce afirmă că “deja este lipsit de logică ca diaconul sau citețul din biserică rusă să rostească: prochimen în glasul cutare, ci mai logic ar fi acolo unde se slujește conform Obihodului Lvov-Bahmetev, în conformitate cu realitatea să fie rostit prochimen în Do-major sau prochimen în la-minor...” [197, t. 2, p. 293, notă] lucru cu care I. Gardner s-a arătat a fi total de acord, întrucât în obihodul lui A. Lvov și ulterior al lui N. Bahmetev, melodiile napevurilor care odinioară erau cântate după un anumit glas din cele 8 bisericești, au fost

armonizate într-un stil străin de cel bisericesc, și li s-au atribuit unul din modurile major sau minor.

Multe din prochimenele de la Vecernie sau Utrenie nu au fost armonizate, ci puse pe note, fiind cântate pe un singur acord și având o cadență stereotipică conform schemei ce include treptele I–IV–V–I. În alte cazuri, unele cântări pentru care tipicul prevede succedarea glasurilor, cum ar fi spre exemplu *Aliluia* dinaintea de Evanghelia de la liturghie, în *Obihodul* lui A. Lvov de fiecare dată trebuie să fie cântat după același glas. Unor cântări le-a fost modificat glasul indicat de tipic, spre exemplu *Învieerea lui Hristos văzând*, pentru care în cărțile vechi cu notație nelineară e indicat glasul 7, în *Obihodul* lui A. Lvov această rugăciune se cântă conform glasului 6. Același lucru se întâmplă și în cazul axionului *De tine se bucură* de la *Liturghia lui Vasile cel Mare*, care în *Obihodul* Sinodal în notație pătrată conform tipicului bisericesc este indicat glasul 8 pentru interpretare, în *Obihodul* lui A. Lvov, pentru simplitate se folosește glasul 6, neluându-se în considerație faptul că în timp ce corul cântă această rugăciune, preotul are de citit în taină în altar o rugăciune foarte lungă. În studiul său, muzicologul I. Gardner, aduce și alte exemple de acest gen [197, t. 2, p. 295–296].

Obihodul lui A. Lvov a avut aprecieri contradictorii. Pe de o parte multă lume era absolut încântată de rezultat, printre aceștia se numără inclusiv Țarul Nicolae I, figuri importante din Sankt-Petersburg, precum Mitropolitul Antonie, Arhiepiscopul Inocențiu și alții. Cu totul altă părere aveau moscoviții. Ivan Gardner menționează “Mulți iubitori, cunoscători ai cântării bisericești (iar în Moscova astfel de persoane erau destul de multe), la auzul armonizărilor melodiilor din obihod realizate de A. Lvov, spuneau că această cântare le este străină și considerau sincer asemenea armonizări ca fiind compoziții libere ale lui A. Lvov, dar nu armonizarea vechilor napevuri după tipic binecunoscute de ei” [197, t. 2, p. 306]. Mitropolitul Filaret al Moscovei, la fel și întregul Sinod, de la care s-a cerut părerea privind *Obihodul* lui A. Lvov, și-au exprimat atitudinea rezervată și au evidențiat multe neajunsuri ale acestuia, în concluzie exprimându-și opinia că această carte nu va fi acceptată de ei ca obligatorie. În aceste condiții, A. Lvov însuși a plecat la Moscova pentru a lua apărarea *Obihodului* său și a-l propaga printre moscoviți.

În pofida aprecierii contradictorii, *Obihodul* lui A. Lvov s-a bucurat de un succes imens și ulterior au fost publicate încă mai mult de 12 ediții. Însuși A. Lvov, dar și ceilalți colaboratori ai săi care au lucrat la realizarea acestei cărți, au fost decorați de către Țarul Nicolae I și li s-au adus multe mulțumiri. Într-adevăr prin acest *Obihod*, a fost atins și un alt scop pus în fața lui A. Lvov – cel de a uniformiza cântarea peste tot în Rusia, după modelul cântării în Capela Imperială.

A. Lvov, ajutat de 2 cântăreți ai Capelei, a reușit de asemenea să pună pe note vechile melodii ale mănăstirilor Simonov și Don, dar și melodiile tipice cântate în Soborul Mare al Adormirii Maicii Domnului din Moscova, care se bucurau de o mare popularitate. Aceste înscrisuri poartă semnătura directorului Capelei, cea a lui A. Lvov, și a protopopului Soborului Adormirii din Moscova. Probabil de această dată A. Lvov a vrut să evite o nouă opoziție din partea moscoviților, așa că le-a cerut din start părerea și ajutorul.

După cum aflăm din studiul lui I. Gardner, conform Ordinului Sfântului Sinod din 21 septembrie 1852, de armonizarea corală a vechilor melodii putea să se ocupe oricine are cunoștințe muzicale corespunzătoare, însă interpretarea unor asemenea armonizări în cadrul liturgic (chiar dacă ele au trecut prin cenzura Capelei), putea fi permisă doar cu acordul Sfântului Sinod [197, t. 2, p. 309]. Așadar, ca urmare a acestui ordin, deja au început să coexiste 2 centre de cenzură a creațiilor muzical-duhovnicești: Capela Imperială răspundea de latura muzicală, iar Sinodul – de latura stilistico-liturgică. Sfântul Sinod se îngrijea de autenticitatea vechilor melodii, dar și de păstrarea nealterată a acestora, adică avea grijă ca în procesul de armonizare să fie păstrat caracterul melodiei, iar armonizarea în sine să corespundă importanței sale liturgice.

Nikolai Ivanovici Bahmetev (1807–1891) – cunoscut compozitor de creații corale muzical-religioase. A ocupat funcția de director al Capelei Imperiale din Sankt-Petersburg timp de 22 ani (1861–1883), fiind succesorul lui A. Lvov.

S-a născut în gubernia Saratov. Educația muzicală a primit-o acasă, de la instrumentiști (vioara) și teoreticieni germani care l-au instruit și pe A. Lvov: Keizer, Beohm, Scheinur, iar la disciplinele teoretice Zeiner.

N. Bahmetev era muzician laic, însă a fost numit în postul de director al Capelei, fiind cunoscut datorită rangului de general pe care îl deținea, cunoștințelor vaste pe care le poseda, fiind bine-cunoscut și ca muzician-amator. În cadrul Capelei s-a impus atât ca administrator, cât și ca cenzor. Principala sa acțiune muzical-duhovnicească s-a materializat în redactarea și publicarea *Obihodului* Capelei. Această muncă a fost realizată în mare parte prin contribuția colaboratorilor săi, lucrători la Capelă. *Obihodul cântării bisericesti simple, întrebuințat la Curtea Supremă Imperială* sub redacția lui N. Bahmetev a fost reeditat de mai multe ori, între anii 1869–1879.

În calitate de administrator al Capelei Imperiale și cenzor, N. Bahmetev a fost foarte conservator și permitea spre publicație doar acele creații care erau concepute în baza stilului impus de Capelă. Preobrajenski relatează: “controlul Capelei asupra întregii cântări bisericesti ruse a devenit în timpul lui N. Bahmetev atât de strict încât nimeni din compozitorii de creații duhovnicești nu s-a decis să publice creațiile sale fără permisiunea Capelei, chiar dacă acele

compoziții nu erau destinate întrebuițării la slujbele liturgice” [242, p. 48], iar I. Gardner ne spune că “chiar dacă erau permise spre publicare unele creații muzical-duhovnicești, atunci erau doar acelea care respectau exact principiile indicat încă de A. Lvov, iar autorii lor erau din rândul personalului Capelei sau repetau modelul creațiilor ce aveau consimțământul lui Bahmetev” [197, t. 2, p. 312]. Aceasta ne vorbește despre lipsa criteriului obiectivității și aplicarea gustului personal.

Dintre creațiile sale muzical-duhovnicești au fost publicate 29 de stihuri chinonice, 9 *Heruvice*, 10 concerte (7 din ele fiind pentru cor dublu), 17 cântări pentru diferite trebuințe, 2 *Cuvine-se cu adevărat*, *Mila păcii*, *Tatăl nostru*, *Simbolul credinței*, *Acum puterile*, *Să se îndrepteze*, *Sub milostivirea Ta*. Aceste creații sunt concepute pentru coruri masive și pentru coriști buni și experimentați. Probabil, anume din acest motiv, nu sunt foarte răspândite, pentru că nu orice colectiv coral e capabil să le interpreteze. De la muzicologul rus I. Gardner aflăm că “după factura lor, compozițiile muzical-duhovnicești ale lui N. Bahmetev aparțin școlii lui A. Lvov, adică școlii petersburgice. Dar în comparație cu A. Lvov, elementul muzical al creațiilor muzical-duhovnicești ale lui N. Bahmetev capătă o importanță mai mare față de elementul textual și cel liturgic: N. Bahmetev încarcă compozițiile sale corale cu disonanțe, utilizează modulații neașteptate, permite repetări ale cuvintelor și pronunțarea lor nesimultană în diferite partiții vocale” [197, t. 2, p. 311].

I. Gardner ne mai aduce la cunoștință faptul că lista creațiilor muzical-duhovnicești permise de Capelă și Sinod pentru a fi interpretate în cadrul liturgic era una destul de limitată: “în afara creațiilor lui D. Bortneanski, A. Lvov și P. Turceaninov (mai multe creații), în această listă se întâlnesc numele următorilor compozitori: Berezovschi (Maxim) (o creație), Makarov (o creație), Gribovici (Cu trupul adormind și Trupul lui Hristos, precum și Liturghia la 4 voci) și Vorotnikov (14 creații)” [197, t. 2, p. 322]

Mihail Porfirievici Strokin (1832–1887), fiul protoiereului de Kronștadt aparține școlii petersburgice în cântarea bisericească. Studiile muzicale le-a primit la Seminarul teologic din Sankt-Petersburg, din 1853 devine dirijor al Corului Seminarului, iar începând cu anul 1859 își continuă studiile la Academia teologică din Sankt-Petersburg, pe care o absolvește cu excelență în anul 1864. În anii de studenție și-a manifestat interesul special pentru muzică, și anume acestei discipline i-a dedicat lucrarea sa de licență, intitulată *Istoria cântării bisericești în Rusia*, fiind apreciată înalt de către comisia de examinare. Din ianuarie 1864 este invitat să ocupe postul de profesor de logică și psihologie la Seminarul de teologie din Smolensk, iar în anul 1865, după propria inițiativă, este transferat la biserica ortodoxă din Stuttgart în calitate de psalmist. Din 1870 devine profesor de limbă germană și de cântare bisericească la Seminarul

teologic din Sankt-Petersburg. Funcția de profesor de cântare bisericească o exercita și în cadrul mai multor instituții de învățământ din Petersburg. Activitatea pedagogică și-a desfășurat-o până în anul 1882, după care s-a mutat în Kronștadt în serviciul civil al Departamentului Marinei. Fiind un bun cunoscător al muzicii religioase și al cântării bisericești, Mihail Porfirievici Strokin a inițiat mai multe colective corale de amatori, pe care le conducea cu iscusință.

În calitate de compozitor de cântări duhovnicești, a fost influențat de muzica laică, în special de școala italiană. Deși moștenirea sa de compoziții muzical-religioase nu este prea numeroasă, totuși creațiile semnate de el relevă o incontestabilă creativitate muzicală, unitate a întregului, lipsa vre-unor exagerări, care ar fi străine muzicii bisericești. Melodiile sale sunt liniștite, solemne, alteori pătrunse de un sentiment de tristețe, și care reușesc de fiecare dată să ajungă la inima ascultătorului. Dintre creațiile sale religioase menționăm: *Acum slobozește*, *Născătoare de Dumnezeu*, *Fecioară*, *Lăudați numele Domnului* (pentru cor dublu), *Imn Heruvic*, *Mila păcii*, *Pre Tine Te lăudăm* și altele. După moartea sa, în anul 1889 a fost editată culegerea *Creațiile muzicale duhovnicești ale lui Strokin*, care cuprinde principalele creații ale compozitorului.

Poate una din cele mai renumite creații ale lui M. Strokin este *Acum slobozește* – creație foarte îndrăgită de către soliștii corurilor bisericești, fiind totodată și o creație foarte reprezentativă pentru stilul compozitorului care a creat-o. Muzicologul rus I. Gardner o numește “arie pentru bariton cu acompaniament coral”. În creația *Acum slobozește* concepută de M. Strokin, corul îndeplinește funcția de acompaniament instrumental, întrucât muzica instrumentală este interzisă în biserica ortodoxă. După caracterul său, această creație este pur laică, dând posibilitatea solistului de a-și manifesta calitățile vocale și capacitatea lui de a manevra cu vocea sa, iar corul și dirijorul au ocazia să-și manifeste iscusința de a acompania solistul.

I. Gardner, în cartea sa *Cântarea liturgică în Biserica Ortodoxă Rusă* își exprimă atitudinea mai rezervată privind această compoziție religioasă: “Acest *Acum slobozește* este caracteristic pentru modul de gândire și înțelegere a sensului cântării bisericești, specific pentru unii compozitori și dirijori de cor de la mijlocul sec. XIX din Sankt-Petersburg. Dirijorii de cor și soliștii care gândeau astfel, probabil că, inconștient, căutau să apropie cântarea liturgică bisericească de spectacolele artistice de estradă susținute de cor și soliști. Acesta putea fi rezultatul unei viziuni prea limitate asupra cântării corale bisericești, privită ca muzică vocală, care împodobește cântarea liturgică și distrează publicul” [197, t. 2, p. 328–329]. Cu toate acestea, creațiile muzical-duhovnicești ale lui M. Strokin, inclusiv rugăciunea *Acum slobozește*, sunt iubite de foarte mulți ascultători și interpreți, făcând parte și în prezent din repertoriul corurilor bisericești din Rusia și nu doar.

Mihail Alexandrovici Vinogradov (1810–1888), Protoiereu – unul din cei mai reprezentativi compozitori ai școlii petersburgice – și-a făcut studiile la Seminarul teologic din Riazani, unde mai întâi a devenit ajutor al dirijorului corului arhieresc, iar mai apoi dirijor. Cunoștințele în domeniul teoriei muzicii și le-a completat de sine stătător, inclusiv prin studierea partiturilor. I. Gardner presupune că Mihail Vinogradov ar fi susținut examenele la Școala de dirijori de cor a Capelei Imperiale din Petersburg, în lipsa căreia, nu ar fi deținut dreptul de a ocupa postul de dirijor al corului arhieresc pe care îl conducea; mai cu seamă că lucrările sale muzical-duhovnicești erau cenzurate de Capelă.

M. Vinogradov avea un respect deosebit pentru A. Lvov și era influențat mult de ideile acestuia. Se presupune că A. Lvov în calitate de cenzor al creațiilor muzical-duhovnicești, împreună cu asistenții săi, în special G. Lomakiin, au redactat într-o oarecare măsură compozițiile lui M. Vinogradov, în cazurile în care erau depistate careva greșeli privind conducerea vocilor - niște greșeli firești pentru un talentat compozitor autodidact [197, t. 2, p. 329–330].

După cum aflăm din studiul lui V. Metallov, sunt cunoscute în total 37 de creații muzical-duhovnicești ale lui M. Vinogradov, dintre care 11 armonizări ale raspevurilor după tipic, în 10 din ele fiind vorba de raspevul *znamennî* [230, p. 140–141].

De departe, cea mai populară creație corală muzical-religioasă a lui M. Vinogradov este *Mila păcii*, pe care I. Gardner o apreciază ca fiind destul de afectivă [197, t. 2, p. 330]. Din păcate, armonizările melodiilor după tipic realizate de el – este vorba de dogmatici – nu au intrat în practica liturgică, deoarece în majoritatea locașurilor sfinte, corurile cântau dogmaticile după melodiile *de curte*, adică la fel ca și restul stihirilor glasului respectiv.

Pavel Maximovici Vorotnikov (1806–1876) este și el un reprezentant al școlii petersburgice. Se trage dintr-o familie de nobili din gubernia Estland. Un timp, după finisarea cursurilor de cadeți, s-a aflat în serviciu militar, dar în anul 1843 a demisionat și a trecut cu serviciul la Capela Imperială, unde a devenit cel mai apropiat ajutor al lui A. Lvov în realizarea *Obihodului*.

Moștenirea sa artistică cuprinde 13 creații muzical-duhovnicești, din care, până în prezent se mai interpretează Luminânda *Tâlharul* de la Utrenia din Vinerea mare. Din punct de vedere stilistic, aceste creații prezintă pe de o parte un ecou al stilului lui D. Bortneanski, dar în cea mai mare parte se bazează pe stilul creațiilor muzical-duhovnicești și ale armonizărilor lui A. Lvov.

Cu privire la problema armonizărilor vechilor melodii bisericești după tipic, chiar dacă P. Vorotnikov se afla pe lângă Capela Imperială și în apropierea lui A. Lvov, totuși avea o părere diferită, considerând că multivocalitatea armonică nu se potrivește deloc cu melodiile vechilor

raspevuri rusești, și că pentru a păstra caracterul și trăsăturile distinctive ale melodiilor, trebuie să fie interpretate *la unison*, așa cum și se cântă deja de veacuri de către creștinii de rit vechi.

Și totuși, în creațiile sale muzical-duhovnicești, P. Vorotnikov s-a bazat pe principiile Capelei Imperiale, au rămas uitate până și ideile sale privind interpretarea *la unison* ale melodiilor vechilor raspevuri, întreaga forță creatoare fiind îndreptată spre creații muzicale libere pe texte liturgice, care ofereau loc pentru manifestarea fanteziei creatoare a compozitorului. [197, t. 2, p. 353–354].

Grigorii Feodorovici Lvovski (1830–1894) s-a născut în Basarabia, unde a absolvit Seminarul Teologic, iar mai apoi și Clasele de Dirijat de la Capela Imperială din Sankt-Petersburg, cu titlul de Dirijor de cor de categoria 1.

Între anii 1854-1856 a fost dirijor al Corului arhieresc din Chișinău, iar din 1858 a fost numit dirijor al Corului mitropolitan din Sankt-Petersburg, în fruntea căruia s-a aflat timp de 35 de ani, adică până în anul 1893, când, din motive de sănătate, a demisionat. G. Lvovski a reușit să ridice Corul mitropolitan la un înalt nivel artistic, și s-a impus atât ca un dirijor strălucit, cât și ca un compozitor deosebit de talentat.

G. Lvovski și-a desfășurat activitatea componistică și cea dirijorală, în mare parte, în perioada în care toate cântările corale bisericești din Rusia se aflau sub controlul atent al lui N. Bahmetev. Cu toate acestea, el a avut curajul să facă un pas înainte. Spre exemplu, în condacul *Fecioara astăzi* după raspevul bulgăresc, unde modificările neesențiale a melodiei de bază sunt realizate conform caracterului construcției melodiei respective și în care sunt păstrate (în contradicție cu ideile lui D. Bortneanski) cadențele finale caracteristice de la sfârșitul frazelor melodice ale strofelor.

Atât prin creațiile sale proprii, cât și prin armonizările vechilor melodii după tipic, în care a reușit să păstreze intactă melodia de bază, G. Lvovski se poziționează incomparabil mai sus față de alți compozitori contemporani cu el, creațiile sale fiind mai diverse și mai bogate.

În total au fost publicate aproximativ 50 de armonizări ale vechilor raspevuri și unele creații muzical-duhovnicești originale ale lui G. Lvovski. I. Gardner, scrie că “În armonizările lui G. Lvovski se simte creativitatea artistică, și creațiile sale din punct de vedere al laturii facturale au nu de puține ori caracterul contrapunctului sever. Trebuie de menționat în mod special *Herucivul* său (după raspevul grecesc), unde imitațiile se aplică foarte artistic și potrivit. <...> G. Lvovski, prin creațiile sale, încheie demn și strălucit ce-a de-a treia perioadă a celei de-a doua etape (a istoriei cântării bisericești ortodoxe ruse) și pregătește următorul pas în ce privește prelucrările corale ale raspevurilor rusești după tipic” [197, t. 2, p. 390–391].

Aflăm atitudinea lui G. Lvovski cu privire la armonizarea vechilor raspevuri dintr-o scrisoare datată cu 24 octombrie 1893, trimisă lui V. Metallov, în care afirmă următoarele: “Cântările noastre după glasuri și alte cântări bisericești vechi au la bază nu gamele muzicale (majore și minore), ci vechile moduri grecești, sau vechile tonalități; armonizarea acestor melodii conform regulilor muzicale generale, deși e posibilă, dar prin urmărirea legilor menționate mai sus, melodia, după necesitate, trebuie să suporte schimbări și să piardă din caracterul ei firesc, – de aceea și armonizările vechilor cântări, în dorința de a le păstra în întregime și neatinse, după părerea mea, trebuie să se realizeze în alte condiții. Faptul că am făcut cunoștință cu tonalitățile vechi m-au făcut să reflectez mult și îndelung asupra proprietăților și caracterului cântărilor noastre bisericești și m-au adus la gândul că în procesul armonizării lor trebuie aplicate regulile stilului sever: plasând melodia în vocea superioară, consider pentru mine regula ca într-o armonizare melodia să fie clară și să fie liberă în cursivitate, evitând totodată paralelisme și tot felul de modulații, întrucât toate aceste atribute muzicale nu doar întunecă melodia, dar îi modifică până și însuși caracterul său” [230, p. 151–152].

Alexandr Dmitrievici Kastalski (1856–1926) este compozitorul care, prin prelucrările raspevurilor bisericești ruse, dar și prin compozițiile sale muzical-duhovnicești, a îndreptat atenția compozitorilor de creații muzical-religioase spre o nouă orientare stilistică – scoala moscovită, care se diferențiază total de cea din Sankt-Petersburg. Ivan Gardner ne oferă o comparație a stilurilor celor 2 școli, evidențiind următoarele aspecte:

- 1) Factura riguroasă, continuă și consecventă la 4 voci a școlii sankt-petersburgice nu se menține neapărat pe parcursul întregii creații; pe alocuri întreg corul se reduce la 2 voci dublate sau la factura simplă la 3 voci, sau chiar la unison, ca mai apoi să înflorească în multivocalitate completă.
- 2) Se aplică dublarea neîntrebuințată în *școala corală petersburgică*, spre exemplu, dublarea terțelor în trisonuri și sextacorduri, omiterea terțelor în trisonuri (cvințe goale);
- 3) În anumite condiții, în vocile inferioare nu se evită în mod intenționat cvintele paralele (spre exemplu, la bașii inferioare, la trecerea în modul major de la dominantă spre subdominantă, dar nu invers);
- 4) Întrebuințarea trisonurilor și septacordurilor secundare, sext- și cvart- sextacordurilor, cu septime nepregătite în toate vocile;
- 5) Melodiile pe opt glasuri după tipic sunt reproduse întocmai, fără schimbări; nu se permit prescurtările și schimbările ritmice pe durata unei cântări în favoarea armoniei. În schimb se permite transpoziția melodiei în decursul unei cântări și modulația ce apare ca rezultat. Însă cromatismul și alterația melodiei din tipic nu se permite. Se aplică cu precădere (dar nu exclusiv)

minorul natural. În contrapunere cu școala petersburgică, în vocile care însoțesc melodia se aplică uneori mișcări cu caracter însoțitor, admise și în cântarea populară;

6) Conducerea liberă a vocilor; melodia după tipic nu se încredințează neapărat și doar vocii superioare; nu de puține ori ea este încredințată episodic uneia din vocile de mijloc, foarte frecvent e încredințată vocii basului. Doar episodic ea este însoțită de vreo una din voci la interval de terță sau sextă (de aceea în cazul unor asemenea prelucrări corale a melodiilor din obihod, mai curând poate fi întrebuințată expresia „prelucrare”, decât „armonizare”);

7) Unde melodia de bază este condusă de bas, acolo, în mod natural, vocea basului devine foarte mobilă. Nu de puține ori, basul conduce melodia la o terță în jos sau în sextă, sau se mișcă în direcție contrară cu sensul melodiei de bază;

8) Deseori în vocile superioare se aplică tonuri reținute, pe fonul cărora se mișcă melodia de bază și contrapunctul ei;

9) Pe cât posibil, sunt evitate procedee precum repetarea cuvintelor, chiar și în creațiile libere; predomină ritmul liber, nesimetric, bazat pe ritmul verbal, pe accentele textului;

10) Corul se percepe ca un ansamblu de timbruri vocale diverse – ca un fel de orchestră de voci omenești. De aceea se folosesc pe larg timbrurile vocale ale unor grupuri de voci în conducerea melodiei de bază [197, t. 2, p. 441–442].

A. Kastalski a fost fiu al unui cunoscut protoiereu în Moscova. Absolvent al Gimnaziului Nr. 2 din Moscova, iar în 1875 intră la Conservatorul din Moscova, unde a însușit materiile muzical-teoretice la P. I. Ceaikovscki, N. A. Gubert și S. I. Taneev.

În anul 1887 a intrat la Școala Sinodală în calitate de profesor de pian și anume aici a făcut cunoștință mai îndeaproape cu tehnica de lucru cu un cor bisericesc. Pe atunci în fruntea corului se afla V. Orlov, cu care Alexandru Kastalski se cunoștea încă din Conservator. În anul 1891, A. Kastalski devine asistentul lui Orlov și de atunci încolo, activitatea sa a fost legată de muzica corală bisericească.

A. Kastalski s-a ocupat de armonizarea vechilor melodii după tipic, rezultatele acestei activități bucurându-se de mare admirație și apreciere, chiar de la primele încercări în această sferă de activitate componistică, fiind primite cu mare entuziasm din partea clericilor Soborului *Adormirea Maicii Domnului* din Moscova, ierarhii slujitori în sobor, ba chiar procurorul biroului sinodal din Moscova; cneazul A. A. Șirinski-Șihmatov împărtășind încântarea altor fețe apropiate de această sferă, a insistat ca armonizările vechilor napevuri realizate de A. Kastalski să fie neapărat publicate, alocând în acest sens de câteva ori bani din resursele financiare din trezoreria de stat. Rezultatele armonizărilor vechilor melodii bisericești ale obihodului rus realizate de A. Kastalski l-au interesat îndeaproape și pe S. Smolenski, care în acel moment se afla în postul de director al Școlii Sinodale și al Corului Sinodal, încurajând încercările lui

A. Kastalski chiar de la primele încercări în domeniul componistic, considerându-l un compozitor deosebit de talentat.

A. Kastalski a fost primul care a implementat noile căi de prelucrare corală, cum sunt încredințarea succesivă a melodiei de bază când unei voci, când altei voci, în decursul aceleiași cântări, utilizând pe larg timbrurile vocale naturale. Chiar și prin asta, deja tehnica sa se distinge vădit de tehnicile și principiile școlii petersburgice, care pleda înspre o sunare cât mai organică a corului, unde timbrurile vocale își pierd din însemnătatea culorii sonore proprii și au menirea de a însoți vocea care conduce melodia, dând tonurile acordice necesare melodiei respective.

Marele merit al lui A. Kastalski constă în faptul că el simțea foarte clar particularitățile muzicale ale vechilor melodii bisericești, ceea ce a și determinat niște rezultate atât de prețioase în procesul de armonizare ale acestora. A. Kastalski a studiat conducerea vocilor și cauzele unor anumite sonorități corale, urmărind totodată și modul de interpretare corală a cântecelor populare transmise prin tradiție. Astfel, el a dedus regulile de conducere a vocilor și sonoritatea corală, din cântarea populară după auz. În rezultatul cercetărilor sale în această direcție, în anul 1932, la Moscova, A. Kastalski a publicat chiar și un studiu intitulat *Trăsăturile sistemului muzical popular rus*.

I. Gardner reproduce unele idei din *Autobiografia* lui A. Kastalski, care demonstrează îndepărtarea de la trăsăturile stilistice ale școlii petersburgice și ale Capelei Imperiale, totodată argumentând că tipul de cântare corală bisericească trebuie să se bazeze pe melodiile rusești și pe bogăția multivocalității ruse, nu doar pe imitarea muzicii străine. Astfel, A. Kastalski e de părere că: “În vechile noastre melodii bisericești poate fi observat elementul național, însă motivele cântecelor naționale trebuie aplicate cu o deosebită precauție, întrucât biserica este biserică, dar nu o sală de concerte sau stradă. Coloritul național al muzicii laice rusești este născut din cântece, la fel și muzica bisericească trebuie să fie creată și să se dezvolte în baza melodiilor noastre după tipic. Delicioasele dulceașuri și armoniile picante ale muzicii moderne de asemenea sunt improprii bisericii, deși nonacordurile bahmetev-iene și sextacordurile mărite turceaninov-iene îi aduc pe iubitorii acestora în extaz și înduioșare... Pentru că avem un depozit inepuizabil de melodii bisericești originale; la ele nu se permite să aplici formule generale și orice succesiuni armonice. Nu ar încurca de asemenea să uităm “umilința” minorului dulceag, care cu timpul a ajuns să fie considerat potrivit chiar și pentru ”Lăudați numele Domnului” exprimând presupusa căință de păcate ale celor care se roagă, când de fapt produce o stare de dezolare.

Trebuie de observat faptul că printre napevurile raspevurilor autentice ale Bisericii Ruse nu se găsesc melodii cu un caracter categoric minor, în special cu acea angoasă care e atât de caracteristică pentru compozițiile “de umilință” și “de rugăciune” în duhul baladelor germane și a romanțelor orășenești de la sf. sec. XIX. Asta deja vorbește despre artificialitatea și

convenționalismul unei asemenea ”umilințe” și ”rugăciuni”, exprimate nu în melodie, dar anume în armonie, în sunarea trisonică a întregii construcții: aceasta este o falsă ”umilință” și ”rugăciune” ” [197, t. 2, p. 434–435]

În anul 1915, sub redacția lui A. Kastalski a fost publicat la Moscova *Obihodul Corului Sinodal. Cântării Privegherii, partitură pentru corul mixt la 4 voci*, care conține melodii ce erau întrebuințate de către Corul Sinodal în Soborul Adormirii. Această redacție prezintă alte melodii, decât cele *de curte*, ce se diferențiază atât prin linia melodică, cât și prin maniera de armonizare, urmărindu-se mult mai atent legătura dintre muzică și textul rugăciunilor, care în *Obihodul* lui Lvov-Bahmetev deseori nu coincidea nici măcar după dispoziția generală, ba mai mult, în unele cazuri, datorită utilizării unei armonii stereotipice a unui glas pentru mai multe texte, muzica era în totală contradicție cu textul (ex: Stihira luminoasă și veselă de la Nașterea Domnului, în glasul 6, care se interpretează după psalmul 50 *Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace... azi Îngerii preaslăvesc Pruncul Nou-născut* sună în minor, iar în alt loc cum ar fi Sedealna din dimineața Vinerii Mari, dinaintea celei de-a 3-a Evanghelii, în care se vorbește despre Iuda care l-a vândul pe Mântuitorul Hristos, sună în majorul vesel în glasul 7).

Cercetătorul rus I. Gardner, apreciază *Obihodul* în redacția lui A. Kastalski ca fiind mai superior *Obihodului* Capelei Imperiale, întrucât corespunde mai mult necesităților tipicului, stabilite pentru bisericile nemănăstirești de la sf. sec. XIX; conține mai multe melodii vechi, iar ca și dificultate interpretativă, nu depășește *Obihodul* Capelei Imperiale [197, t. 2, p. 440]. Același cercetător explică și motivele pentru care *Obihodul Corului Sinodal* nu a căpătat prea mare răspândire, printre acestea se numără în primul rând izbucnirea Primului război mondial care s-a început în iulie 1914, în rezultat, multe coruri din Rusia au devenit mai slabe ca urmare a plecării cântăreților chemați la luptă. Tot din cauza războiului, această publicație nu a putut să se răspândească prea repede pe teritoriul întregii Rusii și nici să ajungă în bibliotecile bisericilor de peste hotarele ei, întrucât acele biserici erau deja bine echipate cu *Obihodurile* lui A. Lvov și al lui N. Bahmetev. Iar după Primul război mondial a urmat Revoluția care și ea a fost un impediment în răspândirea *Obihodului* în redacția lui A. Kastalski [197, t. 2, p. 440].

De fapt, Revoluția din anul 1917 a dus la stoparea activității componistice a lui A. Kastalski în domeniul cântării bisericești, întrucât au încetat să mai funcționeze Corul Sinodal (după ce a existat timp de mai bine de 400 de ani) și Școala Sinodală de cântare bisericească. În rezultat, activitatea componistică a lui A. Kastalski a luat-o pe un cu totul alt făgaș. Mulți l-au învinuit pentru faptul că a scris muzică pentru cântecele revoluționare, la ordinul conducerii, însă el niciodată nu s-a dat în tabăra celor lipsiți de Dumnezeu. Atunci când a încetat din viață, în 1926 la Moscova, A. Kastalski a fost înmormântat creștinește [197, t. 2, p. 441].

5. GLOSAR

Anastasimatar (gr. ἀναστάσιμος „referitor la Înviere”) – carte bisericească ce cuprinde imnurile Învierii. Mai exact, este vorba despre cântări pe cele 8 glasuri, ce se cântă la Vecernie și Utrenie.

Antifoane – tropare foarte scurte care conțin citate de dimensiuni mici preluate din Psalmi sau din alte cărți ale Vechiului sau Noului Testament. Denumirea vine de la modul de interpretare: se cântă alternativ de către ambele strane, iar în colectivele corale bisericești contemporane, stihurile sunt declamate de către un solist căruia îi răspunde întreg corul. Antifoanele sunt atribuite diferiților autori așa precum sunt: Sfântul Ioan Damaschinul, Sfântul Theodor Studitul și alții. Antifoane există la Utrenie înainte de Evanghelie, în cadrul Sfintei Liturghii, chiar la început, după Ectenia Mare, dar și în alte servicii liturgice, precum este slujba înmormântării etc.

Armonia corală bisericească (de tip slavon) – pentru multivocalitatea bisericească sunt caracteristice anumite reguli privind utilizarea acordurilor:

1. **D₇** poate fi întâlnit atât în formele sale obișnuite, tipice armoniei clasice europene, cât și unele forme specifice:
 - a) **D₇** incomplet, însă fără terță (nu fără cvintă ca în armonia clasică) – aceasta se explică prin faptul că astfel se încearcă evitarea tritonului ce se formează între terța și septima acestui acord din care rezultă patosul și încordarea emoțională care nu-și au locul în biserică;
 - b) Rezolvarea lui **D₇** fără terță poate fi atât ca în varianta clasică, adică în trisonul complet al tonicii, cu mișcarea descendentă a septimei și a cvintei, dar mai este și varianta în care cele septima și cvinta se deplasează la fel prin mers paralel, însă la o secundă în sus. În rezultat apare trisonul tonicii incomplet, cu dublarea cvintei. Astfel se păstrează totodată acea caracteristică a muzicii corale bisericești în care vocile de sus se deplasează prin mișcare paralelă;
 - c) **D₇** complet poate fi rezolvat nu doar în trisonul incomplete al tonicii, ci și în trisonul complet al tonicii prin deplasarea terței nu la o secundă în sus, ci la o terță în jos în cvinta tonicii;
 - d) **D₇** fără terță poate să apară în pasaje de trecere cu basul menținut pe treapta a V-a: $D-T^6_4-D_7$ sau invers, cu mersul de la cvinta trisonului dominantei spre septima **D₇**, favorizând astfel apariția mișcării paralele între perechea de voci superioare;
 - e) Cele mai specifice forme de prezentare a **D₇** în cântarea corală bisericească sunt: în cazul poziției înguste – starea melodică a septimei; în cazul poziției largi – starea melodică a cvintei.
2. **D₉** este considerat un acord nespecific cântării bisericești, pentru că este legat de o muzică de o emoționalitate sporită precum cea romantică.
3. **Septacordul de sensibilă** nu este prea caracteristic cântării bisericești, datorită tensiunii pe care o emană, îmbinând în sine toate treptele instabile ale modului. Totuși se poate întâlni

sub diverse răsturnări în cântările Postului Mare, și de obicei sub formă de septacord micșorat de sensibilă.

4. **Septacordurile secundare (T₇, III₇, S₇, VI₇)** sunt caracteristice pentru muzica corală bisericească atunci când septima apare în rezultatul mișcării de trecere, lină, treptată în una din voci.
5. **Inflexiunile** de regulă se fac prin dominantele secundare, mai rar prin subdominantele secundare.
6. **Modulațiile** – cele mai specifice modulații în cântările bisericești sunt (după gradul de specificitate): din major spre tonalitățile treptelor a II-a, a VI-a, a V-a, a IV-a; iar din minor către cele de pe treptele a VII-a, a III-a, a IV-a.
7. **Sunetele neacordice** – specifice cântării bisericești sunt sunetele neacordice de trecere și cele ajutătoare, care sună de regulă simultan la două din vocile corului, prin mișcare paralelă de terțe, mai rar de sexte. Întârzierile se omit în armonizarea cântărilor după obihod, întrucât ele crează sonorități disonante care nu corespund caracterului reținut al cântării bisericești, ci amintesc mai curând de romanțele lirice pline de sentimentalisme.
8. **Alterarea acordurilor de Subdominantă** – nu sunt prea specifice pentru cântarea corală bisericească. Totuși, se mai întâlnesc înainte de cadență acorduri de dominantă duble. Mai potrivită este totuși varianta în care sunetele alterate apar fără a fi pregătite prin mers cromatic.
9. **Formule armonice specifice cântării bisericești:** VI–V–I; înlănțuirile plagale de tip S–T, II–T, VI–T; D urmată de S etc.
10. **Logica funcțională în multivocalitatea bisericească rusă** se caracterizează prin:
 - a) Claritatea centrului tonal specifică armoniei clasice a influențat cântările multivocale în biserica rusă, însă aceasta se vede doar în zonele cadențiale.
 - b) În afara zonelor cadențiale, s-a păstrat succedarea tonurilor principale, trisonul de pe oricare treaptă având dreptul să pretindă a fi tonică locală.
 - c) În sfera modal-funcțională, s-a păstrat sprijinul pe sunetele trisonurilor de pe treptele principale conform *vechii armonii rusești* (pentru majorul natural – trisonurile de pe treptele I-a, a II-a, a VI-a, a V-a; iar pentru minorul natural – trisonurile de pe treptele I-a, a VII-a, a III-a, a IV-a. Termenii major și minor fiind utilizați aici relativ. Însumând treptele acestor trisonuri, rezultă *șirul după obihod* [232].

Axion – imn de slăvire dedicat Maicii Domnului, care aparține cântării a IX-a a Canonului de la slujba Utreniei de duminică dimineața și care mai este executat în timpul slujbei Sfintei Liturghii chiar după sfințirea Sfintelor Daruri. Textul acestui imn poate fi împărțit în două părți: *Cuvine-se cu adevărat* marchează începutul primei părți și este atribuită unor călugări

athoniți, iar cea de-a doua parte - *Ceea ce ești mai cinstită* îi aparține renumitului interpret și compozitor de cântări religioase Cosma Melodul. La diferite sărbători din cursul anului bisericesc, Axionul se cântă pe texte diferite. Astfel, la Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur se cântă Axionul pe textul *Cuvine-se cu adevărat*; la Liturghia Sfântului Vasile cel mare, Axionul este cântat pe textul *De Tine se bucură* (în Joia Mare din Săptămâna Patimilor – *Din ospățul*; în Sămbăta Mare de dinainte de Sfintele Paști – *Nu te tângui*), la cele 12 Praznice Împărătești, axionul preia textul irmosului Cântării a IX-a a de la Canonul Utreniei sărbătorii respective.

Cadențele în muzica bisericească de tradiție bizantină – reprezintă terminațiile frazelor muzicale și se fac pe diferite trepte din scara modului, după glasul respectiv. Se disting 3 tipuri de cadențe:

1. Perfecte – pe sunetul de bază.
2. Imperfecte – pe alte trepte decât baza modului.
3. Finale – pe baza modului sau alte trepte, sunt intens vocalizate.

Cafismă – astfel sunt numite cele 20 de grupuri de psalmi ce alcătuiesc psaltirea, care cuprinde în total 150 de psalmi.

Canon – poem religios, alcătuit în general din 9 ode sau cântări, acesta făcând parte din tipicul slujbei de dimineață sau a Utreniei. O odă din canon constă din 3 până la 9 tropare. Primul tropar se numește *irmos* sau *catavasie*, el fiind model pentru strofele care compun oda. Cel mai complex canon este Canonul cel Mare, din perioada Postului Paștilor, aparține Sfântului Andrei Criteanul și conține peste 250 de tropare.

Canturile – un tip de cântare ce a apărut pe teritoriul Rusiei în sec.XVII, fiind adus din Ucraina, căpătând în scurt timp o largă răspândire. Printre principalele trăsături ale canturilor se numără: forma de cuplet în care construcția muzicală a modelului este în conformitate cu textul aceluși model, însă prin întrebuițarea napevului la textul liturgic, împărțirea logică a textului nu este luată în seamă, și în rezultat textul se ajustează la forma muzicală a cantului; multiplele repetări ale cuvintelor și chiar a frazelor întregi adesea private de sensul logic al acestora; factura pe trei voci, în care perechea de voci superioare cântă mai mereu în terță, vocea a doua de obicei cântă melodia de bază, iar basul pășește pe tonurile principale dictate de vocile superioare ale acordului, în cazul facturii la 4 voci, vocea baritonului completează tonurile acordice... Stilul de cant s-a înrădăcinat și a generat apariția multor Heruvices de tipul napev mănăstiresc, în care forma de cuplet și mișcarea neîntreruptă a două voci superioare la interval de terță, în care vocea a doua cântă melodia de bază vorbește despre proveniența unor asemenea Heruvices de la canturi. Deseori, chiar și unele cântări cu trăsături evidente de cant au scris deasupra remarca raspev grecesc, deși în realitate nu posedă nicio legătură absolută cu acest raspev.

Catavasier – numit și *irmologhion*, este o carte bisericească ce cuprinde catavasiile

praznicelor împărătești, ale Triodului și Penticostarului, de asemenea cântările învierii pe cele opt glasuri, Polileul și Mărimurile sărbătorilor din decursul anului bisericesc; Luminândeale învierii, Stihirile Evangheliei; Doxologia și Podobiile celor 8 glasuri.

Catedrală – este soborul în care se află catedra episcopului.

Chenonic – cântare bisericească ce se cântă spre sfârșitul Liturghiei, după rugăciunea *Unul Sfânt*, în timpul împărtășirii preoților în altar. În conformitate cu textul pe care îl are, chinonicul poate fi: al sfântului, al sărbătorii, al zilei etc. și reprezintă un verset de psalm.

Condac – este cântare bisericească ce expune pe scurt rezumatul sărbătorii prăznuite, care este descrisă mai pe larg în icosul ce îl urmează. Condacul este plasat după cântarea a VI-a a Canonului de la Utrenie și este cântat inclusiv la Sfânta Liturghie, înainte de cântarea imnului trisaghion ce precede citirea din Apostol. Unul dintre cele mai vechi condace care se cântă și în prezent îi aparține lui Roman Melodul (sf. sec. V – prima jum. a sec. VI) – este condacul de la sărbătoarea Nașterii Domnului – *Fecioara astăzi*.

Coroana României – ordin înființat de către Regele Carol I în data de 14 martie 1881, după proclamarea României în statut de Regat. Coroana României *în grad de cavalier* era un ordin ce avea menirea de a răsplăti serviciile deosebite aduse statului, se conferea atât militarilor, cât și civililor. Varianta din 1881, cea de care s-a învrednicit M. Berezovski în 1922 (următoarea variantă a acestui ordin datează cu anul 1932), se prezintă astfel: pe avers conține o cruce de Malta, cu dimensiunea de 40 mm, smălțuită roșu, cu marginile de metal; în centru are un medalion rotund din același smalt roșu și cu o bordură albă. Medalia poartă pe avers coroana regală de argint și pe bordură inscripția „Prin noi înșine – 14 martie 1881”. Între brațele crucii se află cifra regelui Carol I, din metal. Pe revers, în mijloc apare inscripția „10 Mai”, iar pe bordură inscripția „1866–1877–1881”. Panglica ordinului este albastră, cu câte o dungă de argint pe margine. Versiunea pentru militari, avea pe revers două spade

Culionul – este acoperământul folosit în mod obișnuit de monahi și de unii preoți de mir, în afara slujbelor bisericești, adică nu posedă un rol liturgic. Culionul poate fi moale, ca o căciulă în formă cilindrică, din catifea, sau poate fi dintr-un material mai rigid de tipul unei calote de diferite dimensiuni și forme. Culionul poate fi de stil rusesc - este înalt, conic, cu baza în partea de sus și fără boruri; de stil grecesc - este mai scund, cilindric, are boruri și un vârf mic în centrul părții de sus; cel de stil românesc este ceva mai îngust față de celelalte două stiluri, fără boruri, de obicei tronconic.

Dogmatica – cântare bisericească în care se aduce laudă Fecioarei Maria și care conține dogmele privitoare la persoana lui Iisus. Se cântă la Vecernia de sâmbătă seara după stihirile de la *Doamne strigat-am* și după cele de la Stihovăna. Autorul dogmaticelor este considerat Ioan Damaschin.

Ecfonis – formulă de încheiere a ecteniilor sau rugăciunilor, expusă ca o lectură cântată, la care se ridică puțin glasul. Ex: *Că a Ta este împărăția și slava, a Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor!*

Egumen – starețul unui așezământ mănăstiresc.

Eparhie – circumscripție ecleziastică ce se află sub autoritatea unui episcop.

Ftoră (din greacă – *alterare, schimbare*) – este un semn neumatic care indică trecerea într-un alt mod (glas, scară). Se utilizează ftorale pentru fiecare din cele 3 genuri de cântări: *diatonice* (în număr de 7), *cromatic* (în număr de 5) și *enarmonice* (în număr de 3). În muzica bizantină se trece cu ușurință de la un glas la altul prin simpla aducere în punctul modulănt a ftoralei glasului respectiv.

Genul cromatic – gen al muzicii bizantine sau de tradiție bizantină reprezentat prin cântările a 2 moduri: autenticul 2 și plagalul său – 6. Tot acestui gen îi aparțin câteva moduri complementare: modul muștar și modurile mixte cromatico-diatonice. Pentru modalismul cromatic de tip bizantin, sunt specifice secunde mărite de 5 și 6 sferturi de ton, precum și intervalul de 1 sfert de ton care completează pe primele. În practica mai nouă însă, aceste intervale, au fost nivelate, sub influența intervalicii apusene, astfel:

- a) tonurile mărite de 5 și 6 secțiuni în secunda mărită,
- b) sfertul de ton de 1 secțiune în semiton.

Genul diatonic – gen al muzicii bizantine reprezentat prin cântările a 4 moduri: autenticele 1, 4 și plagalele lor 5, 8. Relațiile de tip diatonic sunt cele mai naturale în cântare și cele mai accesibile actului interpretativ.

Genul enarmonic – este reprezentat prin două moduri: autenticul 3 și plagalul său – 7, în structura cărora se cuprind, pe lângă intervale din sfera diatonicului și sferturi de ton, ca dovadă a prezenței microtoniilor. Fac parte din acest gen și variantele *stihirică* și *papadică* ale modului 5 și încă două moduri enarmonice complementare: nisabur și hisar.

Glas – eh, determină un anumit mod sau structură a muzicii de tradiție bizantină.

Heruvic – imn al Heruvimilor (potrivit Sfântului Dionisie Areopagitul, Heruvimii, alături de Serafimi și Arhangheli, sunt îngeri cu cel mai înalt rang în ierarhia îngerească). Este o cântare în stil stihirico-papadic („stihiric” - mișcare liniștită, calmă, domoală, tempou moderat; „papadic” – mișcare rară, lentă), ce se cântă în timpul Vohodului cel Mare atunci când preotul iese pe amvon cu Sfintele Daruri.

Iconom stavrofor – este un rang onorific ce se oferă preoților iconomi cu o activitate bisericească impecabilă și se acordă în cadrul permanenței Consiliului eparhial; Iconomul stavrofor poartă ca semne distinctive cruce la piept, brâu roșu și bedernița.

Imn – termen utilizat pentru denumirea oricărei ipostaze muzicale ale poeziei liturgice.

Imnul Trinitar (*Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh. Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin*) – unul dintre cele mai cunoscute imne religioase, numit și *Doxologia mică* sau *Doxastikon*.

Irmologhion - carte care cuprinde melodii bisericești (irmoase).

Ison – element grafic al notației bizantine care reprezintă repetarea sunetului anterior. Sunet continuu care însoțește melodia.

Liturghia catehumenilor – numită și *Liturghia Cuvântului*, sau *Liturghia celor chemați*, adică a celor care urmau a primi botezul. Moment important din Liturghie, în timpul căruia sunt prezentate și comentate fragmente din Sfânta Scriptură, la care puteau lua parte și cei încă nebotezați.

Liturghia euharistica – numită și *Liturghia Credincioșilor*, parte a Sfintei Liturghii la care puteau lua parte doar credincioșii botezați. Cuprinde momentul culminant al întregii Liturghii, în care în mod tainic pâinea și vinul se transformă în Trupul și Sângele lui Hristos.

Laude – cântare de slavă cu caracter festiv.

Lectionar – Evanghelie.

Liturghia Sfântului Vasile – se slujește de 10 ori pe an: în primele 5 duminici ale Postului Mare, în ziua Sfântului Vasile (1 ianuarie pe stil vechi), în Joia și Sâmbăta din Săptămâna Patimilor și în Ajunul Crăciunului (24 decembrie) și în Ajunul Botezei (5 ianuarie).

Luminânda – numită și *Exapostilar* sau *Svetilnă* (din rusă). Imn care este intonat către sfârșitul Utreniei, înainte de stihirile laudelor.

Mărimuri – tropare care însoțesc cântarea a IX-a aparținând canoanelor sărbătorilor. Mărimurile sunt stihuri care stau așezate înaintea troparului *Ceea ce ești mai cinstită...* din canonul slujbei Utreniei.

Mărturi - numite și *chei* – niște simboluri grafice aparținând notației psaltice, mai exact sunt 2 semne suprapuse: unul deasupra, reprezentând inițiala unui sunet anume din scara muzicală pentru a indica sunetul de pornire, iar celălalt dedesubt, reprezentând încadrarea sunetului respectiv într-unul din modurile unui gen (diatonic, cromatic sau enarmonic). Mărturiile se pun la începutul cântărilor, dar apar și pe parcurs, în locul unde se termină o frază.

Medalia Bene merenti – o distincție foarte înaltă sub forma unei medalii oferită în semn de apreciere a meritelor obținute în domeniul artelor, științelor, literaturii, industriei, agriculturii etc. A fost înființată în anul 1876, iar în anul 1931 a fost înlocuită cu un nou ordin - Ordinul Meritul Cultural. Medalia era de două categorii: clasa I-a și clasa a II-a; din metal aurit pentru clasa I-a și din metal argintat pentru clasa a II-a. Pe fața medaliei se afla efigia regelui Carol I, având o inscripție circulară "Carolus princeps Romaniae", iar după proclamarea Regatului avea inscripția "Carolus I Rex Romaniae". Pe reversul medaliei era reprezentată o ghirlandă din

frunze de stejar, care avea în interior inscripția "Bene Merenti". Medalia avea o panglică de culoare vișinie și cu câte o dungă argintie pe margini.

Medalia în memoria domniei Țarului Alexandru al III-lea – înaltă distincție de stat, o medalie comemorativă a Imperiului Rus, înființată la 26 februarie 1896 prin ordinul Țarului Nicolae al II-lea, în memoria celei de-a 51-a aniversări de la nașterea Țarului Alexandru al III-lea, cu scopul de a remunera meritele oficialilor aflați în slujba serviciului public în timpul domniei sale. Cu această medalie erau decorați preoți, ierarhi bisericești, generali, ofițeri, oameni de seamă din diferite departamente; prin unele ordine suplimentare, erau decorate și femei care dețineau funcții publice. Medalia avea 28 mm și era confecționată din argint. Pe fața medaliei era chipul Țarului Alexandru al III-lea din profil spre dreapta, în partea dreaptă a chipului stă inscripția "Împăratul Alexandru al III-lea", iar în partea stângă a chipului stă o crenguță de laur; pe reversul medaliei în partea de sus stă coroana Țarului, apoi în două rânduri sunt indicați anii domniei Țarului Alexandru al III-lea – 1881–1894, și în partea de jos este plasată o cruce.

Mișcarea irmologică – în cântarea bizantină reprezintă mișcare vioaie, apropiată ca viteză și caracter de *Allegretto* din muzica universală. Ritmurile în cântarea irmologică sunt extrem de concise, predominând formele alcătuite din valori egale, în special din pătrimi sau optimi, fiecărei silabe i se repartizează o singură durată, și numai excepțional două (maxim patru), de unde și numele de *ritm silabic*; mișcarea se desfășoară continuu, într-o viteză constantă ce nu permite opriri, sau accelerări, decât eventual în cadrul cadențelor finale. Astfel, ritmul în cântările irmologice este de tipul *giusto-silabic monohron* și ascultă de ritmica textului literar.

Mișcarea papadică – mișcare lentă, ce corespunde tempoului indicat prin *Largo* și *Adagio* din muzica universală. În cântarea papadică, melodia este bogat ornamentată, cu o abundență de melime, lungi vocalize. În această mișcare se cântă heruvicile, polileiele, prochimenele mari și alte cântări.

Mișcarea recitativă – mișcare liberă, declamatorie, se desfășoară pe intonații apropiate vorbirii, în caracter *parlando*. În contextul cântărilor bizantine, recitativul capătă o tentă intonațională declamatorie, de retorică și solemnitate, care la începuturi purta denumirea de psalmodie și *cântare ecfonetică*.

Mișcarea stihirică – reprezintă în cântarea bizantină tempoul moderat în mișcarea liniștită, apropiat ca viteză și caracter de cel indicat în muzica universală prin termenii *Andante*, *Andantino* și *Moderato*. Ritmica acestui tip de mișcare folosește pe lângă *formele de tip silabic*, și altele mai dezvoltate de *tip melismatic*.

Nabedernița sau *bedernița* – este un veșmânt liturgic, purtat de episcopi și preoții care au primit binecuvântarea de a o purta, ca o distincție specială; Nabedernița aparține tradiției slave în

Biserica Ortodoxă; este alcătuită dintr-o bucată de țesătură de formă romboidală, purtată pe partea dreaptă, legată cu un cordon ce trece peste umărul stâng.

Octoihul – 1) una din cele mai importante cărți de cult ale Bisericii ortodoxe, numită și Osmoglasnic, adică cartea celor 8 glasuri. Conține textul cântărilor învierii pentru fiecare zi din săptămână; fiecărei săptămâni fiindu-i atribuit unul din cele 8 glasuri. 2) Cartea celor 8 glasuri ale sistemului muzical bizantin. Cântările duminicale ale Octoihului îi aparțin lui Ioan Damaschin, iar cele din restul zilelor săptămânale diferiților imnografi precum: Anatolie patrarhul Constantinopolului, Cosma Melodul, Teodor Studitul, Iosif Studitul, Teodor Graptul, Mitrofan Episcopul Smirnei și alții.

Ordinul⁸ Sfânta Ana – este un ordin de onoare al Imperiului Rus, cu deviza *Amantibus, Justitium, Pictitiam și Fidum*, ce înseamnă *Dragoste, Justiție, Evlavie și Loialitate*. Distincția a fost concepută în anul 1735, având până la 1815 trei clase, după aceea patru. Odată cu căderea Imperiului rus și a casei Romanov, ordinul a fost abolit în anul 1917. Până în anul 1815, ordinul de clasa a 3-a era purtat pe mânerul sabiei. Iar după instalarea clasei a 4-a, premiul de clasa a 3-a a luat caracterul unui decor la piept, fixat la butonieră - în medallion era configurată crucea sau vulturul. O față bisericească era decorată cu acest ordin dacă: avea 12 ani de slujire ca paroh la o biserică, sau dacă era membru al Societății eparhiale de ajutorare a celor săraci, sau membru al Consiliului Seminarului Teologic, ori al Consistoriului duhovnicesc.

Otpustul – numit și **Apolisul** sau **Încheierea**, este momentul final al slujbei religioase în care preotul sau episcopul slujitor dă binecuvântarea credincioșilor. Otpustul are două forme: mare și mic. Otpustul mare este folosit la Sfânta Liturghie, Vecernia Mare și Utrenia slujite duminica sau de sărbători care includ și citiri din Sfânta Evanghelie la Utrenie. Celelalte slujbe ale zilei se termină cu o formă redusă numită **otrustul mic**. Otpustul conține elemente variabile determinate de ziua săptămânii, perioada liturgică, praznicul zilei, de slujba care se face sau în funcție de sfântul de hram al bisericii.

Pavecerniță – slujbă care se săvârșește în mănăstiri după vecernie. Este de două tipuri: **pavecernița mică** – se oficiază în sâmbetele și duminicile din postul Paștelui (excepție făcând sâmbăta Patimilor) și în toate zilele din restul anului bisericesc, afară de săptămâna luminată;

⁸ În a doua jumătate a sec. XIX – încep. sec. XX a fost stabilită o anumită ordine privind primirea distincțiilor de către preoții ortodocși: 1) Bederniță; 2) Scufie; 3) Camilafcă; 4) Cruce la piept de la Sfântul Sinod; 5) Ordinul Sf. Ana de categoria a 3-a; 6) Sanul de Protoiereu; 7) Ordinul Sf. Ana de categoria a 2-a; 8) Ordinul Sf. Vladimir de categoria a 4-a; 9) Paliță; 10) Ordinul Sf. Vladimir de categoria a 3-a; 11) Cruce la piept din partea Cabinetului Imperial (cu sau fără pietre scumpe); 12) Ordinul Sf. Ana de categoria 1-a; 13) Mitră; 14) Ordinul Sf. Vladimir de categoria a 2-a; 15) Ordinul Sf. Alexandru Nevskii însoțit de semne din diamant; 16) Ordinul Sf. Vladimir de categoria 1-a [229].

pavecernița mare – se săvârșește de luni până vineri în perioada Postului Mare (afară de miercuri și vineri din săptămâna a 5-a) și în ajunul Nașterii și Botezului Domnului nostru Iisus Hristos.

Penticostar – cartea care conține textele și cântările slujbelor perioadei denumite Cincizecime, adică perioada cuprinsă între Învierea Domnului și Duminica Tuturor Sfinților.

Propedie – carte care conține învățături preliminare despre semnificația neumelor bizantine.

Protopsalt – inițial era persoana care conducea cântarea stând în mijlocul bisericii, între cântăreții străinii drepte și cei ai străinii stângi. Mai târziu, protopsaltul era cântărețul principal din strana dreaptă. Conducător al corului și prim solist într-o biserică.

Proscomidia – parte din slujba liturghiei în care preotul pregătește și sfințește pâinea și vinul pentru împărtășanie.

Psalt – persoana care intonează cântările ecleziastice în serviciile divine ale Bisericii Ortodoxe.

Psaltire – carte importantă a cultului ortodox, ce conține cei 150 de psalmi împărțiți în 20 de cafishme, alcătuiți în mare parte de regele David precum și de către alți poeți din Vechiul Testament. Psaltirea mai cuprinde și cele 9 cântări biblice din Vechiul Testament, Mărimurile pentru sărbători de pe anului bisericesc, Rânduiala rugăciunii ce se face după ieșirea sufletului din trup, etc.

Scufia – face parte din categoria veșmintelor ne-liturgice. Este un accesoriu ce servește drept acoperământ pentru cap, poate fi conic (stil rusesc) sau plat (stilul grecesc).

Sistemul difoniei – este alcătuit din 2 intervale și 3 sunete numite (tricord), care se înlănțuiesc printr-o notă comună.

Sistemul disdiapasonului – o înlănțuire de 2 octave, pornind de la *di* (*sol*).

Sistemul octavei sau al diapasonului – conține opt sunete și șapte distanțe sau intervale de secunde.

Sistemul roții sau al tetrafoniei – conține 4 intervale (tetrafonie) sau cinci sunete (pentacord). Este o înlănțuire de mai multe cvinte unite prin note comune. Prima tetrafonie are baza pe *di* (*sol*), a II-a pe *pa* (*re*), a III-a pe *ke* (*la*), și a IV-a pe *vu* (*mi*).

Sistemul trifoniei este alcătuit dintr-o înlănțuire de tetracorduri, fiecare tetracord conținând trei intervale de secundă (trifonie) sau 4 sunete (tetracord). Sunt 3 feluri de înlănțuiri de tetracorduri sau trifonii:

- a) prima trifonie, cu baza pe *ke* (*la*) și semitonul așezat la mijlocul tetracordului;
- b) a II-a trifonie, cu baza pe *zo* (*si*) și semitonul la capătul de jos al tetracordului;
- c) a III-a trifonie, cu baza pe *di* (*sol*) și semintonul la capătul superior al tetracordului.

Sobor – biserică de dimensiuni mai mari (comparativ cu o biserică), unde slujește un sobor de preoți (de obicei în orașe).

Stihiră – mic poem liturgic poziționat între versetele psalmice.

Stihirar – carte bisericească ce cuprinde stihirile de la vecernie, litie și utrenie pentru tot parcursul anului.

Teoreticon – propedie.

Tipic – numit și *tipicon*, este cartea ce cuprinde rânduiala săvârșirii slujbelor pe durata întregului an bisericesc și reglementează anumite modificări ce survin la sărbătorile cu rânduială mai complicată.

Triod – carte liturgică ce cuprinde textele cântărilor sau citirilor din perioada cuprinsă între Duminica Vameșului și a Fariseului și Săptămâna Pătimirilor Domnului Hristos, înainte de Paști.

Trisaghion – tripla invocare a Sfintei treimi cu utilizarea repetată a termenului *sfânt*: *Sfinte Dumnezeule, sfinte tare, sfinte fără de moarte, miluiește-ne pre noi!*.

Tropar – cea mai veche și mai simplă formă a poeziei imnografice, prezentându-se sub forma unei strofe, textul căreia descrie viața sfântului sau sărbătoarea ce se celebrează. Melodia troparului este de factură preponderent silabică. Se cântă (sau se citește) la sfârșitul vecerniei, la începutul și la sfârșitul Utreniei, la vohodul cel mic al Liturghiei și la slujba ceasurilor. Troparele se diferențiază în funcție de conținut: ale Învierii, ale Crucii și Învierii, ale Născătoarei de Dumnezeu, al Sfintei treimi, ale martirilor, ale praznicelor, tropare de pocăință etc.

Utrenie – slujbă bisericească ce aparține celor 7 laude și care este săvârșită dimineața.

Vecernie – slujbă ce aparține celor 7 laude, fiind precedată de slujba ceasului al nouălea și urmată de Pavecerniță.

Vohodul Mare sau Ieșirea Mare – ieșire ce întrerupe Heruvicul. În cadrul Vohodului Mare, Preotul iese din Altar pe Amvon cu Sfintele Daruri și rostește o serie de rugăciuni de mijlocire pentru credincioși, după care revine în Altar prin Ușile Împărătești, iar Darurile Sfînțite sunt așezate pe Sfânta Masă. În cazul liturghiilor la care slujește și Episcopul, acesta iese pe Amvon prin Ușile Împărătești, iar Sfintele Daruri îi sunt aduse pe rând de către Protodiacon, apoi de către alți preoți co-slujitori la liturghie, ieșiți pe Amvon prin ușa din dreapta Iconostasului.

Vohodul Mic sau Ieșirea Mică – momentul din cadrul Sfintei Liturghii situat între cântarea Antifoanelor și cântarea Troparelor, când Preotul iese din Altar cu Sfânta Evanghelie și apoi trece prin mijlocul bisericii, după care intră în Altar prin ușile împărătești ale iconostasului. În cazul liturghiilor la care slujește și Episcopul, Sfânta Evanghelie îi este adusă de un protodiacon urmat de soborul de preoți co-slujitori la liturghie în mijlocul bisericii, unde stă de la începutul Sfintei Liturghii.

6. Traseul biografic al compozitorului Mihail Berezovschi

Rezumând informațiile desprinde din filele surselor arhivistice despre care am relatat amănunțit în Capitolul 2 al acestei teze, conturăm următoarele date privind viața și activitatea lui Mihail Berezovschi:

- ✓ S-a născut la 8 noiembrie 1867, în localitatea Caplani, județul Akkerman, în familia Preotului Andrei Berezovschi;
- ✓ Între 1878–1882 – a făcut studiile la Școala duhovnicească din Chișinău;
- ✓ Între 1882–1888 și-a făcut studiile la Seminarul Teologic din Chișinău;
- ✓ La 15 iunie 1888 și-a finisat studiile la Seminarul Teologic din Chișinău;
- ✓ La 20 august 1889 s-a căsătorit cu Elena Baltaga, născută la 31 martie 1873;
- ✓ La 1 octombrie 1889 a fost hirotonit preot la biserica cu hramul *Arhanghelul Mihail* din Chișinău;
- ✓ Între 1889–1890 a fost dirijor al corului Bisericii Române;
- ✓ La data de 24 martie 1890 Mihail Berezovschi a fost transferat la Soborul Catedralei în postura de preot;
- ✓ La 14 mai 1890 a fost numit de către Înalt Prea Sfințitul Serghie în calitate de preot la depunerea jurământului în cadrul Judecății de circumscripție;
- ✓ La 2 iunie 1890 s-a născut primul său fecior – Andrei;
- ✓ La 15 iunie 1891, prin rezoluția Înalt Prea Sfințitului Isachie a fost numit în funcția de subdirijor al Corului arhieresc al Catedralei din Chișinău;
- ✓ La 29 august 1891 s-a născut al doilea copil – fiica Maria;
- ✓ La 11 ianuarie 1894 a demisionat din postura de subdirijor al Corului Catedralei;
- ✓ La 14 martie 1894 a fost numit profesor de cânt la Gimnaziul Nr. 2;
- ✓ La 10 mai 1894 s-a născut feciorul Dumitru;
- ✓ La 11 august 1894, devine profesor de cânt și dirijor de cor la Gimnaziul Nr. 1;
- ✓ La 29 august 1894, la Congresul eparhial duhovnicesc a fost ales ca membru al Comisiei de revizie la Fabrica de lumânări, în baza unui certificat;
- ✓ La 18 septembrie 1895 s-a născut fiica Alexandra;
- ✓ La 3 octombrie 1896, prin rezoluția Înalt Prea Sfințitului Neofit este numit din nou subdirijor al Corului arhieresc al Catedralei;
- ✓ La 10 octombrie 1896 a demisionat din funcția de profesor de cânt la Gimnaziul Nr. 1;
- ✓ În anul 1896 s-a născut fiica Evghenia;
- ✓ La 10 septembrie 1897, la cererea directorului Gimnaziului Nr. 1 a fost rechemat în funcția de profesor de cânt la Gimnaziul Nr. 1;

- ✓ La 7 decembrie 1898 este gratificat cu nabaderniță pentru slujirea impecabilă și îndeplinirea stăruitoare a obligațiilor preoțești;
- ✓ a fost decorat cu medalia de argint ca amintire de domnia Țarului Alexandru al III-lea;
- ✓ La 29 octombrie 1899, conform deciziei Consiliului profesoral Eparhial, confirmat prin rezoluția Înalț Prea Sfinției Sale de la 17 noiembrie 1899, i-au fost aduse mulțumiri lui pentru munca în calitate de profesor de cântare bisericească la Cursurile de vară ale profesorilor și profesoarelor de la Școlile bisericești ale Eparhiei Chișinăului;
- ✓ Între 1899–1900 și-a făcut studiile muzicale la prima Școală a lui Vasile Gutor.
- ✓ Între 1900–1902 își face studiile muzicale la a doua Școală de Muzică a lui V. Gutor;
- ✓ La 27 martie 1900 s-a născut fiica Zinaida;
- ✓ La 14 decembrie 1901, cu aprobarea Înalț Prea Sfinției Sale, i se aduc mulțumiri pentru munca sârguincioasă întru predarea cântării corale bisericicești și a metodelor lor la Cursurile pedagogice de vară derulate între 1900–1901 la Chișinău pentru profesorii din Școlile bisericești ale Eparhiei Basarabiei;
- ✓ La 2 mai 1902 s-a născut fiica Elena;
- ✓ La 7 mai 1902 devine posesorul unui certificat de dirijor de cor, cu numărul 666/263, eliberat de către Conducerea Capelei Imperiale din Petrograd, Rusia⁹;
- ✓ În 1903 devine membru fondator al Societății de Arte Frumoase din Basarabia;
- ✓ La 31 august 1904, prin rezoluția cu numărul 247 emisă de Înalț Prea Sfințitul Vladimir este numit dirijor al Corului arhieresc;
- ✓ La 3 decembrie 1904 a fost gratificat cu Scufie pentru slujire sârguincioasă;
- ✓ La 13 ianuarie 1905 a fost numit membru al Consiliului Școlii Eparhiale de fete din partea clericilor – până în anul 1907;
- ✓ La 31 august 1905, prin rezoluția Înalț Prea Sfințitului Vladimir, a fost numit în funcția de profesor de cânt la clasele superioare ale Seminarului Teologic din Chișinău, această rezoluție a fost consfințită prin aprobarea Consiliului profesoral al Conducerii Seminarului;
- ✓ La 23 august 1905, Consiliul Școlii eparhiale din Chișinău și-a exprimat recunoștința pentru munca în predarea cântului și metodicii cântului în cadrul Cursurilor pedagogice și de cântare bisericească pentru elevii școlilor bisericești din Eparhia Chișinăului, desfășurate în vara aceluia an în capitala Guberniei;
- ✓ La 19 iulie 1906, prin rezoluția Înalț Prea Sfințitului Vladimir, este numit membru al Comisiei de examinare a candidaților la funcția de cântăreți și a celor ce urmează a fi

⁹ Menționăm faptul că din anul 1884, instruirea în cadrul Capelei de Cântăreți ai Curții Imperiale din Sankt-Petersburg se efectua după programele conservatorului. Prin urmare, certificatul obținut la sfârșitul studiilor confirma nivelul de studii superioare [Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга История Капеллы (vizitat 20.07.2016) <http://capella-spb.ru/ru/article/show/content/id/1>].

gratificați cu stihar, fapt confirmat și prin Decretul Consistoriului de la Chișinău în data de 2 august 1906;

- ✓ La 26 septembrie 1906, prin rezoluția Înalt Prea Sfințitului Vladimir a fost numit conducător al Școlii de cântăreți;
- ✓ Din septembrie 1906 Mihail Berezovschi a început să lucreze ca profesor de cânt în clasele primare ale Seminarului Teologic;
- ✓ Din anul 1906 a început să lucreze în calitate de profesor de cânt la Gimnaziul de fete al Zemstvei;
- ✓ În anul 1907 este ales membru în Consiliul economic al Școlii Eparhiale de fete din Chișinău;
- ✓ La 24 martie 1907 este gratificat cu Culion (camilafcă);
- ✓ La 2 octombrie 1907, prin decizia Congresului Eparhiei Chișinăului și aprobată prin hotărârea Înalt Prea Sfințitului Vladimir, a fost numit membru secretar al Consiliului Claselor de cântăreți;
- ✓ La 3 noiembrie 1907, conform Registrului clasei de cântăreți aprobat de către Înalt Prea Sfințitul Vladimir, Mihail Berezovschi a fost numit profesor superior la disciplinele teoria muzicii și cânt la Școala de cântăreți;
- ✓ La 3 ianuarie 1909 a demisionat din funcția de profesor de muzică bisericească de la Școala de cântăreți;
- ✓ La 18 septembrie 1913 a demisionat din funcția de profesor de cânt la Seminarul Teologic din Chișinău;
- ✓ La 24 septembrie 1913 a fost numit în funcția de Conducător al Școlii de Cântăreți din Chișinău, prin Rezoluția Înalt Prea Sfințitului Serafim Episcopul Chișinăului și Hotinului;
- ✓ La 4 iunie 1914 a fost decorat cu înalta distincție Crucea de Aur de către Cabinetul Imperial pentru activitatea depusă în calitate de dirijor al Corului arhieresc, care a participat la slujba solemnă cu ocazia sosirii Măriei Sale Țarului Nicolai al II-lea în Chișinău, la dezvelirea monumentului Împăratului Alexandru I;
- ✓ La 6 mai 1915 este decorat cu Ordinul Sânta Ana de gradul III;
- ✓ La 29 iunie 1916 este gratificat cu Paliță;
- ✓ La 2 iulie 1917 este hirotonit Protoiereu.
- ✓ În 1918, prin Înaltul Decret Regal a fost numit director și profesor la Școala de cântăreți din Chișinău;
- ✓ Din 1919 devine profesor la Conservatorul *Unirea* din Chișinău, disciplinele muzical-teoretice, teoria compoziției și dirijare;
- ✓ În 1920, a devenit Membru fondator al *Societății Compozitorilor Români*;

- ✓ Membru și vicepreședinte al Comitetului Asociației *Cântecul Basarabiei* pentru culegerea de melodii populare românești, armonizarea și răspândirea lor;
- ✓ La 4 octombrie 1921 a demisionat de la postul de director al Școlii de cântăreți;
- ✓ La 18 noiembrie 1921 este decorat cu medalia *Bene merenti* clasa I;
- ✓ La 20 decembrie 1922 este decorat cu *Coroana României* în grad de cavaler;
- ✓ La 11 noiembrie 1923 este hirotesit Iconom Stavrofor de către Înalt Prea Sfințitului Arhiepiscop Gurie;
- ✓ La 1 septembrie 1926 a fost numit profesor de muzică la Liceul de băieți *Mihai Eminescu* din Chișinău, fiind numit *profesor titular* la acea școală, *specialitatea muzică vocală*, prin Ordinul Ministerului Instrucțiunii Publice cu Nr. 97.719/1926.
- ✓ În 1926 a devenit membru al Comitetului Asociației *Astra Basarabiei*;
- ✓ În anul 1927 a decedat soția sa Elena;
- ✓ În anul 1928 a decedat feciorul său Dumitru;
- ✓ Conform ord. Nr. 924.26/1929, Ministerul Instrucțiunii Publice i-a recunoscut Pr. Mihail Berezovschi de la Liceul *Mihai Eminescu* dreptul de *maestru definitiv pentru muzica vocală* cu vechimea de 23 ani și 4 luni buni pentru pensie și gradație la 1 ianuarie 1929.
- ✓ Din septembrie 1929 până la 31 august 1931 activează ca profesor de muzică la Școala normală de fete Nr. 2 din Chișinău;
- ✓ În septembrie 1930 lucrează concomitent și ca profesor de muzică la Școala normală de conducătoare din Chișinău;
- ✓ în 1931 este trecut ca profesor de muzică la Școala normală de fete Nr. 1 din Chișinău;
- ✓ în 1932 trecut ca profesor de muzică la Liceul de băieți *B. Hașdeu* din Chișinău;
- în 1934 a fost scos la pensie ca profesor de muzică.
- ✓ În 1938 a demisionat din funcția de dirijor al Corului Arhieresc;
- ✓ La 4 noiembrie 1940 a trecut în lumea celor dreți.

7. Lista sistematizată a creațiilor din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale*. Chișinău, ed. I a Eparhiei Chișinăului și Hotinului, 1922.

A. Lucrări originale

1. Ectenia Mare, p. 1.
2. Ectenia Mare, p. 3.
3. Ectenia mică, p. 4.
4. *Veniți să ne închinăm*, p. 14.
5. *Sfinte Dumnezeule*, p. 18.
6. *Sfinte Dumnezeule* “La înmormântare compus”, p. 19.
7. *Câți în Hristos v-ați botezat*, p. 19.
8. *Crucii Tale ne închinăm, Stăpâne*, p. 21.
9. Ectenii mici, p. 28, 29, 30.
10. *Heruvicul* Nr. 1, p. 34–35.
11. *Heruvicul* Nr. 2, p. 36–38.
12. *Heruvicul* Nr. 3, p. 40–41.
13. Ectenia punerii înainte, p. 57.
14. *Crezul* p. 60–64
15. *Mila Păcii* “La Liturghia Sf. Vasile”, p. 73–78.
16. Axion Nr. 1 *Cuvine-se cu adevărat*, p. 87–88.
17. Axion Nr. 1 *Cuvine-se cu adevărat*, p. 89–91.
18. *Tatăl nostru*, p. 145–146.
19. *Tatăl nostru*, p. 147–149.
20. *Unul Sfânt, Unul Domn, Iisus Hristos*, p. 149–150.
21. Chenonicul duminical *Lăudați pre Domnul*, Nr. 1, p. 150–151.
22. Chenonicul duminical *Lăudați pre Domnul*, Nr. 2, p. 153.
23. Concertul *Gata este inima mea* (Cântarea stihirilor din psalm), p. 154–157.
24. Concertul *Spune-mi, Doamne, sfârșitul meu* (Cântarea stihirilor din psalm), p. 158–161.
25. *Fie numele Domnului binecuvântat*, p. 188–189.
26. *Întru mulți ani, Stăpâne* Nr. 1, p. 189.
27. *Întru mulți ani, Stăpâne* Nr. 2, p. 190.

B. Armonizări ale melodiilor din psaltichie

1. Antifonul I *Mărire Tatălui...*, *Binecuvintează suflele al meu pre Domnul* glasul al 5-lea, p. 4.

2. Antifonul II *Mărire Tatălui...*, *Unule născut* glasul al 5-lea, p. 5–6.
3. Antifonul I *Mărire Tatălui...*, *Binecuvintează suflete al meu pre Domnul* glasul al 8-lea, p. 6
4. Antifonul II *Mărire Tatălui...*, *Unule născut* glasul al 8-lea, p. 7–8.
5. Antifonul III *Întru împărăția Ta pomenește-ne pre noi, Doamne*, p. 11.
6. *Veniți să ne închinăm* glasul al 2-lea, p. 13.
7. *Doamne, mântuiește pre cei binecredincioși*, p. 15.
8. *Sfinte Dumnezeule* glasul al 5-lea, p. 16.
9. *Sfinte Dumnezeule* glasul 1-lea, p. 17.
10. *Sfinte Dumnezeule*, Melodie basarabeană, p. 18.
11. *Sfinte Dumnezeule* glasul al 2-lea, p. 18.
12. *Câți în Hristos v-ați botezat*, Melodie basarabeană, p. 20.
13. *Crucii Tale ne închinăm, Stăpâne* glasul al 2-lea, p. 21.
14. Prochimenele duminicale pe 8 glasuri, Melodie basarabeană, p. 22–24.
15. *Aliluia*, p. 28.
16. *Pre Tatăl, pre Fiul și pre Sfântul Duh* glasul al 5-lea, p. 57–58.
17. *Pre Tatăl, pre Fiul și pre Sfântul Duh* glasul al 2-lea, p. 58.
18. *Mila Păcii* glasul al 5-lea, p. 64–66.
19. Axionul *Cuvine-se cu adevărat* glasul al 5-lea, după Melodie de Popescu-Pasărea, p. 91–92.
20. *Tatăl nostru* glasul al 5-lea, p. 143–144.
21. *Unul Sfânt, Unul Domn, Iisus Hristos*, p. 149.
22. Răspunsurile după Chenonic glasul al 2-lea, p. 183–184.
23. *Hristos a înviat* glasul al 2-lea, p. 192.

C. Armonizări și aranjamente ale creațiilor ce aparțin altor compozitori

1. Ectenia Mare, armonizat după melodia lui G. Ionescu, p. 2.
2. Ectenia Mare de S. Smolenski, p. 3.
3. *Câți în Hristos v-ați botezat*, armonizat după Bahmetev, p. 20.
4. Prochimenele duminicale pe 8 glasuri, după Bahmetev, p. 24–26.
5. Ectenia întreită de S. Smolenski, p. 30–31.
6. Ectenia pentru răposați de A. Arhanghelski, p. 32.
7. *Heruvicul* Nr.5 de D. Bortneanski, aranjat de M. Berezovschi, p. 38–39.
8. *Heruvicul* Nr.3 de D. Bortneanski, aranjat de M. Berezovschi, p. 42–47.
9. *Heruvicul* Nr.7 de D. Bortneanski, p. 47–49.

10. *Heruicul* după melodie greacă, armonizat de Lvovschi și aranjat de M. Berezovschi, p. 49–52.
11. *Heruicul* după melodie “Staro-Simonovskaia” armonizat de M. Berezovschi, p. 55–57.
12. Ectenia punerii înainte de S. Smolenski, p. 57.
13. *Mila Păcii* după melodie sârbească armonizat de A. Kastalski, aranjat de M. Berezovschi, p. 68–71.
14. *Mila Păcii* de M. Vinogradov, aranjată de M. Berezovschi, p. 71–73.
15. *Mila Păcii*, Melodie “Iaroslavskaia” de A. Lvov, aranjată de M. Berezovschi, p. 82–84.
16. Axionul duminical *Cuvine-se cu adevărat* după melodie greacă, armonizat de A. Lvov și aranjat de M. Berezovschi, p. 84–85.
17. Axionul *Cuvine-se cu adevărat* după melodie sârbească, armonizat de I. Solmin, aranjat de M. Berezovschi, p. 93–94.
18. *Axion la Nașterea Maicii Domnului* de P. Turceaninov, p. 95–96.
19. *Axion la Sf. Paști* de D. Bortneanski, p. 111–113.
20. *Axion la Liturghia Sf. Vasile* de P. Turceaninov, p. 119–121.
21. *Fecioara astăzi* de D. Bortneanski, p. 129–130.
22. Concertul *Să se învie Dumnezeu* (Concert la Sf. Paști) de D. Bortneanski, p. 162–172.
23. Concertul *Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu* de D. Bortneanski, p. 172–182.
24. *Întru mulți ani, Stăpâne* de D. Bortneanski, p. 194.

8. Lista sistematizată a creațiilor din ciclul *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*

A. Lucrări originale

1. *Lumină lină Nr. 1*, p. 59
2. *Lumină lină Nr. 2*, p. 60
3. *Născătoare de Dumnezeu Fecioară* (Nr. 1), p. 68.
4. *Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu*, p. 71.
5. *Lăudați numele Domnului* (Nr. 2), p. 84.
6. *Lăudați numele Domnului* (Nr. 3), p. 87.
7. *Pripelele la Canonul cel Mare*, p. 186.
8. *Suflete al meu scoală*, p. 198.
9. *Ectenia de la Dumnezeiasca Liturghie cea mai înainte sfințită*, p. 201.
10. *Să se îndrepteze rugăciunea mea*, p. 201.
11. *Gustați și vedeți Nr. 1*, p. 206.
12. *Gustați și vedeți Nr. 2*, p. 206.
13. *Dumnezeu este Domnul și Troparul gl. 8 de la Acatistul Maicii Domnului din a cincea săptămână din post*, p. 208.
14. *Pripelele de la Acatistul Maicii Domnului din a cincea săptămână din postul mare*, p. 210.
15. *Apărătoarei Doamne*, p. 210.
16. *Cinei Tale cei de taină* (Nr. 1), p. 214.
17. *Luminânda Tâlharul Nr. 1*, p. 218.
18. *Luminânda Tâlharul Nr. 2*, p. 220.
19. *Să se îndrepteze rugăciunea mea Nr. 2*, p. 224.
20. *Mulți Ani Nr. 1*, p. 230.
21. *Mulți Ani Nr. 2*, p. 230.
22. *Cine este acesta Împăratul Slavei*, de la Sfințirea Bisericii, p. 233.
23. *Cântarea Psalmilor*, p. 233.
24. *Cu Trupul adormind*, *Luminânda Sfințelilor Paști*, p. 258.
25. *Fundul adâncului*, *Irmoasele de la Botezul Domnului*, p. 259.
26. *Mărimu-Te la 1 Ianuarie*, p. 266.
27. *Nașterea Ta Hristoase Dumnezeul nostru*, *Tropar la Nașterea Domnului*, p. 266.

28. *Apostoli de la margini adunându-vă*, Exapostilarul la Adormirea Maicei Domnului, p. 268.

B. Armonizări ale melodiilor din psaltichie

1. *Binecuvintează suflete al meu pre Domnul* (Nr. 1), p. 1.
2. *Fericit bărbatul* Nr. 1, p. 6.
3. *Doamne strigat-am, Stihira, Dogmatica*, pe cele 8 glasuri, p. 17.
4. *Domnul a împărățit*, p. 61.
5. *Acum slobozește* Nr. 1 glas 6, p. 62.
6. *Născătoare de Dumnezeu Fecioară* glasul al 4-lea (Nr. 2), p. 69.
7. *Bogații au sărăcit* glas 8, p. 70.
8. *Dumnezeu este Domnul și Troparele Învierii* pe cel 8 glasuri, p. 71.
9. *Lăudați numele Domnului* (Nr. -1), p. 83.
10. *Mărimuri* (la diferite sărbători de peste anul bisericesc), p. 89.
11. *Binecuvântat ești Doamne* pe glasul al 5-lea, p. 102.
12. *Din tinerețile mele* - Antifon I glasul al patrulea, p. 114.
13. *Învierea lui Hristos* pe gl.6, p. 116.
14. *Slavă...Pentru rugăciunile Apostolilor...Și acum...Pentru rugăciunile Născătoarei de Dumnezeu* glas. 2-lea, p. 118.
15. *Miluieste-mă Dumnezeule* glas. 6-lea, p. 119.
16. *Deschide-voi gura mea* – Irmoase glasul 4, p. 128.
17. *Ceea ce ești mai cinstită* pe glasul 1-iu, p. 140.
18. *Lăudări (Laude)* “*Toată suflarea să laude pre Domnul*” pe cele 8 glasuri, p. 143.
19. *Prea blagoslovită ești Născătoare de Dumnezeu Fecioară* glasul al 2-lea, p. 149.
20. *Slavă Tatălui...Și acum... Prea binecuvântată ești Născătoare de Dumnezeu* (Nr.2), p. 151.
21. *Doxologia* glasul al 3-lea (Nr.2), p. 162.
22. *Doxologia* glasul al 8-lea, p. 168.
23. *Astăzi mântuirea a toată lumea* glasul al 2-lea, p. 174.
24. *Înviat-ai din mormânt* glasul al 8-lea, p. 174.
25. *Prohodul Mântuitorului* (cu cele 3 Stări), p. 180.
26. *Cu noi este Dumnezeu*, p. 200.
27. *Doamne al Puterilor*, p. 201.
28. *Cămara Ta*, p. 212.
29. *Cinei Tale cei de taină*, p. 215.

30. Răspuns și Pripeală din slujba Sfințelor Patimi, p. 217.
31. *Cu trupul adormind* Nr. 2, p. 223.
32. *Împărate ceresc* gl. 6, p. 226.
33. *Mântuiește Doamne norodul Tău*, p. 228.
34. *Cine este acesta Împăratul Slavei* gl. 6, de la Sfințirea Bisericii, p. 231.
35. *Hristos se naște, slăviți-L*, Irmoasele Canonului Nașterii Domnului, p. 234.
36. *De Te-ai și pogorât în mormânt* gl. 8, Condac la Sfințele Paști, p. 252.
37. *În Iordan botezându-Te Tu Doamne* gl. 1, tropar la Botezul Domnului, p. 267.

C. Armonizări și aranjamente ale creațiilor ce aparțin altor compozitori

1. *Acum slobozește* (Nr. 3) de A. Arhanghelski, p. 64
2. *Acum slobozește* (Nr. 4) de M. Strokin, p. 67.
3. *Lăudați numele Domnului* (Nr. 4) de A. Arhanghelski, p. 88.
4. *Mărimuri* la Bunavestire de D. Bortneanski, p. 97.
5. *La râul Vavilonului* de V. Krupițki, p. 110.
6. *Ușile pocăinței* de A. Vedel, p. 122.
7. *Doxologia* (Nr. 1) de A. Arhanghelski, p. 153.
8. *Apărătoarei Doamne* Glasul al 8-lea de I. Bunescu, p. 177.
9. *Canonul cel Mare* (cu cele 9 Cântări) de D. Bortneanski, p. 185.
10. *Acum puterile* de D. Bortneanski, p. 204.
11. *Luminânda Tâlharul* de P. Vorotnikov, p. 217.
12. „*Dumnezeu este Domnul*” și *Troparul “Iosif cel cu bun chip”*, melodie bulgară armonizată de Turcianinov, p. 219.
13. *Să tacă tot trupul omenesc*, din obihodul rusesc, p. 221.
14. *Cânta-voi Domnului Celui ce mi-a făcut bine mie* de A. Kastalski, p. 229.
15. *Ziua Învierii*, Canonul Paștelui, după melodie greacă, p. 241.
16. *Venit-au mai înainte de dimineață cele ce au fost cu Maria*, Ceasurile de la Paști de Teofan Arhimandritul, p. 253.

9. Lista creațiilor din Repertoriul Corului Arhieresc de la Catedrala Nașterea Domnului din Chișinău între anii 1891–1938

1. Arhanghelski A. *Acum slobozește*, aranj. de M. Berezovschi
2. Arhanghelski A. *Ectenia pentru răposați*, aranj. de M. Berezovschi
3. Arhanghelski A. *Doxologia*, aranj. de M. Berezovschi
4. Arhanghelski A. *Lăudați numele Domnului*, aranj. de M. Berezovschi
5. Arenski A. *Отче наш*
6. Arhanghelski A. *Бог нам прибежище и сила*
7. Arhanghelski A. *Боже, во имя Твое спаси мя*
8. Arhanghelski A. *Великое словословие*
9. Arhanghelski A. *Внегда скорбети ми*
10. Arhanghelski A. *Внуши, Боже, молитву мою*
11. Arhanghelski A. *Всякую мя отринул еси*
12. Arhanghelski A. *Гласом моим ко Господу возвах*
13. Arhanghelski A. *Господи, услыши молитву мою*
14. Arhanghelski A. *Господь просвещение мое*
15. Arhanghelski A. *Громче трубы боевые*
16. Arhanghelski A. *Единородный сыне*
17. Arhanghelski A. *Крест хранитель вся вселенная*
18. Arhanghelski A. *Ныне отпускаеши*
19. Arhanghelski A. *От юности моя*
20. Arhanghelski A. *Отче наш*
21. Arhanghelski A. *Помышляю день страшный*
22. Arhanghelski A. *Свадебный марш*, aranj.
23. Arhanghelski A. *Херувимская песнь* Nr. 9
24. Azeev E. S. *Что унываеши, душе моя*
25. Bahmetev N. *Câți în Hristos v-ați botezat*, aranj. de M. Berezovschi
26. Bahmetev N. *Prochimenele duminicale pe 8 glasuri*, aranj. de M. Berezovschi
27. Bahmetev N. *Ныне силы небесная*
28. Beethoven L. van *Largo e mesto*
29. Beethoven L. van *Missa Solemnis*
30. Berdeze *Давидъ поющий Саулу* (bas solo, cor și acompaniament de pian)
31. Berezovschi Maxim, concertul *Не отвержи мене во время старости*
32. Berezovschi M. *Acum slobozește* glas 6, armonizare

33. Berezovschi M. *Aliluia*, armonizare
34. Berezovschi M. Antifonul I *Mărire Tatălui...*, *Binecuvintează suflete al meu pre Domnul* glasul al 5-lea, armonizare
35. Berezovschi M. Antifonul I *Mărire Tatălui...*, *Binecuvintează suflete al meu pre Domnul* glasul al 8-lea, armonizare
36. Berezovschi M. Antifonul II *Mărire Tatălui...*, *Unule născut* glasul al 5-lea, armonizare
37. Berezovschi M. Antifonul II *Mărire Tatălui...*, *Unule născut* glasul al 8-lea, armonizare
38. Berezovschi M. Antifonul III *Întru împărăția Ta pomenește-ne pre noi, Doamne*, armonizare
39. Berezovschi M. *Apărătoarei Doamne*
40. Berezovschi M. *Apostoli de la margini adunându-vă*, Exapostilarul la Adormirea Maicei Domnului
41. Berezovschi M. *Astăzi mântuirea a toată lumea* glasul al 2-lea, armonizare
42. Berezovschi M. Axion Nr. 1 *Cuvine-se cu adevărat*
43. Berezovschi M. Axion Nr. 2 *Cuvine-se cu adevărat*
44. Berezovschi M. Axionul *Cuvine-se cu adevărat* glasul al 5-lea, după Melodie de Popescu-Pasărea, armonizare
45. Berezovschi M. *Binecuvântat ești Doamne* pe glasul al 5-lea, armonizare
46. Berezovschi M. *Binecuvintează suflete al meu pre Domnul*, armonizare
47. Berezovschi M. *Bogații au sărăcit* glas 8, armonizare
48. Berezovschi M. *Cămara Ta*, armonizare
49. Berezovschi M. Cântarea Psalmilor
50. Berezovschi M. *Câți în Hristos v-ați botezat*
51. Berezovschi M. *Câți în Hristos v-ați botezat*, Melodie basarabeană, armonizare
52. Berezovschi M. *Ceea ce ești mai cinstită* pe glasul 1-iu, armonizare
53. Berezovschi M. Chenonicul duminical *Lăudați pre Domnul*, Nr. 1
54. Berezovschi M. Chenonicul duminical *Lăudați pre Domnul*, Nr. 2
55. Berezovschi M. *Cine este acesta Împăratul Slavei*, de la Sfințirea Bisericii
56. Berezovschi M. *Cine este acesta Împăratul Slavei* gl.6, de la Sfințirea Bisericii, armonizare
57. Berezovschi M. *Cinei Tale cei de taină*
58. Berezovschi M. *Cinei Tale cei de taină*, armonizare
59. Berezovschi M. *Cu Trupul adormind (Nr.1)*, Luminânda Sfințelor Paști
60. Berezovschi M. *Cu trupul adormind (Nr. 2)*, armonizare
61. Berezovschi M. Concertul *Gata este inima mea* (Cântarea stihirilor din psalm)
62. Berezovschi M. Concertul *Spune-mi, Doamne, sfârșitul meu* (Cântarea stihirilor din psalm)

63. Berezovschi M. *Crezul*
64. Berezovschi M. *Crucii Tale ne închinăm, Stăpâne*
65. Berezovschi M. *Crucii Tale ne închinăm, Stăpâne* glasul al 2-lea, armonizare
66. Berezovschi M. *Cu noi este Dumnezeu*, armonizare
67. Berezovschi M. *Deschide-voi gura mea – Irmoase* glasul 4, armonizare
68. Berezovschi M. *De Te-ai și pogorât în mormânt* gl.8, Condac la Sfintele Paști, armonizare
69. Berezovschi M. *Din tinerețile mele - Antifon I* glasul al patrulea, armonizare
70. Berezovschi M. *Doamne al Puterilor*, armonizare
71. Berezovschi M. *Doamne, mântuiește pre cei binecredincioși*, armonizare
72. Berezovschi M. *Doamne strigat-am, Stihira, Dogmatica*, pe cele 8 glasuri, armonizare
73. Berezovschi M. *Domnul a împărășit*, armonizare
74. Berezovschi M. *Doxologia* glasul al 3-lea (Nr. 2), armonizare
75. Berezovschi M. *Doxologia* glasul al 8-lea, armonizare
76. Berezovschi M. *Dumnezeu este Domnul și Troparul* gl.8 de la Acatistul Maicii Domnului din a cincea săptămână din Postul Mare
77. Berezovschi M. *Dumnezeu este Domnul și Troparele Învierii* pe cele 8 glasuri, armonizare
78. Berezovschi M. Ectenia de la Dumnezeiasca Liturghie cea mai înainte sfințită
79. Berezovschi M. *Ectenia Mare*, armonizat după melodia lui G. Ionescu
80. Berezovschi M. *Ectenia Mare Nr.1.*
81. Berezovschi M. *Ectenia Mare Nr.2.*
82. Berezovschi M. *Ectenia mică*
83. Berezovschi M. *Fericit bărbatul*, armonizare
84. Berezovschi M. *Fie numele Domnului binecuvântat*
85. Berezovschi M. *Fundul adâncului*, Irmoasele de la Botezul Domnului
86. Berezovschi M. *Gustați și vedeți* Nr. 1
87. Berezovschi M. *Gustați și vedeți* Nr. 2
88. Berezovschi M. *Heruvicul* armonizat după melodie “Staro-Simonovskaia”
89. Berezovschi M. *Heruvicul* Nr. 1
90. Berezovschi M. *Heruvicul* Nr. 2
91. Berezovschi M. *Heruvicul* Nr. 3
92. Berezovschi M. *Hristos a înviat* glasul al 2-lea, armonizare
93. Berezovschi M. *Hristos se naște, slăviți-L*, Irmoasele Canonului Nașterii Domnului, armonizare
94. Berezovschi M. *Împărate ceresc* gl.6, armonizare

95. Berezovschi M. *În Iordan botezându-Te Tu Doamne* gl.1, tropar la Botezul Domnului, armonizare
96. Berezovschi M. *Întru mulți ani, Stăpâne* Nr. 1
97. Berezovschi M. *Întru mulți ani, Stăpâne* Nr. 2
98. Berezovschi M. *Înviat-ai din mormânt* glasul al 8-lea, armonizare
99. Berezovschi M. *Învierea lui Hristos* pe gl.6, armonizare
100. Berezovschi M. *Lăudați numele Domnului*, armonizare
101. Berezovschi M. *Lăudați numele Domnului* Nr. 1
102. Berezovschi M. *Lăudați numele Domnului* Nr. 2
103. Berezovschi M. *Lăudări (Laude) "Toată suflarea să laude pre Domnul"* pe cele 8 glasuri, armonizare
104. Berezovschi M. *Lumină lină* Nr. 1
105. Berezovschi M. *Lumină lină* Nr.2
106. Berezovschi M. *Luminânda Tâlharul* Nr. 1
107. Berezovschi M. *Luminânda Tâlharul* Nr. 2
108. Berezovschi M. *Mărimuri* (la diferite sărbători de peste anul bisericesc), armonizare
109. Berezovschi M. *Mărimu-Te* la 1 Ianuarie
110. Berezovschi M. *Mântuiește Doamne norodul Tău*, armonizare
111. Berezovschi M. *Mila Păcii* glasul al 5-lea, armonizare
112. Berezovschi M. *Mila Păcii* "La Liturghia Sf.Vasile"
113. Berezovschi M. *Miluiește-mă Dumnezeule* glas 6-lea, armonizare
114. Berezovschi M. *Mulți Ani* Nr. 1
115. Berezovschi M. *Mulți Ani* Nr. 2
116. Berezovschi M. *Nașterea Ta Hristoase Dumnezeul nostru*, Tropar la Nașterea Domnului
117. Berezovschi M. *Născătoare de Dumnezeu Fecioară*
118. Berezovschi M. *Născătoare de Dumnezeu Fecioară* glasul al 4-lea, armonizare
119. Berezovschi M. *Pre Tatăl, pre Fiul și pre Sfântul Duh* glasul al 2-lea, armonizare
120. Berezovschi M. *Pre Tatăl, pre Fiul și pre Sfântul Duh* glasul al 5-lea, armonizare
121. Berezovschi M. *Prea blagoslovită ești Născătoare de Dumnezeu Fecioară* glasul al 2-lea, armonizare
122. Berezovschi M. *Pripelele de la Acatistul Maicii Domnului din a cincea săptămână din Postul Mare*
123. Berezovschi M. *Pripelele la Canonul cel Mare*
124. Berezovschi M. *Prochimenele duminicale* pe 8 glasuri, melodii basarabene, armonizare
125. Berezovschi M. *Prohodul Mântuitorului* (cu cele 3 Stări), armonizare

126. Berezovschi M. Răspuns și Pripeală din slujba Sfințelor Patimi, armonizare
127. Berezovschi M. Răspunsurile după Chenonic glasul al 2-lea, armonizare
128. Berezovschi M. *Tatăl nostru* glasul al 5-lea, armonizare
129. Berezovschi M. *Tatăl nostru Nr. 1*
130. Berezovschi M. *Tatăl nostru Nr. 2*
131. Berezovschi M. *Să se îndrepteze rugăciunea mea Nr. 1*
132. Berezovschi M. *Să se îndrepteze rugăciunea mea Nr. 2*
133. Berezovschi M. *Sfinte Dumnezeule*
134. Berezovschi M. *Sfinte Dumnezeule* glasul 1-lea, armonizare
135. Berezovschi M. *Sfinte Dumnezeule* glasul al 2-lea, armonizare
136. Berezovschi M. *Sfinte Dumnezeule* glasul al 5-lea, armonizare
137. Berezovschi M. *Sfinte Dumnezeule “La înmormântare compus”*
138. Berezovschi M. *Sfinte Dumnezeule*, melodie basarabeană, armonizare
139. Berezovschi M. *Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu*
140. Berezovschi M. *Slavă...Pentru rugăciunile Apostolilor...Și acum...Pentru rugăciunile Născătoarei de Dumnezeu* glas. 2-lea, armonizare
141. Berezovschi M. *Slavă Tatălui...Și acum... Prea binecuvântată ești Născătoare de Dumnezeu (Nr.2)*, armonizare
142. Berezovschi M. *Suflete al meu scoală*
143. Berezovschi M. *Unul Sfânt, Unul Domn, Iisus Hristos*
144. Berezovschi M. *Unul Sfânt, Unul Domn, Iisus Hristos*, armonizare
145. Berezovschi M. *Veniți să ne închinăm*
146. Berezovschi M. *Veniți să ne închinăm* glasul al 2-lea, armonizare
147. Berezovschi M. *Бог Господь и тропарь свт. Николаю Чудотворцу, греческого распева*
148. Berezovschi M. *Богородице Дево, упование христианом*, arm. cântare znamennâi
149. Berezovschi M. *Бородино, cantată*
150. Berezovschi M. *Взбранной Воеводе (Nr.1) для акафиста*
151. Berezovschi M. *Взбранной Воеводе (Nr.2)*
152. Berezovschi M. *Гимн трём святителям*
153. Berezovschi M. *Господи, спаси благочестивыя и Трисвятое*
154. Berezovschi M. *Два великана, cantată*
155. Berezovschi M. *Днесь благодать*
156. Berezovschi M. *Достойно есть*
157. Berezovschi M. *Cantata la aniversarea de 300 de ani de la instaurarea Casei Romanov*

158. Berezovschi M. *Cantata la 100 de ani de la alipirea Basarabiei la Rusia*
159. Berezovschi M., *Cantata Русь и Болгария*
160. Berezovschi M., *Cantata Русь и Сербия*
161. Berezovschi M. *Кондак акафиста на Покров Пресвятой Богородицы*
162. Berezovschi M. *Кто Тебе не ублажит, cântare znamennâi, armonizare*
163. Berezovschi M. *Милосердия двери, для однородного хора*
164. Berezovschi M. *Милость мира*
165. Berezovschi M. *Милость мира и Тебе поем (на Литургии св. Василия Великого)*
166. Berezovschi M. *От юности моя*
167. Berezovschi M. *Плотию уснув*
168. Berezovschi M. *Преславная днесь, знаменного распева*
169. Berezovschi M. *Разбойника благоразумнаго*
170. Berezovschi M. *Свете тихий*
171. Berezovschi M. *Скажи ми, Господи, кончину мою*
172. Berezovschi M. *Стихира в неделю Ваий, знаменного распева*
173. Berezovschi M. *Совет превечный*
174. Berezovschi M. *Тебе Бога хвалим, греческого распева*
175. Berezovschi M. *Тебе поем, киевского распева*
176. Berezovschi M. *Тебе поем, киевского распева, для мужского хора*
177. Berezovschi M. *Тропарь св. Иоанну Златоусту, для мужского хора*
178. Berezovschi M. *Царю Небесный, знаменного распева*
179. Berezovschi M. *Херувимская песнь, молдавского распева*
180. Borodin Al. *corul Ох, не буйный ветер завывал din opera Sneazul Igor*
181. Bortneanski D. *Acum puterile*, aranjat de M. Berezovschi
182. Bortneanski D. *Axion la Sf.Paști*, aranjat de M. Berezovschi
183. Bortneanski D. *Canonul cel Mare*, aranj. de M. Berezovschi
184. Bortneanski D. *Concertul Să se învie Dumnezeu (Concert la Sf. Paști)*, aranj. de M. Berezovschi
185. Bortneanski D. *Concertul Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu*, aranj. de M. Berezovschi
186. Bortneanski D. *Fecioara astăzi*, aranjat de M. Berezovschi
187. Bortneanski D. *Heruvicul Nr. 3*, aranjat de M. Berezovschi
188. Bortneanski D. *Heruvicul Nr. 5*, aranj. de M. Berezovschi
189. Bortneanski D. *Heruvicul Nr. 7*, aranj. de M. Berezovschi
190. Bortneanski D. *Întru mulți ani, Stăpâne*, aranj. de M. Berezovschi
191. Bortneanski D. *Mărimuri la Bunavestire*, aranj. de M. Berezovschi

192. Bortneanski D. *Возведох очи мои*
193. Bortneanski D. *Воспойте Господеви песнь нову...*
194. Bortneanski D. *Вскую прискорбна еси, душе моя*
195. Bortneanski D. *Господи, силою Твоею возвеселится царь*
196. Bortneanski D. *Господь просвещение мое*
197. Bortneanski D. *Да воскреснет Бог*
198. Bortneanski D. *Живый в помощи Вышняго*
199. Bortneanski D. *Кто Бог велий* (concert pentru cor dublu)
200. Bortneanski D. *Отрышу сердце* (concert)
201. Bortneanski D. *Приидите и видите дела Божия*
202. Bortneanski D. *Радуйтесь Богу, Помощнику нашему* (concert)
203. Bortneanski D. *Слава в вышних Богу*
204. Bortneanski D. *Тебе Бога хвалим*
205. Bortneanski D. *Услыши, Боже, глас Мой* (concert)
206. Bortneanski D. *Чертог Твой вижду, Спасе мой*
207. Bulíciov V. *Sfânta Liturghie*
208. Bunescu I. *Apărătoarei Doamne glasul al 8-lea*
209. Ceaikovski P. *Ангел вопияше*
210. Ceaikovski P. *Камо от грехов утаюся!*
211. Ceaikovski P. *Колыбельная песнь в бурю* (corul grupului celor mici)
212. Ceaikovski P. *Слава, Единородный сыне*
213. Ceaikovski P. *Хвалите имя Господне*
214. Cerepnin N. *Достойно есть*
215. Cerepnin N. *Не плачьте над трупами павших бойцов* (cor bărbătesc, cu acompanyament de pian)
216. Cerepnin N. *Отче наш*
217. Cerepnin N. *Слава, Единородный сыне*
218. Cesnokov P. *Благослови душе моя Господа*
219. Cesnokov P. *Душе моя* (corul grupului celor mici)
220. Cesnokov P. *Камо утаюся от грехов моих* (cor matur de bărbați)
221. Cesnokov P. *О, воспетая Мати*
222. Cesnokov P. *Разбойника благоразумнаго*
223. Cesnokov P. *Хвалите имя Господне*
224. Cesnokov P. *Херувимская песнь*
225. Ciciagov L. *Моя молитва*

226. Kiui C. *Ave Maria*
227. Davîdov S. *Обновляйся, обновляйся новый Иерусалиме...*
228. Dargomîjski Al. *Буря мглою небо кроет*
229. Degteariov S. *Не отврати лица Твоего*
230. Degteariov S. *Хвалите имя Господне*
231. Faure G. *Crucifixus*
232. Glavaci. *Ангел*
233. Gounod Ch. *На реках вавилонских*
234. Grecianinov A. *Воскликнете Господеви вся земля*
235. Grecianinov A. *Достойно есть*
236. Grecianinov A. *Единородный сыне*
237. Grecianinov A. *К Богородице прилежно*
238. Grecianinov A. *Херувимская песнь*
239. Hrşanovschi K. *Отец людей, Отец небесный* (solo bas, cor şi pian)
240. Hrşanovski K. *Молитва*
241. Ippolitov-Ivanov M. *Верую*
242. Î.P.S. Gavriil Troparul *Днесь благоволения*
243. Î.P.S. Serafim *Благослови душе моя Господа*
244. Î.P.S. Serafim *Достойно есть*
245. Î.P.S. Serafim *Душа изнемогла* (solo tenor, cor şi acompaniament de pian)
246. Î.P.S. Serafim *Моя молитва*
247. Î.P.S. Serafim *Сила веры*
248. Î.P.S. Serafim *Симон волхов и Апостол Петр* (studiu dramatic)
249. Î.P.S. Serafim *Святая любовь*
250. Î.P.S. Serafim *Херувимская песнь* Es dur Nr. 4
251. Kastalski A. *Cânta-voi Domnului Celui ce mi-a făcut bine mie*, aranj. de M. Berezovschi
252. Kastalski A. *Mila Păcii* armonizat după melodie sârbească, aranj. de M. Berezovschi
253. Kastalski A. *Благослови душе моя Господи*
254. Kastalski A. *Блажен муж*
255. Kastalski A. *Великое словословие*
256. Kastalski A. *Дева днесь*
257. Kastalski A. *Достойно есть*
258. Kastalski A. *Сantata Стих о церковном русском пении*
259. Kastalski A. *Кресту твоему*, aranj.
260. Kastalski A. *Милосердия двери отверзи нам*

261. Kastalski A. *Милость мира*
262. Kastalski A. *Не имамы инья помощи*
263. Kastalski A. *Сам един еси безсмертный*
264. Kastalski A. *Свете тихий*
265. Kastalski A. *Тебе поем*
266. Kastalski A. *Чертог Твой вижду* (tenor solo și cor)
267. Kiriac D. *Îngerul a strigat*
268. Konceakovski *Взбранной Воеводе победительная*
269. Krupițki. *La râul Vavilonului*, aranj. de M. Berezovschi
270. Lisițin M. *Покаяния отверзи ми двери*
271. Lvov A. *Cuvine-se cu adevărat* armonizat după melodie greacă, aranj. de M. Berezovschi
272. Lvov A. *Mila Păcii*, melodie "Iaroslavskaia", aranj. de M. Berezovschi
273. Lvov A. *Вечери твоя тайныя*
274. Lvov A. *Вижде твоя пребеззаконныя дела*
275. Lvov A. *Возлюблю Тя Господи*
276. Lvov A. *Исповемся Тебе, Господи Боже мой*
277. Lvov A. *Приклони, Господи, ухо твое*
278. Lvov A. *Услыши, Господи, молитву мою*
279. Lvovschi G. *Heruvicul* armonizat după melodie greacă, aranj. de M. Berezovschi
280. Lvovschi G. *Блажен муж*
281. Lvovschi G. *Блажен яже избрал и приял еси Господи*
282. Makarov *Святися, святися*
283. Mendelssohn-Bartholdy F. *Воскресное утро*, trans. pentru cor de M. Berezovschi
284. Mozart W. A. *Dies irae din Requiem*
285. Mozart W. A. *Lacrimoza din Requiem*, transcripția lui F.Liszt
286. Musicescu G. *Cine se va sui în muntele Domnului*
287. Musicescu G. *Heruvic*
288. Orlov V. *Да молчит всяка плоть*
289. Orlov V. *Моя вера, надежда, любовь*
290. Petrov Prot. *Союзом любве связуемы Апостолы*
291. Rahmaninov S. *Да исполнится уста наша*
292. Rahmaninov S. *Сугубая ектения*
293. Rahmaninov S. *Тебе поем*
294. Rimski-Korsakov N. *Се жених грядет*, aranjament
295. Serov A. *Во Иордане реке мы от грехов омылись*, Corul pelerinilor

296. Schumann R. *Цыганская жизнь*
297. Smolenski S. *Ectenia întreită*, aranj. de M. Berezovschi
298. Smolenski S. *Ectenia Mare*, aranj. de M. Berezovschi
299. Smolenski S. *Ectenia punerii înainte*, aranj. de M. Berezovschi
300. Smolenski S. *Да воскреснет Бог*
301. Smirnov. *Приидите вернии*
302. Solomin I. *Cuvine-se cu adevărat după melodie sârbească*, aranj. de M. Berezovschi
303. Solomin I. *Достойно есть*
304. Soloviov D. *Гимн св. братьям Кириллу и Мефодию*
305. Soloviov D. *От юности моя*
306. Strokin M. *Асун slobozește*, aranjat de M. Berezovschi
307. Șvedov K. *Свете тихий*
308. Șvedov K. *Херувимская песнь*
309. Taneev S. *Боже, Царя храни! славному долги дни*
310. Teofan Arhimandritul *Venit-au mai înainte de dimineață cele ce au fost cu Maria*,
Ceasurile de la Paști, aranj. de M. Berezovschi
311. Turceaninov P. *Axion la Nașterea Maicii Domnului*, aranj. de M. Berezovschi
312. Turceaninov P. *Axion*, aranjat de M. Berezovschi
313. Turceaninov P. *Dumnezeu este Domnul și Troparul Iosif cel cu bun chip* armonizat după
melodie bulgară, aranj. de M. Berezovschi
314. Turceaninov P. *Да молчит всякая плоть*, aranj.
315. Turceaninov P. *Не рыдай мене Мати*, melodie znamennîi
316. Vedel A. *Уșile pocăinței*, aranj. de M. Berezovschi
317. Vedel A. *На реках Вавилонских* (concert)
318. Vedel A. *Покаяния отверзи ми двери*
319. Vinogradov M. *Mila Păcii*, aranj. de M. Berezovschi
320. Vinogradov M. *В Чермнем мори*, aranj.
321. Vorotnikov P. *Luminânda Tâlharului cuminte*, aranj. de M. Berezovschi
322. Vorotnikov P. Trio *Разбойника блогоразумнаго*
323. Zinoviev V. *Cantata Русь святая идет на войну* (pentru tenor, bas și acompaniamentul
corului)

10. Lista membrilor Corului arhieresc al Catedralei din Chișinău (anul 1914)

Cântăreți maturi:

11. V. Govorov
12. D. Popovschi
13. I. Urlesco
14. G. Vasiliev
15. A. Moraru
16. S. Pavlenco
17. V. Malanețchi
18. S. Iancovschi
19. A. Butuc
20. I. Buciucean
21. V. Biziuco
22. V. Harbuz
23. A. Bulat
24. G. Nalivaico
25. I. Curcode
26. P. Macaleț
27. G. Hodoroja
28. I. Iacovenco

Cântăreți mici (băieți):

1. P. Leșenco
2. V. Pavlenco
3. M. Porubcov
4. M. Croitor
5. I. Macaleț
6. A. Tihovici
7. N. Mihalevschi
8. I. Juravschi
9. V. Popovici
10. G. Mihalevschi
11. N. Zolotco
12. M. Macaleț
13. (I.) Radvan
14. C. Aculov
15. D. Aculov
16. M. Borisov
17. M. Hviruic
18. A. Hviruic
29. D. Braga
30. V. Cozlov
31. S. Zagorodnâi
32. A. Savițchi
33. S. Băț
34. A. Boboc
35. T. Harbuz
36. A. Bârcă
37. A. Denisovschi

Архіерейській хоръ изъ 45 душъ подъ управленіемъ соборнаго священника—регента М. Березовскаго. **)

Руководители крестнымъ ходомъ: протоіерей В. Гума, священникъ Г. Гловатинскій и соборный староста Д. Кара-Стойновъ.

Посмотрѣвъ, идя съ утра въ соборъ, приготовленія у памятника и замѣтивъ отсутствіе внѣ Царскаго шатра отдѣльнаго ковра для Царя, а также нѣкоторый водяной осадокъ на днѣ чаши со святой водой на молебномъ столикѣ, Владыка тотчасъ распорядился постелить соотвѣтствующій коверъ, а въ чашѣ перемѣнить воду, сказавъ, что онъ не отойдетъ отъ памятника дальше, пока не увидитъ самъ, что все, что требуется Высочайшимъ присутствіемъ на освященіи памятника, сдѣлано во всякой полнотѣ и чистотѣ.

*) Пономари Е. Хамкевичъ и Б. Малютинъ, Ѳ. Вrabій и Г. Кишка. Репидчики М. Поповичъ и Еллади.

Хоругвеносцы—ученики псаломщическаго класса: Молозавенко, Ѳ. Арвентіевъ, В. Щука, Минчука—Сумневичъ, Н. Германскій, Чеботарь, І. Кипперъ, С. Чебанъ.

Звонари Е. Щупаковскій и П. Кирлигъ.

Соборные служители: С. Піячко, Е. Медвѣцкій, Т. Китайка, Е. Михайловъ, И. Чумакъ.

**) Большіе пѣвчіе: В. Говоровъ, Д. Поповскій, И. Урлеско, Г. Васильевъ, А. Морарь, С. Павленко, В. Маланцкій, С. Янковскій, А. Бутукъ, И. Бучичанъ, В. Бизюковъ, В. Гарбузь, А. Булатъ, Г. Наливайко, І. Куркодель, П. Макалецъ, Г. Годорожа, І. Яковенко.

Малые пѣвчіе: П. Лещенко, В. Павленко, М. Порубковъ, М. Кройторъ, И. Макалецъ, А. Тиховичъ, Н. Михалевскій, И. Журавскій, В. Поповичъ, Г. Михалевскій, Н. Золотко, М. Макалецъ, Радванъ, К. Акуловъ, Д. Акуловъ, М. Борисовъ, М. Хвирюкъ, А. Хвирюкъ, Д. Брага, В. Козловъ, С. Загородній, А. Савицкій, С. Бець, А. Бобакъ, Т. Гарбузь, А. Бырка, А. Дениговскій.

Fig. A10.1. Sursa originală privind lista membrilor Corului arhieresc al Catedralei din Chișinău – articolul Protoiereului Vasile Guma intitulat *Высокопреосвященный Архиепископ Серафим на торжествах открытия памятника Императору Александру I в Кишинев*, publicat în paginile publicației periodice К.Е.В., 1914, nr. 27–28, p. 1203–1225 (1210).

C. Biserici şi capele fără parohie.

1. **Catedrala Arhiepiscopală**, biserică cu 3 altare: cel principal, din mijloc, cu hramul „Naşterea Domnului”; cel din dreapta cu hramul „Sf. Alexandru Nevski” şi cel din stânga cu hramul „Sf. Neculai”; e zidită la 1830 din piatră şi cărămidă, în formă de cruce şi e bogat pictată. E aşezată în mijlocul oraşului, pe str. Alexandru cel Bun, într’un mare careu cu plantaţii şi bulevarde pe toate cele patru strazi încunjurătoare. Are două mari clopotniţe.

PERSONALUL:

Preotul şef (eclesiarh) icon. st. **Vasile Vasilescu**, de 50 ani; cu 4 cl. sem.; în serv. dela 1898; pe loc dela 1918.

Preoţii: 1) Icon. st. **Vasile Guma**, preot veşmântar, de 57 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1886; pe loc dela 1910.

2) Protoieru **Mihail Berezovschi**, dirijorul corului arhiepiscopal, de 54 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1889; pe loc dela 1890.

3) Preot **Petru Comerzan**, de 30 ani; licenţiat în teol.; în serv. dela 1914; pe loc dela 1919.

Diaconi: 1) Protodiacon **Teodor Ursachi**, de 34 ani; abs. şcoala spirituală; în serviciul dela 1908 pe loc.

2) Diacon **Teodor Simionov**, de 33 ani; obsolvent sem.; în serv. dela 1914; pe loc dela 1918.

3) Diacon **Ioan Osievschi**, de 29 ani; obsolvent şcoala normală; în serviciul dela 1916 pe loc.

4) Diacon **Ioan Şerban**, de 56 ani; abs. şcoala medie; în serviciul dela 1891; pe loc dela 1904.

5) Diacon **Antonie Moraru**, de 45 ani; abs. şc. prim.; în serv. dela 1896; pe loc dela 1911.

Protopsalt **Vasile Ciureanu**, de 48 ani; abs. şc. cânt.; în serv. dela 1897; pe loc dela 1919.

Psalt **Ioan Efodiev**, de 27 ani; abs. şc. spir. şi şc. cânt.; în serv. dela 1915 pe loc.

Epitrop **David Karastoianof**, în serv. de 4 ani.

2 anaghoşti, 2 paracliseri, 4 servitori.

Tot clerul are case bisericesti de locuit pe str. Mihail Viteazul No. 50; iar în continuare str. Alexandru cel Bun biserica are un mare imobil cu două etaje.

2. **Sf. Neculai**, capela spitalului central basarabean (al zemstvei), zidită la 1901, din mijloacele subchirurgului Neculai Ivanov şi ale soţiei sate Ecaterina, cu ajutorul zemstvei basarabene; pe str. Alexandru cel Bun; este casă pentru preot.

Confesor icon. stavr **Sofronie Celan**, de 57 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1887.

Cântăreţ **Dumitrie Popovici**, de 33 ani; abs. şc. cânt.; în serv. dela 1919.

3. **Sf. Alexandru Nevski**, capela ospiciului Costiujeni, în afară de oraş la 7 klm., zidită la 1907 de credincioasa Alexandra Ivanov, locuitoare din Chişinău; sunt case pentru preot şi cântăreţ.

Confesor preot **Atanasie Ştiucă**, de 47 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1897.

Cântăreţ **Petre Mateevici**, de 35 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1912.

Fig. A11.1. *Anuarul Eparhiei Chişinăului şi Hotinului*, 1922, p. 74 – numele lui M. Berezovschi apare cu nr. 2 din lista preoţilor Catedralei Arhiepiscopale.

10. **MANOILEȘTI** cu bis. Sf. Parascheva, zidită la 1827, din lemn, de locuitori; 520 gosp. de naș. români.

Paroh protoiereu **Constantin Ursu**, de 53 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1892; pe loc dela 1921.

Cântăreț **Pavel Berezovschi**, de 52 ani; cu 4 cl. sec.; în serv. dela 1909 pe loc.

Oficiul Văsieni 2 klm.; *gara* Chișinău 22 klm.

Com. apropiată Rusești 6 klm.

11. **MICLĂUȘENI** cu bis. Sf. Treime, zidită la 1892, din piatră; 450 gosp. de naș. români; este local pentru școală bisericească.

Paroh protoiereu **Alexandru Evstratiev**, de 55 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1888 pe loc.

Cântăreț **Ion Avramov**, de 48 ani; abs. șc. cânt.; în serv. dela 1900; pe loc dela 1904.

Oficiul Vorniceni 12 klm.; *gara* Băcovăț 15 klm.

Depărtarea de Chișinău 46 klm.

Com. apropiată Dolna 2 klm.

12. **MILEȘTI** cu bis. Sf. Neculai, zidită la 1870, din piatră; sat alăturat *Brăita* la 2 klm.; 450 gosp. de naș. români.

Paroh preot **Victor Gavrilan**, de 38 ani; abs. teol.; în serv. dela 1910 pe loc.

Cântăreț **Vladimir Antoni**, de 49 ani; abs. șc. cânt.; în serv. dela 1899; pe loc dela 1903.

Oficiul Ialoveni 4 klm.; *gara* Chișinău 18 klm.

Com. apropiată Băciola 5 klm.

13. **NIMORENI** cu bis. Sf. Arh. Mihail, zidită la 1916, din piatră; 280 gosp. de de naș. români; sunt case pentru preot și cântăreț.

Paroh protolereu **Vasile Petica**, de 52 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1895; pe loc dela 1912.

Diacon-cântăreț **Mihail Cazacu**, de 53 ani; cu 2 cl. sem. teol.; în serv. dela 1906; pe loc dela 1915.

Oficiul Ialoveni 10 klm.; *gara* Chișinău 12 klm.

Com. apropiată Suruceni 2 klm.

14. **PĂNĂȘEȘTI** cu bis. Sf. Varvara, zidită la 1859, din lemn; sate alăturate *Cur-luceni*, cu bis. Adormirea Maicii Domnului, zidită la 1796, din lemn, de postelnicul *Manuil Vârnavu*, la 5 klm. și satul *Ciobanca* la 1 klm.; 606 gosp. de naș. români.

Preot preot **Ioan Gobjilă**, de 26 ani; abs. sem. teol.; în serv. dela 1920 pe loc.

Diacon-cântăreț **Cozma Panțâr**, de 38 ani; abs. șc. norm.; în serv. dela 1910; pe loc dela 1915.

Oficiul Vorniceni 8 klm.; *gara* Strășeni 8 klm.

Depărtarea de Chișinău 28 klm.

Com. apropiată Căpriana 5 klm.

Fig. A11.2. *Anuarul Eparhiei Chișinăului și Hotinului, 1922, p. 79* – numele fratelui lui Mihail Berezovschi – Pavel Berezovschi apare în descrierea personalului bisericii Sf. Parascheva din satul Manoilești, în calitate de cântăreț.

B. BISERICI ȘI CAPELE FĂRĂ PAROHII DIN ORAȘUL CHIȘINĂU:

1. **Catedrala arhiepiscopală**, biserică cu 3 altare: cel principal din mijloc, cu hramul Nașterea Domnului, iar cele laterale: sf. Neculai în stînga și sf. Alexandru Nevschi în dreapta; biserica e zidită la 1834 din piatră și cărămidă, în formă de cruce și bogat pictată. E așezată în mijlocul orașului, pe strada Alexandru cel bun, într'un mare cartier cu plantații și bulevarde pe toate cele patru străzi înconjurătoare. Are două mari clopotnițe.

Protoiereul catedralei iconom stavrofor **Vasile Vasilescu**, născut la 1871 Aprilie 18; absolvent al seminarului teologic cu 8 clase; hirotonisit pentru biserica catedrală din orașul Tulcea la 1898; pe loc dela 1918.

Preot iconom stavrofor **Vasile Guma**, născut la 1865; absolvent al seminarului teologic cu 10 cl.; hirotonisit la 1886 pentru parohia Florești jud. Soroca; pe loc dela 1910.

Preot iconom stavrofor **Mihail Berezovschi**, născut la 1868; absolvent al seminarului teologic cu 10 cl.; hirotonisit la 1889 pentru biserica sf. arhanghel Mihail din Chișinău, pe loc dela 1890.

Preot iconom stavrofor **Vladimir Madan**, născut la 1881 Ianuarie 3; licențiat în teologie; hirotonisit la 1905 pentru parohia Bălănești jud. Lăpușna; pe loc dela 1929.

Protodiacon **Teodor Ursachi**, născut la 1888; absolv. al șc. spirituale; în serviciu dela 1908 pe loc.

Diacon **Teodor Simionov**, născut la 1889, licențiat în teologie; hirotonisit la 1914 pentru biserica catedrală din orașul Bazargic; pe loc dela 1918.

Diacon **Ioan Osievschi**, născut la 1882, absolvent al școlii normale; în serviciul de cîntăreț dela 1913 la parohia Carnaleevca jud. Cetatea-Albă; pe loc dela 1916.

Diacon **Alexandru Cristea**, născut la 1890; absolvent al școlii muzicale și al conservatorului din Chișinău; în serviciu de cîntăreț dela 1909; hirotonisit la 1920; pe loc dela 1927.

Diacon-veșmîntar **Antonie Moraru**, născut la 1876; absolvent al școlii de cîntăreți; în serviciu dela 1911 pe loc.

Cîntăreț **Ioan Efodiev**, născut la 1895; absolvent al școlii de cîntăreți; în serviciu dela 1915 pe loc.

Cîntăreț **Vasile Ureche**, născut la 1882; cu practică; în serviciu dela 1919 la biserica sf. Gheorghe din Chișinău; pe loc dela 1925.

Paraclisieri: **Boris Maliutin și Gheorghe Borș**.

2. **Sf. Nicolae**, capela spitalului central, zidită la 1901, din mijloacele subchirurgului Neculai Ivanov și ale soției sale Ecaterina, cu ajutorul zemstvei basarabene; pe strada Alexandru cel bun; este casă pentru preot.

Preot protoiereu **Teodor Chișcă**, născut la 1881 Noembrie 15; absolvent al seminarului teologic cu 10 cl.; hirotonisit la 30 Ianuarie 1906 pentru parohia Țigănești jud. Țsmaï; pe loc dela 1930.

Diacon cîntăreț **Constantin Babenco**, născut la 1887; absolvent al școlii de cîntăreți; în serviciu dela 1906, la parohia Peceștea jud. Orhei; pe loc dela 1926.

3. **Sf. Alexandru Nevschi**, capela ospiciului Costiujeni, în afară de oraș la 7 klm., zidită de credincioasa Alexandra Ivanov, locuitoare din Chișinău; sunt case pentru preot și cîntăreț.

Preot **Atanasie Știucă**, născut la 1874 Ianuarie 22; absolvent al seminarului teologic, ca 10 cl.; hirotonisit la 1897 la parohia Tudora jud. Cetatea-Albă; pe loc dela 1919.

Cîntăreț **Petre Mateevici**, născut la 1887 Octombrie 24; absolvent al seminarului teologic cu 10 cl.; în serviciu dela 1911 la parohia Nișcani jud. Orhei; pe loc dela 1912.

4. **Acoperemîntul Maicii Domnului**, capela orfelinatului de băieți al preoției basarabene, zidită la 1916.

Preot deservent protoiereu **Nicolae Volontirov**, născut la 1880; absolvent al seminarului teologic cu 10 cl.; hirotonisit la 25 Decembrie 1902 pentru parohia Rujnița jud. Soroca; pe loc dela 1927.

Cîntăreț ieromonah **Ghenadie Zagorcea**.

Fig. A11.3. *Anuarul Arhiepiscopiei Chișinăului 1930–1932–1933*, p. 39 – numele lui M. Berezovschi apare în lista personalului Catedralei Arhiepiscopale (al treilea din listă).

13. Materiale din paginile publicației periodice *Кишиневские Епархиальные Ведомости* despre Mihail Berezovschi

Вотъ и списокъ священнослужителей волонтировской церкви въ хронологическомъ порядкѣ, съ показаніемъ времени назначенія ихъ къ этой церкви, бытія на службѣ, отбытія или смерти ихъ при этой церкви, происхожденія и національности ихъ:

1) Священникъ *Томасъ Стефановъ Крудуля*, изъ бессар. (умеръ при этой церкви) молдаванъ, служилъ съ 5 декабря 1830 до 20 января — 1848 г.; 2) *Іоаннъ Алексѣевъ Савва*, изъ молдаванъ (переведенъ) 1839—1847 г.;

<...>

переведенъ, 1857 — 1862 г.; 10) *настоятель священникъ Свмеонъ Николаевъ Базилюкъ*, съ 14 іюня, служилъ и переведенъ на другое мѣсто, изъ руснаковъ хотинскаго уѣзда, 1861 — 1865 г.; 11) *помощникъ Базилюка, зять его, священникъ Василій Мелетіевичъ Завойчинскій*, (тоже изъ хотинскихъ руснаковъ) 1863 — 1864 г.; 12) священникъ *Андрей Березовкій*, изъ дворянъ молдаванъ; служилъ и перевелся къ другой церкви, 1865 — 1867 г. 13) *Георгій Мануиловъ Варзоповъ*, изъ болгаръ духовныхъ, переведенъ къ другой церкви, 1867 — 1868 г.; 14) *настоятель священникъ Александръ Теодоровъ Бурьяновъ*, изъ молдаванъ, служить съ 27 сентабря 1864 года; 15) *священникъ Филиппъ Стефановъ Цыпановскій*, помощникъ настоятеля, малороссъ, служить съ 20 августа 1873 года.

Fig. A13.1. Lista preoților care au slujit în biserica din satul Volontiri în ordine cronologică pe care o desprindem din articolul *Историкостатистическое описание церкви и прихода селения Волонтировка, бывшей казачьей станицы, Аккерманского уезда*, semnat de A. Burianov, în care regăsim și numele tatălui lui Mihail Berezovschi – Preotul Andrei (nr. 12 în listă) (K.E.B., 1877, nr. 21, p. 908).

РАЗРЯДНОЙ СПИСОКЪ

учениковъ кишиневской духовной семинаріи
за 18⁸²/₈₃ учебный годъ, утвержденный 15 іюня
Его Преосвященствомъ Августинѣмъ Епис-
копомъ Аккерманскимъ.

<...>

1 параллельнаго класса.

Разрядъ первый.

Петръ Орловъ, Симеонъ Драганчуль.

Разрядъ второй.

Владиміръ Крокосъ, Дмитрій Праницкій, Кон-
стантинъ Урсулъ, Иванъ Таціевскій, Евграфъ Матѣи-
евичъ, Петръ Нагица, Иванъ Поповичъ, Θεодоръ Гла-
ватинскій, Михаилъ Бочковскій, Илья Балауръ Нико-
лай Крудовъ, Александръ Цепурлей, Іоакимъ Лашковъ,
Θеодоръ Елашъ, Дмитрій Грацинскій, Иванъ Зама —
Переводятся во второй классъ.

Допускаются къ переэкзаменовкѣ послѣ канвулярнаго времени.

Михаилъ Березовскій по греческому языку, Діо-
нисій Игнатовичъ по всеобщей гражданской исторіи,
Александръ Евстратіевъ по математикѣ, Θεодоръ Ка-
минскій по всеобщей гражданской исторіи, Дмитрій
Стырча по математикѣ, Петръ Мицелеско по матема-
тикѣ, Василій Раецкій по всеобщей гражданской исто-
ріи, Василій Крокосъ по всеобщей гражданской исто-
ріи и по сочиненію, Николай Спояловъ по математикѣ
и сочиненію.

Fig. A13.2. Extras din Lista elevilor de la Seminarul Teologic din Chişinău din anul de studiu 1882/83, confirmată la 15 iunie de către Înalt Prea Sfinţitul Augustin Episcopul Akkermanului, în care numele lui M. Berezovschi apare în rândul elevilor clasei I, categoria a II-a, având permisiunea de a susţine repetat, după vacanţa de vară, examenul la disciplina limba grecească (K.E.B., 1883, nr. 12, p. 79; 85–86).

РАЗРЯДНОЙ СПИСОКЪ

воспитанниковъ Кишиневской духовной семинаріи, составлен-
ный послѣ годовыхъ испытаній, бывшихъ въ концѣ 1887/₈
учебнаго года.

VI классъ:

Разрядъ первый.

Орловъ Петръ, Даниловъ Леонъ, Драганчулъ Семенъ,
Тучковскій Василій, Гидіу Константинъ, Богосъ Дмитрій
и Додуль Стефанъ—выпускаются съ званіемъ студента
семинаріи.

Разрядъ второй.

Нагица Петръ, Урсу Константинъ, Главатинскій Тео-
доръ, Ляхъ Георгій, Березовскій Михаилъ, Евстратіевъ Алек-
сандръ, Гербановскій Евѳимій, Глижинскій Владиміръ, Васи-
лавіевъ Константинъ, Арвентіевъ Георгій, Сербовъ Николай,
и Θεодоровъ Дмитрій—выпускаются съ свидѣтельствомъ объ
окончаніи семинарскаго курса.

Fig. A13.3. Lista elevilor de la Seminarul Teologic din Chişinău, întocmită după examenele anuale, desfăşurate la finele anului de studiu 1887/88, în care numele lui M. Berezovschi apare în rândul elevilor clasei a VI-a, categoria a II-a, al cincilea în listă (K.E.B., 1888, nr. 13, p. 476–477).

КИШИНЕВСКІЯ ЕПАРХІАЛЬНЫЯ ВѢДОМОСТИ

1889.

№ 21. ГОДЪ ДВАДЦАТЬ ВТОРОЙ. 1-го ноября.

ОУДѢЛЪ ОФФИЦІАЛЬНЫЙ.

РАСПОРЯЖЕНІЯ ЕПАРХІАЛЬНАГО НАЧАЛЬСТВА.

РУКОПОЛОЖЕНЫ:

1-го октября окончившій курсъ наукъ въ Кишиневской духовной семинаріи Михаилъ *Березовскій* во священника къ Кишиневской Михайловской церкви.

НАЗНАЧЕНЫ и УТВЕРЖДЕНЫ:

7-го октября и. д. благочиннаго 1-го округа Аккерманскаго уѣзда священникъ Аккерманской соборной церкви Константинъ *Поповичъ* утвержденъ въ сей должности.

Fig. A13.4. Împărțirea Stăpânirii Eparhiale. Hirotoniți (K.E.B., 1889, nr. 21, p. 887).

Распоряженія Епархіальнаго Начальства

П Е Р Е М Ъ Щ Е Н Ы:

17-го марта священники села Бравичи, 5-го округа Оргѣвскаго уѣзда, Теодоръ *Захаревъ* и села Шурь, 3-го округа Сорокскаго уѣзда, Александръ *Главанъ*, по прошенію, одинъ на мѣсто другаго.

24-го марта священникъ Кишиневскаго Каѳедральнаго Собора Елевѣріи *Кровецкій* на штатную протоіерейскую вакансію въ Кишиневскому Вознесенскому Собору—а на его мѣсто въ Каѳедральный Соборъ священникъ Кишиневской Архангело-Михайловской церкви Михаилъ *Березовскій*.

Fig. A13.5. Împărțirea Stăpânirii Eparhiale. Transferați – în susul paginii (K.E.B., 1890, nr. 9, p. 387–388).

ОТЧЕТЪ

о курсахъ для учителей и учительницъ церковныхъ школъ
Кишиневской епархіи за 1899 годъ.

Закончены курсы 18-го іюля. Въ этотъ день слушатели и слушательницы курсовъ пѣли Божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ при архіерейскомъ служеніи; здѣсь же послѣ литургіи былъ совершенъ благодарственный молебенъ. Въ 12¹/₂ часовъ дня того же числа, по случаю окончанія курсовъ, въ залѣ духовной семинаріи состоялся торжественный актъ. На актѣ прочитанъ отчетъ о курсахъ и исполнено духовное пѣніе по слѣдующей программѣ, одобренной Епархіальнымъ Преосвященнымъ: 1) Догматикъ 5-го гласа по Обиходу въ 2 голоса; 2) Херувимская пѣснь № 10, подобна „Спасеніе содѣлалъ еси“ по Обиходу въ 3 голоса; 3) Псаломъ 101 „Господи, услыши молитву мою для 4-хъ голоснаго смѣшаннаго хора, муз. А. Архангельскаго; 4) Легенда „Былъ у Христа младенца садъ“, муз. П. Чайковскаго; 5) Гимны: „Коль славы нашъ Господь“ и „Боже, царя храни“.

Инспекторъ курсовъ, Епархіальный

Наблюдатель священникъ Андрей Лелявскій.

Fig. A13.6. Extras din Darea de seamă despre Cursurile pentru învățătorii și învățătoarele din Școlile bisericești ale Eparhiei Chișinăului pentru anul 1899 - semnat de inspectorul acestor cursuri – Preotul A. Lealeavschi, din care desprindem programul Concertului din 18 iulie, susținut de Corul de învățători și învățătoare condus de M. Berezovschi la încheierea cursurilor, în Sala Seminarului Teologic (K.E.B., 1899, nr. 18, p. e503 și p. e514).

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ АКТЪ

курсовъ, устроенныхъ для учителей и учительницъ церковныхъ школъ 27-го іюля 1900 г. въ г. Кишиневѣ.

Послѣ молебна всѣ собрались въ одной изъ залъ упоминутаго духовнаго училища и актъ открылся пѣніемъ троцаря Пятидесятницы „Двесь благодать Св. Духа насъ собра“, исполненнымъ хоромъ курсистовъ и курсистокъ по древнему (знаменному) напѣву.

Потомъ былъ свѣтъ хоромъ курсистовъ и курсистокъ подъ управленіемъ о. *М. Березовскаго* концертъ: „Боже, иѣсь нову восною Тебѣ“, за которымъ слѣдовало чтеніе подробнаго отчета о курсахъ, исполненное инспекторомъ курсовъ, о. Епархіальнымъ наблюдателемъ *Андреемъ Семеновичемъ Леляевскимъ*. При чтеніи сивска лицъ, удостоенныхъ удостовѣреній въ знаніи курсовъ пѣнія, пройденныхъ на курсахъ, г. вице-губернаторъ благосклонно раздавалъ удостовѣренія означеннымъ лицамъ; равно онъ же соблаговолилъ рздать и удостовѣренія въ знаніяхъ, приобрѣтенныхъ по руководѣлію.

По прочтеніи отчета и по раздачѣ удостовѣреній, курсистами и курсистками была спѣта легенда „Былъ у Христа Младенца садъ“, за которою слѣдовала прощальная рѣчь къ курсистамъ и курсисткамъ, сказанная однимъ изъ руководителей курсовъ преподавателемъ семинаріи *В. Курдиновскимъ*, которая помѣщается ниже.

Непосредственно за рѣчью слѣдовало исполненіе народнаго гимна: „Слава на небѣ солнцу высокому“, гармонично положеннаго и весьма стройно, чтобы не сказать „эффектно исполненнаго“, подъ управленіемъ о. *А. С. Леляевскаго* и подъ аккомпаниментъ на фисъ-гармоніи о. *М. Березовскаго*

<...>

Актъ закончился пѣніемъ гимна: „Боже, царя храни!“ и дружно поддержаннымъ возгласилъ „ура“, сказаннымъ Его Превосходительствомъ въ честь Государя Императора, Его Императорскаго Величества Николая Александровича.

Послѣ прощѣтой молитвы „Достойно есть“, присутствовавшіе почетные гости распростились съ руководителями курсовъ и разъѣхались, оставивъ въ душѣ курсистовъ пріятное воспоминаніе о времени, проведенномъ въ присутствіи высокихъ посѣтителей.

Fig. A13.7. Extras din Articolul ce relatează despre Festivitatea de încheiere a Cursurilor pentru învățătorii și învățătoarele din Școlile bisericești organizate în vara anului 1900, la care a evoluat Corul format din participanții la acele cursuri, sub conducerea lui M. Berezovschi, în sala Seminarului Teologic (K.E.B., 1900, nr. 15–16, p. 446–449).

О Т Ч Е Т Ъ

о педагогическихъ курсахъ для учителей и учительницъ церковныхъ школъ Кишиневской епархіи, бывшихъ въ г. Кишиневѣ съ 21-го іюня по 31-е іюля 1901 года.

Курсы закончились 31-го іюля. На канунъ этого дня курсисты присутствовали на всенощномъ бдѣніи, а въ самый день — на Божественной литургіи, послѣ совершенія которой Его Преосвященствомъ, Преосвященнѣйшимъ Епископомъ Аркадіемъ въ сослуженіи о. Ректора Семинаріи и городского духовенства былъ отслуженъ благодарственный молебенъ. Предъ молебномъ членомъ Кишиневскаго Отдѣленія Епархіальнаго Училищнаго Совѣта священникомъ Петромъ Орловымъ было сказано слово „объ обязанности учителя церковной школы всегда быть на высотѣ своего великаго и отвѣтственнаго званія“. Въ тотъ же день въ 1 ч. по полудни въ зданіи духовной Семинаріи состоялся курсовой актъ, на которомъ, съ разрѣшенія Его Преосвященства, Преосвященнѣйшаго Іакова, Епископа Кишиневскаго и Хотинскаго, слушателями и слушательницами курсовъ было исполнено нѣсколько номеровъ пѣнія. По прибытіи въ залъ духовной Семинаріи Преосвященнаго Епископа Аркадія курсисты и курсистки пропѣли „Днесъ благодать Св. Духа насъ сбора“ знаменнаго напѣва въ переложеніи свещ. М. Березовскаго. Затѣмъ, программа акта была такова: 1) концертъ „Боже, придоша языцы въ достояніе Твое“ муз. Веделя, 2) отчетъ о курсахъ, прочтанны инспекторомъ курсовъ, 3) концертъ „Радуйтесь Богу“ муз. Бортиянскаго, 4) Рѣчь о. Предсѣдателя Епархіальнаго Училищнаго Совѣта Ректора Семинаріи протоіерея Александра Яновскаго о томъ, что задача каждаго учителя не только сообщать знанія своимъ питомцамъ, но и заботиться объ ихъ воспитаніи, 5) „Боже, люби Царя“ муз. Глинки, 6) Рѣчь Епархіальнаго миссіонера И. А. Сахарова о томъ, какую услугу православной миссіи могутъ оказать учителя церковныхъ школъ, 7) Гимнъ Свв. Кириллу и Меодію, муз. Д. Соловьева и 8) Гимнъ „Боже, Царя храни“. Закончился актъ пѣніемъ молитвы „Достойно есть“, послѣ чего Его

Fig. A13.8. Extras din Darea de seamă privind desfășurarea Cursurilor pentru învățătorii și învățătoarele din Școlile bisericești ale Eparhiei Chișinăului, desfășurate în orașul Chișinău în perioada 21 iunie–31 iulie 1901, semnat de inspectorul acestor cursuri – Preotul A. Lealeavschii, din care desprindem programul Concertului susținut de Corul de învățători și învățătoare condus de M. Berezovschii la încheierea cursurilor (K.E.B., 1901, nr. 16, p. 423).

О Т Ч Е Т Ъ

о курсахъ для учителей и учительницъ церковныхъ
школъ Кишиневской епархіи за 1905 годъ.

Курсы закончились 30 іюля. Въ этотъ день курсисты пѣли божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ при архіерейскомъ служеніи, а послѣ нея благодарственный молебенъ. Въ тотъ же день въ 2 часа по полудни, въ зданіи духовной семинаріи состоялся курсовой актъ, на которомъ съ разрѣшенія Его Преосвященства, Преосвященнѣйшаго Аркадія, Епископа Аккерманскаго, слушателями и слушательницами курсовъ было исполнено нѣсколько номеровъ пѣнія. По прибытіи въ залъ духовной семинаріи Преосвященнаго Епископа Аркадія курсисты и курсистки процѣли: „Днесь благодать Св. Духа насъ собра“ знаменнаго наѣва въ переложеніи свящ. М. Березовскаго. Затѣмъ, программа акта была такова: 1) Тропарь Св. Владимиру греч. роспѣва, перелож. Г. О. Львовскаго, 2) Отчетъ о курсахъ, прочитанный инспекторомъ курсовъ, 3) „Боже, пѣсь нову воспю“ концертъ Д. Буртыянскаго, 4) рѣчь прот. М. Чакира о высокомъ званіи учителя 5) «Самъ единъ еси безсмертный» композиція А. К. Костальскаго, 6) рѣчь преподавателя Е. А. Павленко о томъ, что задача каждаго учителя не только сообщать знанія своимъ питомцамъ, но и заботиться о ихъ воспитаніи, 7) „Боже, люби Царя“ музыка М. И. Глинки, 8) «Что ты спишь, мужичокъ» народная пѣсня, 9) Охъ не буйный вѣтеръ завѣвалъ“ муз. Бародина и 10) Гимнъ «Боже, Царя храни». Закончился актъ пѣніемъ молитвы «Достойно есть», послѣ чего Его Преосвященствомъ преподаны были слушателямъ и слушательницамъ курсовъ разныя напутственныя наставленія.

Fig. A13.9. Extras din Darea de seamă privind desfășurarea Cursurilor pentru învățătorii și învățătoarele din Școlile bisericești ale Eparhiei Chișinăului, pentru anul 1905, semnat de inspectorul acestor cursuri – Preotul A. Lealeavschi, din care desprindem programul Concertului susținut de Corul de învățători și învățătoare condus de M. Berezovschi la încheierea cursurilor, care s-a desfășurat la 30 iulie în sala Seminarului Teologic (K.E.B., 1905, nr. 19, p. e518–530).

Между отдѣлами чтеній исполнены были архіерейскимъ хоромъ, подъ управленіемъ свѣщ. М. А. Березовскаго: 1. «Взбранной Воеводѣ побѣдительная» его собственной композиціи; 2. «Виждь твоя пребеззаконныя дѣла» муз. А. Львова; 3. «Исповѣмся Тебѣ, Господи Боже мой» — его же; и 4. «Вечери твоя тайныя» его же.

Fig. A13.10. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1906, nr. 9–10, p. 326 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din 19 martie 1906, desfășurată în Sala Gimnaziului Nr. 2 de băieți.

Послѣ этого пропѣта была пѣснь (тріо муз. Воротникова) «Разбойника благоразумнаго».

Между отдѣленіями чтеній пропѣты были архіерейскимъ хоромъ, подъ управленіемъ регента, священника М. А. Березовскаго, слѣд. пѣспонѣція: «Се женихъ грядеть..» — перелож. Н. Римскаго-Корсакова; 2., «Союзомъ любви связуемы Апостолы».. — муз. прот. Петрова; 3., «Во Иорданѣ рѣкѣ мы отъ грѣховъ омылись..» — муз. Сѣрдова. Хоръ страцнаковъ; и 4., «Чертогы Твой вижду, Спасе мой».. — Муз. Бортнянскаго, кромѣ упомянутой выше пѣсни, 5., «Разбойника благоразумнаго».

Въ заключеніе Архидиаstryрь предложилъ пропѣть «Отче нашъ» — молитву, которую поетъ весь христіанскій міръ.

Fig. A13.11. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1906, nr. 9–10, p. 327 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din 26 martie 1906, care s-a desfășurat în sala Dumei orașenești.

Между отдѣлами бесѣды исполнены были архіерейскимъ хоромъ подъ управленіемъ священника М. А. Березовскаго: 1) «Блаженъ мужъ». Муз. Г. Ѳ. Львовскаго, 2) «Живыи въ помощи Вышняго». Муз. Бортнянскаго, 3) «Моя вѣра, надежда и любовь». Муз. В. Орлова и 4) «Внегда скорбѣти ми». Муз. А. Архангельскаго.

Fig. A13.12. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1907, nr. 11, p. 406 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din 11 martie 1907, ce s-a desfășurat în sala Dumei orașenești.

Между отдѣленіями бесѣды исполнены были архіерейскимъ хоромъ подѣ управленіемъ о. М. А. Березовскаго: 1) «Взбранной Воеводѣ побѣдительная», муз. Кончаковскаго, 2) «Совѣтъ превѣчный», муз. свящ. М. Березовскаго, 3) «Крестъ хранитель всея вселенныя», муз. А. Архангельскаго, 4) «Радуйся, Маріе», Муз. Ц. Кюи.

Fig. A13.13. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1907, nr. 13, p. 459 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din 25 martie 1907, ce s-a desfășurat în sala Dumei orașenești.

Между отдѣленіями бесѣды были исполнены архіерейскимъ хоромъ, подѣ управленіемъ священника о. М. А. Березовскаго: 1) «Въ чермнѣмъ мори». Перелож. М. Виноградова; 2) «Ангель». Муз. Главача; 3) «Воскресное утро». Муз. Мендельсона-Бартольди, пер. для хора свящ. о. М. А. Березовскаго; 4) «Что унываеши, душе моя». Муз. Е. С. Азѣва.

Fig. A13.14. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1907, nr. 14, p. 501 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din 1 aprilie 1907, ce s-a desfășurat în sala Dumei orașenești.

Соединенный архіерейскій и семинарскій хоръ, подѣ управленіемъ регента архіерейскаго хора, священника М. А. Березовскаго, художественно исполнилъ: 1) «Гимнъ свв. братьямъ Кириллу и Меѳодію», муз. Д. Соловьева; 2) «Камо утаюся отъ грѣховъ», муз. Чайковскаго; 3) «Хоръ паломниковъ», муз. Сѣрова. Въ заключеніе пропѣта была девятая пѣснь пасхальнаго канона.

Fig. A13.15. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1907, nr. 20, p. 676 – se relatează despre evoluarea Corului unit al Catedralei cu cel al Seminarului Teologic, sub conducerea dirijorului M. Berezovschi, la Concertul din 11 mai 1907, care s-a desfășurat în sala Seminarului Teologic.

Празднество въ Кишиневской духовной семинаріи. Кишиневская духовная семинарія торжественно праздновала 13 ноября день памяти 1500-лѣтія со дня блаженной кончины святого Іоанна Златоуста. Наканунѣ этого дня торжественно совершено было всенощное бдѣніе о. ректоромъ семинаріи, протоіереемъ Павломъ Петровичемъ Казанскимъ, о. епархіальнымъ противосектантскимъ миссіонеромъ, іеромонахомъ Гуріемъ, преподавателемъ семинаріи, священникомъ о. Василиемъ Николаевичемъ Главаномъ. На всенощномъ бдѣніи присутствовалъ преосвященный Епископъ Аркадій, а по окончаніи онаго преподавалъ воспитанникамъ семинаріи архипастырское наставленіе заботиться о сохраненіи ими своего здоровья, о развитіи дарованныхъ имъ Богомъ талантовъ и о томъ, какое должно быть чтеніе и пѣніе при богослуженіи.

Въ 12¹/₂ часовъ дня въ залѣ семинаріи собрались воспитанники, служащіе въ семинаріи и въ другихъ духовно-учебныхъ заведеніяхъ, городское духовенство и нѣкоторые изъ сельскихъ священниковъ, а также и постороннія лица. Преосвященнѣйшій Аркадій пришелъ на актъ непосредственно изъ церкви, прибыли также Преосвященнѣйшій Никодимъ, а вскорѣ и Преосвященнѣйшій Владимиръ.

Священною пѣснію «Агнче Божій» — муз. Сокольскаго — стройно исполненной семинарскимъ и архіерейскимъ хоромъ, открытъ былъ актъ. Затѣмъ воспитанникъ 6 класса семинаріи В. Ранинскій прочелъ о житіи святого Іоанна Златоуста. Послѣ этого тѣмъ-же соединеннымъ хоромъ исполненъ былъ тропарь Св. Іоанну Златоусту — муз. священника М. Березовскаго. Когда смолкли мелодическіе звуки пѣснопѣнія, на кафедру взошелъ помощникъ инспектора семинаріи Георгій Алексѣевичъ Евѣимовъ. Въ весьма живой, энергично, безъ тетрадки произнесенной рѣчи художественно обрисована была имъ личность святого Іоанна Златоуста. Пѣніемъ концерта Бортнянскаго «Кто Богъ велій» и молитвы «Достойно есть» закончился актъ.

Fig. A13.16. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1907, nr. 47, p. 1668–1670 – se relatează despre evoluarea Corului unit al Catedralei cu cel al Seminarului Teologic, sub conducerea dirijorului M. Berezovschi, la sărbătorirea a 1500 de ani de la moartea Sfântului Ioan Gură-de-Aur.

Въ 7 ч. вечера того-же дня въ залѣ городской думы Преосвященнымъ Владимироу, на духовной бесѣдѣ, сказана была рѣчь о современномъ невѣрїи. Затѣмъ, послѣ чтенія свящ. П. Филатова о миссіонерствѣ и вѣротерпимости и отчета о дѣятельности Кишин. миссіон. отдѣла, Преосвященный Владимиръ, прочтя выдержку изъ письма одного молодого камчатскаго миссіонера о бѣдственномъ положенїи православной миссіи въ этомъ отдаленномъ краѣ, пригласилъ собравшуюся на духовную бесѣду публику къ посильнымъ пожертвованьямъ. Собравшаяся публика охотно послѣдовала приглашенїю Владыки. Последнимъ чтенїемъ на духовной бесѣдѣ было чтенїе свящ. І. Бивола на тему „Причащенїе въ темницѣ“ (разсказанъ былъ эпизодъ изъ говенїи на христіанъ 302 г. 4 окт. въ Мамертинской темницѣ въ Римѣ). Въ промежуткахъ между чтенїями архїерейскимъ хоромъ, подъ управленїемъ о. М. Березовскаго, были исполнены духовныя піесы: молитва „Огю Нашъ“ (по-молдавски), „Покаянїя отверзи“ (муз. Ведела въ пол. В. Григорьева), „Господь просвѣщенїе мое“ (концертъ Бортыянскаго) и „Молитва“ (муз. Хршановской).

Fig. A13.17. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1908, nr.10, p. 381 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din data de 2 martie 1908.

Во время бесѣды архїерейскїй хоръ, подъ управленїемъ о. М. Березовскаго, пропѣлъ: «Огъ юности мояя», «Помышляю день страшный», «Благословляю васъ, лѣса!» и «Самъ единъ еси безсмертный».

Fig. A13.18. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1908, nr. 13, p. 515 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din data de 23 martie 1908.

◆ 30-го же марта въ залѣ городской думы въ 7 часовъ вечера состоялась пятая духовная бесѣда. Преосвященный Никодимъ, Епископъ Аккерманскій, прочелъ о христіанской вѣрѣ въ безсмертіе, дѣйств. ст. сов. Андрей Михайловичъ Пархомовичъ—о смыслѣ и значеніи русскаго паломничества въ святую землю, Георгій Алексѣевичъ Евѣмовъ—о христіанскомъ служеніи русской женщины. Въ началѣ чтенія было исполнено архіерейскимъ хоромъ подѣ управленіемъ свящ. Михаила Березовскаго собственное его переложеніе со знаменнаго распѣва «Совѣтъ превѣчный». Въ промежуткахъ между чтеніями были исполнены концертныя піесы—«Приклони, Господи, ухо твое» А. Львова и «Во Іорданѣ рѣкѣ отъ грѣховъ омылись», Сѣрова. Послѣ чтенія была исполнена «Молитва», (муз. К. Ф. Хрипановской), исполнявшаяся на первой духовной бесѣдѣ. Послѣ второго чтенія былъ произведенъ сборъ среди публики въ пользу Императорскаго Палестинскаго общества. Приводимъ болѣе подробно содержаніе всѣхъ 3-хъ чтеній и прежде всего—Епископа Никодима о безсмертіи души.

Fig. A13.19. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1908, nr. 14, p. 540 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din data de 30 martie 1908.

◆ Въ 7 час. вечера 6-го апрѣля въ залѣ Городской Думы г. Кишинева состоялась послѣдняя великопостная духовная бесѣда. Первая рѣчь принадлежит Преосвященному Владимиру, Епископу Кишиневскому и Хотинскому, о любви къ ближнему и благотворительности. Рѣчь Его Преосвященства отличалась энергичностью и глубокой убѣдительностью. Владыка охарактеризовалъ положеніе дѣла благотворительности въ Кишиневѣ, развитіе уличнаго нищенства, съ одной стороны, и слабое развитіе благотворительности, съ другой (указаны были факты пониженія вниманія общества къ участи калѣкъ, больныхъ, бездомныхъ).

Второе чтеніе (о тайной вечерѣ) предложилъ свящ. о. Михаилъ Чеканъ и 3-е чтеніе пом. инсп. Теод. Теод. Флоря (*жертва разлада*). Въ промежуткахъ между чтеніями были исполнены подѣ управленіемъ священника о. Михаила Березовскаго духовныя піесы: „Днесъ благодать“ (муз. свящ. Березовскаго), „На рѣкахъ Вавилонскихъ“ (муз. П. Гүно), „Союзомъ любви“ (муз. Петрова) и „У креста“ (муз. І. Фора).

Fig. A13.20. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1908, nr. 15–16, p. 612 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din data de 6 aprilie 1908.

◆ Въ воскресеніе, 9-го августа, Божественную литургію въ Кишиневскомъ кафедральномъ соборѣ совершилъ кафедральный протоіерей о. Николай Василевскій, въ сослуженіи соборнаго діакона о. В. Кудрицкаго. Послѣ запричастнаго стиха, Архіерейскій хоръ подѣ управленіемъ о. Михаила Березовскаго пропѣлъ концертъ А. Архангельскаго «Гласомъ зовимъ ко Господу возвахъ». Въ соборѣ было много молящихся. Въ

Fig. A13.21. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1909, nr. 33–34, p. 1363 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din data de 9 august 1909.

◆ Въ понедѣльникъ, 11 мая, по случаю праздника Св. Меѳодія и Кирилла, первоучителей славянскихъ, Преосвященнымъ Епископомъ Никодимомъ въ Кишиневскомъ кафедральномъ соборѣ была отслужена литургія, послѣ которой былъ отслуженъ Владыкой молебенъ Св. Меѳодію и Кириллу. Послѣ причастнаго

<...>

Чествованіе происходило по слѣдующей программѣ. Послѣ пѣнія тропаря праздника Вознесенія Господня («Вознесися еси во славу...») и благословенія, преподаннаго присутствующимъ, Владыкой Серафимомъ, Епископомъ Кишиневскимъ и Хотинскимъ, былъ пропѣтъ хоромъ архіерейскихъ пѣвчихъ подѣ управленіемъ свящ. о. Михаила Березовскаго народный гимнъ: «Боже, Царя храни»! За симъ состоялось чтеніе на тему: «Богочеловѣчество, какъ идеаль религіи», предложенное г. преподавателемъ семинаріи Ѡ Ф. Флорей. Рѣчь была выслушана внимательно и по окончаніи ея ученики дружно аплодировали. Затѣмъ слѣдовало исполненіе хоромъ тропаря Св. Кириллу и Меѳодію, въ музыкальномъ положеніи свящ. М. Березовскаго, отличающемся серьезностью тона и стариннымъ древнеболгарскимъ колоритомъ. Затѣмъ слѣдовалъ хоръ паломниковъ: «Во Іорданѣ-рѣкѣ мы отъ грѣховъ омылись», муз. Сѣрова, и хвалебная пѣснь въ честь Св. Кирилла и Меѳодія, музыка Д. Соловьева. По окончаніи пѣнія

Fig. A13.22. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1909, nr. 20, p. 818–819 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea la liturghia din 11 mai 1909, de sărbătoarea Sfinților Chiril și Metodie, ce a avut loc la Catedrala mitropolitană din Chișinău, fiind urmată de o Adunare solemnă în sala Seminarului Teologic, la care a luat parte și Corul arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi.

Отчетъ

о курсахъ для учителей и учительницъ церковныхъ
школъ Кишиневской епархіи за 1908 годъ.

Курсы закончились 30 іюля. Въ этотъ день курсисты пѣли божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ при архіерейскомъ служеніи, а послѣ нея благодарственный молебенъ. Въ тотъ же день въ два часа дня пополудни въ зданіи духовной семинаріи состоялся курсовой актъ, на которомъ съ разрѣшенія Его Преосвященства и въ его присутствіи слушателями и слушательницами курсовъ было исполнено нѣсколько номеровъ пѣнія по слѣдующей программѣ: 1) «Царю небесный» знам. расп. переложеніе свящ. М. Березовскаго, 2) Тропарь Св. Владимиру греч. расп. переложеніе Г. Львовскаго, 3) «Разбойника благоразумнаго» муз. свящ. М. Березовскаго, 4) Боже, придоша языцы» концертъ муз. Веделя, 5) «Сторона-ль сторонка» хоръ изъ оперы «Нижегородцы» муз. Э. Направника, 6) «Горныя Вершины» муз. А. Рубинштейна на женскій хоръ, 7) «Охъ, не буйный вѣтеръ завывалъ» хоръ изъ оперы «Князь Игорь» муз. М. Бородина и 8) гимнъ «Боже, Царя храни». Въ промежуткахъ между пѣніемъ о инспекторомъ курсовъ былъ прочитанъ отчетъ о курсахъ и сказаны были напутственныя курсистамъ рѣчи руководителями курсовъ-прот. М. Чакиромъ и Евг. Павленко. Закончился актъ пѣніемъ молитвы «Достойно есть», послѣ чего Его Преосвященство, Преосвященнѣйшій Епископъ Никодимъ, объявилъ курсы закрытыми, выразивъ благопожеланіе, чтобы слушатели и слушательницы курсовъ воспользовались прибрѣтенными на курсахъ званіями и съ пользой для дѣла трудились въ своихъ школахъ.

Fig. A13.23. Extras din Darea de seamă privind desfășurarea Cursurilor pentru învățătorii și învățătoarele din Școlile bisericești ale Eparhiei Chișinăului, pentru anul 1908, semnat Preotul A. Aninski, din care desprindem programul Concertului susținut de Corul de învățători și învățătoare condus de M. Berezovschi la încheierea cursurilor, care s-a desfășurat la 30 iulie în sala Seminarului Teologic (K.E.B., 1909, nr. 20, p. a1–10).

◆ 11-го септября, по случаю встекшаго года со времени кончины Преосвященнаго Епископа Аркадія, Божественную литургію въ каѳедральномъ соборѣ совершилъ Преосвященный Никодимъ, Епископъ Аккерманскій, въ сослуженіи соборнаго духовенства. За литургіей былъ посвященъ въ санъ священника бывшій вольнослушатель Кишиневской духовной семинаріи Филиппъ Свѣтловъ, назначенный священникомъ села Валенъ, Оргѣвскаго уѣзда. Послѣ запричастнаго стиха архіерейскій хоръ подъ управленіемъ о. Михаила Березовскаго пропѣлъ концертъ муз. Львовскаго: «Блаженн яже избралъ и пріялъ еси Господи». По окончаніи литургіи бывшимъ Архіепископомъ Довскимъ и Новочеркасскимъ Ананасіемъ была отслужена панихида въ сослуженіи Епископа Никодима, соборнаго и городского духовенства.

Fig. A13.24. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1909, nr. 39-40, p. 1596 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în pauzele dintre lecturile etico-religioase din data de 11 septembrie 1909.

◆ Въ субботу, 7 ноября, всенощное бдѣніе въ крестовой архіерейскаго дома церкви совершилъ іеромонахъ о. Досиѳей, въ сослуженіи іеродіакона о. Михаила. Богослуженіе совершалось при пѣніи архіерейскаго хора подъ управленіемъ регента о. Михаила Березовскаго. На всенощномъ бдѣніи присутствовали: преосвященный Серафимъ и преосвященный Никодимъ. Въ церкви было много молящихся.

◆ Въ воскресенье, 8 ноября, божественную литургію въ каѳедральномъ соборѣ совершилъ преосвященный Никодимъ, Епископъ Аккерманскій, въ сослуженіи соборнаго духовенства. За литургіей были рукоположены: въ санъ діакона псаломщикъ села Раковецъ Иванъ Поклитаръ и во стихарь воспитанники духовной семинаріи: Челакъ Александръ, Лотоцкій Владиміръ, Константинъ Стефанъ и Курмей Феодоръ. Послѣ запричастнаго стиха архіерейскій хоръ, подъ управленіемъ священника о. Михаила Березовскаго, пропѣлъ концертъ А. Архангельскаго: «Господи, услыши молитву мою».

Fig. A13.25. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1909, nr. 47, p. 1887–1888 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la slujba de sâmbătă seara din data de 7 noiembrie, și la slujba arhierescă din data de 8 noiembrie 1909.

◆ Въ пятницу, 20-го ноября, всенощное бдѣніе въ крестовой архіерейскаго дома церкви совершилъ іеромонахъ о. Филаретъ, въ сослуженіи іеродіакона о. Михаила. Богослуженіе совершалось при пѣвнн архіерейскаго хора.

◆ Въ субботу, 21-го ноября, въ день Введенія во храмъ Пресвятыя Богородицы, божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Преосвященный Серафимъ, Епископъ Кишиневскій и Хотинскій, въ сослуженіи соборнаго духовенства. За литургіей были посвящены во стихарь воспитанники духовной семинаріи: Гавриланъ Викторъ, Чакиръ Александръ, Левицкій Иванъ и Ешанъ Андрей. Послѣ «Буди имя Господне» Преосвященный Серафимъ произнесъ слово «О достоинствѣ и славѣ христіанской женщины». На литургіи пѣлъ архіерейскій хоръ, подъ управленіемъ о. Михаила Березовскаго.

<...>

◆ Въ воскресенье, 22-го ноября, божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Преосвященный Никодимъ, въ сослуженіи соборнаго духовенства. На литургіи пѣлъ архіерейскій хоръ.

◆ 22-го ноября въ с. Костештахъ Кишиневскаго уѣзда состоялось торжественное освященіе вновь построенной церкви. Обрядъ освященія и божественную литургію совершилъ Преосвященный Серафимъ, Епископъ Кишиневскій и Хотинскій. На освященіе храма собралось много народа изъ окружныхъ селъ.

◆ Въ субботу 28 ноября всенощное бдѣніе въ крестовой архіерейскаго дома церкви совершилъ іеромонахъ о. Пиноктій, въ сослуженіи іеродіакона о. Симова. Богослуженіе совершалось при пѣвнн архіерейскаго хора. На всенощномъ бдѣнн присутствовалъ Преосвященный Серафимъ.

◆ Въ воскресенье, 29 ноября, божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Преосвященный Никодимъ, въ сослуженіи соборнаго духовенства. За литургіей былъ рукоположенъ въ санъ діакона вольнослушатель Кишиневской духовной семинаріи Василій Порубинъ. Послѣ запричастнаго стиха архіерейскій хоръ подъ управленіемъ о. Михаила Березовскаго, пропѣлъ концертъ А. Архангельскаго «Внуши, Боже, молитву мою».

Fig. A13.26. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1909, nr. 49, p. 1980–1981 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la slujbele de seară din data de 20 și 28 noiembrie, precum și la liturghiile arhieresti din 21, 22 și 29 noiembrie 1909.

Въ среду, 16-го декабря, въ крестовой архіерейскаго дома церкви Божественную литургію совершилъ Преосвященный Серафимъ. За литургіей были рукоположены въ санъ священника діаконъ о. Георгій Поповскій, назначенный въ с. Антоновку (Аккерманск. уѣзда), и во діакона псаломщикъ села Гожинешть 5-го округа, Оргѣвскаго уѣзда Савва Брадецкій. На литургіи пѣли взрослые пѣвчіе архіерейскаго хора подъ управленіемъ о. Михаила Березовскаго.

<...>

◆ Въ воскресенье, 20-го декабря Божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Преосвященный Серафимъ, Епископъ Кишиневскій и Хотинскій, въ сослуженіи соборнаго духовенства. За литургіей былъ рукоположенъ въ санъ діакона псаломщикъ с. Клишковцы Хотинскаго уѣзда Христофоръ Брицкій. Послѣ причастнаго стиха, архіерейскій хоръ подъ управленіемъ о. Михаила Березовскаго, пропѣлъ концертъ, «Милосердія двери отверзи намъ», соч. Кастальскаго. По окончаніи литургіи

Fig. A13.27. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1909, nr. 52, p. 2115 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la liturghiile din 16 și 20 decembrie 1909.

Духовная бесѣда *).

Въ воскресенье, 7-го марта, въ залѣ городской думы, отъ 7 до 10 часовъ вечера, состоялась первая въ текущемъ посту духовная бесѣда.

<...>

Божественнаго страдальца за грѣшный міръ. Послѣ бесѣды Преосвященнаго Гавріила архіерейскій хоръ, подъ управленіемъ священника—регента о. Михаила Березовскаго, очень хорошо пропѣлъ: «Не рыдай Мене мати», знамен. расп. протоіер. Турчанинова, «Да молчитъ всяка плоть» и «Моя вѣра, надежда и любовь», муз. Орлова. Послѣ пѣнія архіерейскаго хора, священникъ Вознесенской г. Кишинева церкви Іоаннъ Биволя прочиталъ рассказъ «Христіанка». рисующій русскаго князя язычника и первыхъ русскихъ христіанъ до крещенія Руси. По окончаніи бесѣды слушатели съ чувствомъ благодарности и полнаго духовнаго удовлетворенія оставили залъ думы.

Fig. A13.28. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1910, nr. 11, p. 449–450 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la discuția duhovnicească din data de 7 martie 1910.

Программа вечера 25 февраля 1910 года.

О Т Д Ъ Л Е Н И Е I.

- 1) *) «Буря мглою небо кроетъ», муз. Даргомыжского, исполн. смѣшанный хоръ.
- 2) Серенада «Ночь»; муз. Абта, соло для тенора и мужского хора.
- 3) «Прялка», муз. Паукнера, исполн. женскій хоръ.
- 4) «Охъ не буйный вѣтеръ завывалъ», хоръ изъ оперы «Князь Игорь», муз. Бородина, исполн. смѣшанный хоръ.
- 5) «Пѣснь про голову» хоръ изъ оперы «Майская ночь», муз. Римскаго-Корсакова, исполн. мужской хоръ.
- 6) «Разсвѣтъ», муз. Чайковскаго, исполн. женскій хоръ.
- 7) «Бѣдный конь въ полѣ палъ», арія изъ оперы «Жизнь за Царя», муз. Глинки, исполн. О. Р. Бойченко.
- 8) *) «Свадебный маршъ», аранж. А. Архангельскаго исполн. смѣшанный хоръ.
- 9) «Пляска Рогнѣды», изъ оперы «Рогнѣда», муз. Сѣрова, исполн. оркестръ подъ управл. I. Седлячека.

О Т Д Ъ Л Е Н И Е II.

- 1) «Увертюра», муз. I. I. Сѣдлячека, исполн. оркестръ.
- 2) *) Кантата «Русь и Болгарія», муз. свящ. М. А. Березовскаго исполн. смѣшанный хоръ.
- 3) *) «Не плачьте надъ трупами павшихъ бойцовъ», муз. Черепнина, аранж. аккомп. ф. А. Кребса, исполн. мужской хоръ.
- 4) *) «Цыганская жизнь», муз. Шумана, исполн. смѣшанный хоръ.
- 5) *) «Полянка», муз. В. Орлова, исполн. мужской хоръ.
- 6) «Ахъ, пусть льются эти слезы», арія изъ оперы «Вертеръ» и «Массенэ», исполн. О. Р. Бойченко.
- 7) «Балладе-полонезъ», муз. Вьетана, исполн. *** **

- 8) «Варяжская пѣснь», изъ оперы «Рогнѣда», муз. Сѣрова, исполн. женскій хоръ.
- 9) Хоръ изъ оперы «Евгѣній Онѣгинъ», муз. Чайковскаго, исполн. смѣшанный хоръ.

В. Курдиновскій.

Fig. A13.29. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1910, nr. 11, p. 443–444 – V. Kurdinovski relatează despre Concertul din 25 februarie 1910 desfășurat în sala Seminarului Teologic din Chișinău, cu participarea Corului unit al Seminarului, cu cel al Școlii Eparhiale de fete și cu cel al Catedralei din Chișinău, sub conducerea lui M. Berezovschi, din care desprindem programul serii (cu steluță sunt apreciate cele mai reușite interpretări).

◆ Въ воскресенье, 28-го марта, въ залѣ городской думы состоялась духовная бесѣда.

Предметы бесѣды: 1) О спиритизмѣ и видѣніи духовъ, Архипастырская бесѣда Преосвященнѣйшаго Серафима. Послѣ бесѣды Преосвященнѣйшаго Серафима архіерейскій хоръ, подѣ управленіемъ о. Михаила Березовскаго очень хорошо пропѣлъ: «Отъ юности моя» соч. А. Архангельскаго и «Свѣте тихій» соч. К. Кастальскаго. 2) «Прозрѣлъ», прочелъ преподаватель духовной семинаріи Ѳ. Ѳ. Флоря. Послѣ чтенія Ѳ. Ѳ., малые пѣвчѣ, подѣ аккомпаниментъ взрослыхъ пѣвчихъ и фисгармоніи, пропѣли «Радуйся Марія» (Ave Marie). Бесѣда закончилась около десяти часовъ вечера.

<...>

◆ *Духовный концертъ.* Духовный концертъ архіерейскаго хора, подѣ управленіемъ священника о. Михаила Березовскаго, данный 25 марта въ залѣ Благороднаго собранія, въ пользу кишиневскаго убѣжища немощныхъ старухъ прошелъ съ огромнымъ матеріальнымъ успѣхомъ.

Духовные концерты архіерейскаго хора, почти ежегодно устраиваемые съ какой-либо благотворительной цѣлью, давно уже приобрѣли вполнѣ заслуженную популярность. Хоръ, имѣющій не мало опытныхъ ветерановъ, поетъ удивительно стройно, чисто, съ изумительно ясной дикціей. Хотя программа была велика (22 номера въ двухъ отдѣленіяхъ), интересъ къ исполненію былъ свѣжъ до заключительнаго номера. Отъ благоговѣнно тихаго, простаго «Отче нашъ», Н. Черепнина, трогательно-печальнаго, полнаго религіознаго настроенія «Союзомъ любви», прот. Петрова, до торжественно-широкаго и могучаго номера «На рѣкахъ вавилонскихъ», Ш. Гуно,—все имѣло свой колоритъ, настроеніе и красоту.

Дуэты «У креста», Фора, и «Ave Maria», Ц. Кюи, исполненные дискантами и альтами, благодаря удивительной чистотѣ и ясности унисоновъ, производили чрезвычайно пріятное впечатлѣніе. О .Михаилъ—не только чуткій, тонко музыкальный регентъ, но не лишень и композиторскаго дарованія. Его композиція «Разбойника» написана съ большимъ вкусомъ. «Б. Ж.».

Fig. A13.30. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1910, nr. 14, p. 582–589 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la slujba de seară din 20 martie 1910, la liturghiile din 21 și 28 martie, precum și la discuția duhovnicească care s-a desfășurat în Sala Dumei orășenești în ziua de 28 martie, dar și despre evoluarea Corului arhieresc în data de 25 martie în sala Adunării Nobilimii.

◆ 12 декабря въ г. Бендерахъ, въ народной аудиторіи, состоялся духовный концертъ Кишиневскаго архіерейскаго хора, подъ управленіемъ священника-регента о. Михаила Березовскаго по слѣдующей программѣ: 1) Отдѣленіе первое: а) Отче нашъ, муз. А. Архангельскаго, б) Благослови душе моя Господа (антифоны) муз. П. Чеснокова, в) Дѣва двесь, муз. А. Кастальскаго, г) Вѣрую, муз. Ипполитова-Иванова д) Достойно есть, муз. священника М. Березовскаго, е) На рѣкахъ вавилонскихъ, муз. Ш. Гуно. Отдѣленіе второе: а) Свѣте тихій, муз. А. Кастальскаго, б) Херувимская пѣснь, муз. А. Чеснокова, в) Разбойника благоразумнаго, муз. свещ. М. Березовскаго, (хоръ малыхъ пѣвчихъ), г) Боже, во имя Твое спаси мя, муз. А. Архангельскаго, д) Достойно есть, муз. А. Гречанинова, е) Моя молитва, муз. Л. М. Чичагова, ж) Кто Богъ велий, (двуххорный концертъ) муз. Д. Бортнянскаго. Всѣ пьесы, преимущественно новыхъ композиторовъ, были исполнены съ прекрасными музыкальными отбѣнками, благодаря опытности и художественному вкусу регента-священника о. Михаила Березовскаго. «Моя молитва», муз. Л. М. Чичагова по желанію публики, была повторена. Концертъ закончился пѣніемъ народнаго гимна «Боже, Царя Храни!»

Особенно большое впечатлѣніе произвели на слушателей «Дѣва двесь», «Свѣте тихій», муз. А. Кастальскаго и «На рѣкахъ вавилонскихъ»—Ш. Гуно. Въ матеріальномъ отношеніи концертъ прошелъ также хорошо. Сборъ около 400 р.—самое большое, что можетъ дать народная аудиторія. На концертъ присутствовалъ также Преосвященный Серафимъ, которому передъ началомъ концерта представителями общества трезвости было поднесено роскошное блюдо изъ дерева токарной работы съ серебряными украшениями и надписью «Преосвященному Серафиму по случаю посѣщенія г. Бендеръ, Общество трезвости». Преосвященный Серафимъ посѣтилъ г. Бендеры для выбора мѣста подъ постройку новой въ городѣ Церкви.

Fig. A13.31. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1910, nr. 51, p. 1883 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în cadrul concertului din 12 decembrie 1910 în oraşul Bender.

◆ Въ воскресенье, 6 марта, въ залѣ городской думы состоялась религиозная бесѣда по слѣдующей программѣ:

1) «Что принесло христіанство въ миръ», прочелъ протоіерей о. Константинъ Поповичъ; 2) «Нравственное чувство» (совѣсть) — преподаватель епархіального женскаго училища А. В. Багинскій; 3) «Другъ челоѣчества»,—А. П. Павловъ. Въ антрактахъ Архіерейскій хоръ подъ управленіемъ о. Михаила Березовскаго исполнилъ: «Свѣте тихій», муз. А. Кастальскаго, «Великое славословіе», муз. А. Архангельскаго, «Моя молитва», муз. Л. М. Чичагова и «Преклони Господи ухо Твое», концертъ, муз. А. Львова. На бесѣдѣ присутствовали Преосвященный Серафимъ, Преосвященный Никодимъ, ректоръ духовной семинаріи архимандритъ Зиновій, нѣкоторые преподаватели духовно-учебныхъ заведеній и масса слушателей. Бесѣда закончилась къ 10 часамъ.

<...>

◆ 16 марта въ залѣ Благороднаго собранія состоится духовный концертъ Кишиневскаго Архіерейскаго хора по слѣдующей программѣ:

Отд. I.

1) «Отче нашъ», муз. А. Архангельскаго; 2) Гимнъ Тремъ Святителямъ, муз. М. Березовскаго; 3) Тропарь на Благовѣщеніе, муз. Преосвященнаго Гавріила, епископа Измаильскаго; 4) Тривсвятное, муз. Преосвященнаго Серафима, епископа Кишиневскаго и Хотинскаго; 5) «Да воскреснетъ Богъ», муз. Смоленскаго 6) «Ты Богъ мой» Dueto (басъ и теноръ), муз. Преосвященнаго Серафима. 7) «Отрышу сердце», концертъ Д. Бортвянскаго.

Отд. II.

1) «Херувимская пѣснь», муз. Гречаникова; 2) Молитва (соло и хоръ), муз. Хршановской; 3) «Тебѣ поемъ», муз. Рахманикова; 4) «Плотію уснувъ», муз. М. Березовскаго; 5) «Чертогъ Твой вижу» (соло и хоръ) муз. Кастальскаго; 6) «Достойно есть», муз. Преосвященнаго Серафима; 7) Dies irae, муз. Моцарта.

Концертъ обѣщаетъ быть очень интереснымъ, судя по программѣ, составленной изъ произведеній новыхъ даровитыхъ композиторовъ.

Fig. A13.32. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1911, nr. 11, p. 462 și p. 465 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la lectura etico-religioasă din 6 martie, care s-a desfășurat în Sala Dumei orașenești; găsim și anunțul Concertului de muzică religioasă susținut de Corul arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi care va avea loc în sala Adunării Nobilimii în data de 16 martie 1911.

◆ Въ воскресенье, 20-го марта, въ залѣ Городской Думы состоялась религіозно-нравственная бесѣда по слѣдующей программѣ: 1) Наша средняя школа, «Религіозно-нравственное и національное образование и воспитаніе въ школѣ»,—чтеніе инспектора классовъ епархіального женскаго училища свящ. А. Юрикаса. 2) «Ослабленіе интереса къ школьному образованію и послѣдствія сего—современная семья (отцы и дѣти). Родительскіе комитеты при учебныхъ заведеніяхъ. Необходимость гармоническаго развитія ума, чувства и воли»,—продолженіе чтенія свящ. А. Юрикаса. 3) «По струнамъ сердца»—прочелъ священникъ Вознесенской гор. Кишинева церкви о. І. Биволь. Во время перерывовъ очень хорошо исполнены архіерейскимъ хоромъ, подъ управленіемъ священника—регента о. Михаила Березовскаго, духовныя пѣснопѣнія: 1) «Отъ юности моя»,—муз. Соловьева, 2) «Не отврати лица Твоего», муз. Дегтярева, 3) «Богъ намъ прибѣжище и сила», муз. А. Архангельскаго, 4) «Ave Maria» (Радуйся Маріе) solo для дисканта, при хорѣ и аккомпаниментѣ фисгармоніи. На бесѣдѣ присутствовали Преосвященный Серафимъ,

Fig. A13.33. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1911, nr. 13, p. 548 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la lectura etico-religioasă din data de 20 martie 1911, care s-a desfășurat în sala Dumei orașenești.

◆ Въ воскресенье, 3-го апрѣля, въ залѣ Городской думы состоялась послѣдняя духовная бесѣда по слѣдующей программѣ: 1) «Два разбойника, распятыя на крестѣ со Христомъ».—Архипастырская бесѣда Преосвященнаго Никодила. 2) «Современный молохъ».—Бесѣда протоіерея Николая Лашкова. 3) «Религіозный психозъ въ сектачтствѣ».—Чтеніе противосектавткаго миссіонера Н. Н. Балабухи. Во время перерывовъ архіерейскій хоръ, подъ управленіемъ священника о. Михаила Березовскаго очень хорошо исполнилъ слѣдующіе номера пѣнія: 1) «Чертогъ Твой вижду, Спасе мой», муз. А. Кастальскаго (solo для тенора и хора). 2) «Разбойника благоразумнаго», муз. свящ. Михаила Березовскаго. 3) «Зачѣмъ сомнѣнье въ любви святой Христовой» слова и муз. Преосвященнаго Серафима; исполнилъ свящ. М. Березовскій и Ф. Кребсъ (solo для баса съ аккомпаниментомъ фортепіано), и «Союзомъ любви», муз. прот. Петрова.

Fig. A13.34. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1911, nr. 15–16, p. 661–662 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi Vecernia mare și Utrenia din sâmbăta zilei de 2 aprilie 1911, precum și la liturghia din 3 aprilie, iar în seara acelei zile a participat la lectura etico-religioasă desfășurată în Sala Dumei orașenești.

Актъ на педагогическихъ курсахъ учащихся въ церковныхъ школахъ Кишиневской епархіи.

Актъ открылся пѣніемъ молитвы «Царю небесный», затѣмъ состоялось концертное отдѣленіе. Слушатели курсовъ исполнили концертъ Д. Бортнянскаго: «Радуйтесь Богу», съ достаточной экспрессіей и выдержкой, показавшей, какъ много навыка и умѣнья въ области церковнаго пѣнія дали курсы, затѣмъ было исполнено «Тебе поемъ» М. Березовскаго, послѣ чего о. Ѡ. Кирика, епархіальный миссіонеръ, сказалъ слушателямъ курсовъ прекрасное слово сочувствія и наставленія по вопросамъ, волнующимъ нынѣ Бессарабію и, въ частности, деревню: по вопросу національному, экономическому и религіозному. «Учителя должны быть проводниками здравыхъ идей, идейными работниками не только въ учебной своей дѣятельности, но и всюду, гдѣ ихъ участіе желательно и необходимо. Деревня расшатывается сектантствомъ, учитель можетъ реагировать своимъ чувствомъ на мнѣніе общества и быть руководителемъ этого общества въ деревнѣ, въ духѣ церкви, которой онъ служитъ и долженъ быть преданъ, какъ и его соратникъ на нивѣ народнаго просвѣщенія, духовный пастырь».

Послѣ рѣчи о. Ѡ. Кирика, былъ исполненъ гимнъ св. Кириллу и Меодію (музыка М. Березовскаго), затѣмъ инспекторъ курсовъ П. И. Чижовъ предложилъ вниманію просвѣщенныхъ слушателей отчетъ о состоявшихся курсахъ, изъ коего видно, что всѣхъ слушателей курсовъ въ теченіе почти полутора мѣсяца было 123 человѣка. Подробности отчета для лицъ, интересующихся народнымъ просвѣщеніемъ, настолько интересны, что мы здѣсь представляемъ ихъ почти цѣликомъ.

<...>

Послѣ рѣчи о. епархіальнаго наблюдателя были спѣты хоромъ пьесы: «Что ты рано, травушка» (муз. Варламова), «Ой утка луговая», «Утой, мой милый хороводъ», подъ аккомпанементъ рояля (аккомпанировалъ Ф. А. Кребсъ).

<...>

Последняя часть акта состояла изъ прекраснаго хорового исполненія «Моей молитвы» Преосвященнаго Серафима, епископа Кишиневскаго; «Ночи» П. Чайковскаго, (соло слушательницы Н. Бурьяновой) и хорового исполненія пьесы: «Ой и честь ли то молодцу» (муз. А. Черепнина). Затѣмъ слѣдовала раздача свидѣтельствъ о знаніи хорового и одноголоснаго пѣнія и свидѣтельствъ о прослушаніи курсовъ.

Fig. A13.35. Extras din Darea de seamă privind desfășurarea Cursurilor pentru învățătorii și învățătoarele din Școlile bisericești ale Eparhiei Chișinăului, pentru anul 1911, semnat de V. Kurdinovski, din care desprindem programul Concertului susținut de Corul de învățători și învățătoare condus de M. Berezovschi la încheierea cursurilor, care s-a desfășurat la 30 iulie în sala Seminarului Teologic (K.E.B., 1911, nr. 32, p. 1133–1143).

на судѣ Пилата». Вечеромъ въ 7 часовъ Преосвященный Гавріиль словомъ о значеніи недѣли Крестопоклонной и о чудодѣйственныхъ знаменіяхъ креста для вѣрующихъ и кающихся душъ открылъ духовно-просвѣтительную бесѣду, которая была проведена епархіальнымъ миссіонеромъ о. Ѳеодосіемъ Кирикой, при участіи архіерейскаго хора по нижеслѣдующей программѣ: «Кресту Твоему» знаменнаго распѣва, муз. А. Кастальскаго. Исполнилъ хоръ. «Кто Тебе не ублажить» знаменнаго распѣва, муз. свящ. М. Березовскаго. Исполнилъ хоръ. Критика религіозныхъ воззрѣній Толстого. 1) Отношеніе къ Евангелію отрицательной западной критики (Штраусъ, Ренанъ и др.). Чтеніе миссіонера, свящ. Ѳ. Кирики. «У Креста» Crucifix. Муз. Фора; хоръ мальхъ пѣвчихъ съ аккомп. фисгармоніи. Исполнилъ хоръ. 2) Отношеніе къ Евангелію Толстого. Продолженіе чтенія свящ. о. Ѳ. Кирики. «Вскую отринулъ мя еси» муз. А. Архангельскаго. Исполнилъ хоръ. 3) Несостоятельность религіозныхъ воззрѣній Толстого предъ судомъ подлиннаго Евангелія, выраженныхъ въ пяти его заповѣдяхъ. Продолженіе чтенія свящ. о. Ѳ. Кирики. «О Тебѣ радуется» знаменнаго распѣва, муз. Преосвященнаго Епископа Гавріила. Исполнилъ хоръ.

Fig. A13.36. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1912, nr. 10, p. 280 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la lectura etico-religioasă din data de 26 februarie 1912.

довъ. Чтеніе препод. семинаріи И. В. Смѣлова. «Херувимская пѣснь» № 9. Муз. Архангельскаго. Перерывъ на 10 минутъ. «Скажи ми, Господи, кончину мою». Муз. свящ. М. Березовскаго. Часть II. Евангельское рѣшеніе вопроса «Царство» Евангелія, его характеръ и методы его достиженія. Выводы. Продолженіе чтенія И. В. Смѣлова. «Святися святися» Муз. Макарова. Пѣль архіерейскій хоръ подъ управленіемъ священника регента о. М. Березовскаго.

Fig. A13.37. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1912, nr. 16, p. 450 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la lectura etico-religioasă din data de 17 aprilie 1912, care s-a desfășurat în sala Casei Eparhiale.

◆ Въ тотъ же день въ 8 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялась 1-я духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ: «Блаженъ мужъ» муз. Ка-стальскаго. Сектанство въ своихъ социальныхъ стремленіяхъ, чтеніе епархіальнаго миссіонера Ѡ. Кирики. «Достойно есть» сербскаго распѣва, муз. прот. І. Соломина. «Таинственное въ жизни» (крестъ спасенія, случай инкогнито Провидѣнія, таинственное взаимодействіе людей, задача жизни человѣка), чтеніе преподавателя духовной семинаріи В. Г. Курдиновскаго. «У креста» муз. І. Фора съ акомп. фисгармоніи. Причащеніе въ тюрьмѣ, чтеніе свящ. І. Бивола. «Моя вѣра, надежда и любовь» слова прот. о. Іоанна Сергіева—Кронштадскаго, муз. В. Орлова. Пѣль архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента священника М. Бerezовскаго. Акомпанировалъ М. К. Бырка.

Fig. A13.38. Rubrica Cronica Eparhială K.E.B., 1912, nr. 41, p. 1189 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la lectura etico-religioasă din data de 8 octombrie 1912, care s-a desfășurat în sala Casei Eparhiale.

◆ 11 октябрия въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ, съ присутствіи Высокопреосвященнаго Архіепископа Серафима, Преосвященнаго епископа Гавріила, начальства, преподавателей и воспитанниковъ духовной семинаріи, состоялся литературно-музыкально-вокальный вечеръ, устроенный семинаріей по случаю 100-лѣтія отечественной войны по слѣдующей программѣ: 1. Рѣчь преподаватели семинаріи Ю. В. Пономарева; 2. «Бородино», ст. Лермонтова, читали воспитанники 3-го класса А. Харгелъ и Ф. Душаковъ; 3. «Бородино», муз. свящ. М. Березовскаго, исполнилъ архіерейскій хоръ; 4. Кавотина Рафа ор. 85 № 3, исполнилъ на скрипкѣ Г. Димитріевъ; 5. «Русь», ст. Никитина, прочиталъ воспитанникъ 3-го кл. М. Чакиръ; 6. Полонезъ Шопена, исполн. Ф. А. Кребсъ; 7. «Два великана», муз. свящ. М. А. Березовскаго, исполнилъ архіерейскій хоръ.

<...>

◆ 22 октябрия въ день празднованія Казанской иконы Божіей Матери въ 9 ч. утра божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Преосвященный Гавріилъ въ сослуженіи соборнаго духовенства, при пѣніи архіерейскаго хора.

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялась (22-я) духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ: «Нынѣ отпускаеши»—муз. А. Архангельскаго, Человѣческое счастье и его источники, чтеніе инспектора семинаріи П. И. Чижова. «Тебе поемъ», муз, свящ. М. Березовскаго. Этика Штирнера, В. И. Смирнова. «Ты Богъ мой», дуэтъ муз. Высокопреосвященнаго архіепископа Серафима, исполнилъ С. А. Павленко, свящ. М. Березовскій и аккомп. Ф. А. Кребсъ. Никодимъ, чтеніе Павлова. «Радуйтесь Богу, помощнику нашему», концертъ муз. Д. Бортнянскаго. Пѣлъ архіерейскій хоръ.

Fig. A13.39. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1912, nr. 45, p. 1344–1345; p. 1348–1349 – se relatează despre evoluarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la seara literară-muzica-vocală din 11 octombrie, precum și la lectura etico-religioasă din data de 22 octombrie 1912, care s-au desfășurat în sala Casei Eparhiale.

◆ 23 ноября въ 8 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялся духовный концертъ Кишиневскаго архіерейскаго хора подъ управленіемъ регента священника М. Березовскаго, съ участіемъ піаниста, преподавателя фортепіанной игры въ духовной семинаріи Ф. А. Кребса. по слѣдующей программѣ:

ОТДѢЛЕНІЕ I.

1. «Вѣрую» муз. Ипполитова-Иванова. 2. «Днесъ благоволенія» тропарь муз. Епископа Гавріила. 3. «Покаянія отверзи ми двери» муз. протоіерея М. Лисицина. 4. «Давидъ поющій Саулу» муз. Бердезе, соло для баса съ акомп. хора и фортепіано исп. свящ. М. Березовскій, хоръ и Ф. Кребсъ. 5. «Достоино есть» муз. прот. Соломина. 6. «Къ Богородицѣ прилежно», муз. А. Гречанинова. 7. «Русь и Болгарія» Кантата. Слова прот. А. Альбицкаго муз. свящ. М. Березовскаго.

ОТДѢЛЕНІЕ II.

8. «Херувимская пѣснь» муз. Шведова. 9. «Тебе поемъ» муз. А. Кастальскаго. 10. «Вскую мя отринулъ еси» муз. А. Архангельскаго. 11. «Душа изнемогла» Слова и муз. Архіепископа Серафима, соло для тенора съ акомп. хора и фортепіано исполн. С. А. Павленко, хоръ и Ф. Кребсъ. 12. «Боже. пѣснь нову воспою» концертъ муз. Д. Бортнянскаго. 13. «Ты Богъ мой» дуэтъ. Слова и муз. Архіепископа Серафима исп. С. А. Павленко. свящ. М. Березовскій и Ф. Кребсъ. 14. «Кантата» къ столѣтію присоединенія Бессарабіи къ Россіи; слова С. Орлова муз. свящ. М. Березовскаго съ акомп. фортеп.

Присутствовали: Высокопреосвященный Архіепископъ Серафимъ, Преосвящ. епископы Гавріилъ и Зиновій, вице губернаторъ А. Н. Юганъ Н. Крупенскій и много публики.

Fig. A13.40. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1912, nr. 48, p. 1451–1452 – se relatează despre Concertul de muzică religioasă din data de 23 noiembrie 1912, susținut de către Corul arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi, în sala Casei Eparhiale.

Въ тотъ-же день въ 6 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялась 29 духовно-просвѣтительная бесѣда, въ присутствіи Преосвященныхъ епископовъ Гавріила и Зиновія и синодальнаго ревизора духовно-учебныхъ заведеній Ѡ. С. Орнатскаго, по слѣдующей программѣ:

✓ «Отче нашъ». Муз. А. Аренскаго. Благотворительность съ точки зрѣнія религіозно-нравственной, научной и практическаго осуществленія. Лекція Ректора Семинаріи Архимандрита Даміана. «Милосердія двери». Муз. А. Кастальскаго. О собственности съ христіанской точки зрѣнія. Чтеніе Епархіальнаго миссіонера-проповѣдника священника Ѡ. Кирики. «Тебѣ поемъ». Муз. Рахманинова. Незамѣтные герои. Чтеніе свящ. І. Бивѣла. «Моя молитва». Муз. Архіепископа Серафима. Пѣль архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента священника М. Березовскаго.

Fig. A13.41. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1912, nr. 48, p. 1453–1454 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la liturghia din de 25 noiembrie 1912 oficiată în Soborul Catedralei din Chișinău, precum și despre evoluarea colectivului coral al Soborului în cadrul lecturii etico-religioasă care a avut loc în seara aceleiași zi, în sala Casei Eparhiale.

Въ тотъ-же день въ 8 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялся юбилейный концертъ по слѣдующей программѣ: 1-е Отдѣленіе. 1) «Юбилейная кантата» слова воспит. IV-го класса Бориса Гума, музыка свящ. Михаила Березовскаго. Исп. хоръ. 2) «Блажени, яже избралъ» муз. Г. Ѳ. Львовскаго. Исп. хоръ. 3) «Свѣте тихій» музыка воспит. VI-го кл. Саввы Чавдарова. Исп. хоръ подъ управленіемъ автора. 4) «Тебе поемъ» муз. свящ. М. Березовскаго. Исп. хоръ. 5) «Чертогъ твой» муз. А. Кастальскаго. Соло теноръ и хоръ. 6) «Кто Богъ велий» двухорный концертъ муз. Бортнянскаго. Исп. хоръ. 2-е отдѣленіе. 1) а) «Смерть Азы» муз. Грига, в) «Fraue megei» муз. Шумана.—Исп. струнный оркестръ. 2) «О поле, поле» изъ оперы «Русланъ и Людмила» музыка Глинки. Исп. воспит. IV-го кл. С. Скиду. 3) «Не плачте надъ трупами» муз. Черепнина. Исп. хоръ. 4) «Арія Сусанина» изъ оп. «Жизнь за Царя» муз. М. Глинки. Исп. восп. V-го кл. А. Плачинта. 5) Концертъ для скрипки муз. Аюлая. Исп. восп. I-го кл. Л. Чайковскій. 6) а) «Арія Дубровскаго» изъ оперы «Дубровскій» муз. Направника. в) «Колыбельная пѣснь» муз. А. Гречаникова—Исп. воспит. IV-го кл. С. Павленко. 7) «Олафъ Тригвасовъ» музыка Рейсигера. Исп. хоръ. III. Отдѣленіе. 1) «Сила вѣры» муз. и слова Архіепископа Серафима. Исп. хоръ съ окомп. фортепіано и фисгармоніи. 2) «Вечерня молитва» муз. Гуно. Соло окомп. скрипки. Исп. восп. IV-го кл. Д. Пламадяла и III-го кл. Ал. Перетятковъ. 3) «Легенда» муз. Венявскаго. Соло для скрипки. Исп. восп. IV-го кл. Г. Дмитріевъ. 3) «На сѣверѣ дикомъ» тріо, муз. Дмитріева. Исп. восп. V-го кл. В. Маланецкій и П. Арвентьевъ; восп. IV-го кл. С. Павленко. 5) «Прійдите ко мнѣ» стих. А. Д. Львовой. Прочт. восп. VI-го кл. М. Фокша. 6) «Ночь» муз. П. Чайковскаго. Исп. восп. V-го кл. П. Арвентьевъ. 7) «Черная туча виситъ надъ полями» муз. А. Кошица. Исп. хоръ. 8) а) «Старушка» дуэтъ для 2 скрипокъ, муз. Ланге съ окомп. оркестра. Исп. восп. IV-го кл. Г. Дмитріевъ и восп. III-го кл. А. Перетятковъ. в) «Ноктюръ» муз. П. Чайковскаго. с) «Юбилейный маршъ» муз. I Седлячека.—Исп. оркестръ. Хоръ подъ управленіемъ преподавателя пѣнія священника регента Михаила Березовскаго. Оркестръ подъ управленіемъ учителя музыки I. I. Седлячека. Аккомпанировалъ преподаватель фортепіанной игры Ф. А. Кребсъ. № 2 и 4-й второго отдѣленія были замѣнены исполненіемъ «моей молитвы» Высококонресвященнаго Серафима.

Fig. A13.42. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B. 1913, nr. 6, p. 288–289 – se relatează despre Concetul jubiliar al Seminarului teologic din Chişinău, din data de 31 ianuarie 1913, la care a luat parte Corul Seminarului condus de M. Berezovschi.

IV.

Съ разрѣшенія Епархіального начальства
въ среду 20 марта 1913 года
въ Серафимовскомъ Епархіальномъ домѣ
СОСТОИТСЯ

ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТЪ

Кишиневскаго архіерейскаго хора подь
управленіемъ регента Священника **М. Бе-
резовскаго.**

Въ программу концерта войдутъ пѣснопѣнія: сочин. Архі-
епископа **Серафима**, Епископа **Гавріила**, **Бортнянскаго**,
Бахметева, **Гречанинова**, **Кастальскаго**, **Чеснокова**, **Льво-
ва**, **Чайковскаго**, **Броневскаго**, Священ. **М. Березовскаго.**

НАЧАЛО КОНЦЕРТА ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.

Билетъ можно получать при входѣ въ залъ Епархіального дома

Отвѣтственный распорядитель свящ. **М. Березовскій.**



Fig. A13.43. Afiș-înștiințare privind Concertul de muzică religioasă prezentat de către Corul Arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în data de 20 martie 1913 în sala Casei Eparhiale (K.E.B., 1913, nr. 10, p. 94).

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ Епархіальномъ домѣ состоялась 34 духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ: «Святая любовь»—слова и муз. Архіепископа Серафима, исп. хоръ. «Лѣтопись Серафимовскаго Дивѣевскаго монастыря», (продолженіе) чтеніе Архіепископа Серафима. «Ты мой Богъ»—дуэтъ, слова и муз. Архіепископа Серафима, исп. свящ. М. Березовской и С. А. Павленко. «Моя молитва»—слова и муз. Архіепископа Серафима, исп. хоръ и Ф. А. Кребсъ. Пѣль архіерейскій хоръ.

◆ 20 марта въ 8 ч. вечера въ Серафимовскомъ Епархіальномъ домѣ состоялся духовный концертъ Кишиневскаго архіерейскаго хора подъ управленіемъ регента священника М. Березовскаго, съ участіемъ преподавателя фортепіанной игры въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ піаниста Ф. А. Кребса, по слѣдующей программѣ: Отдѣленіе I. 1. Слова. «Единородный Сыне» муз. А. Гречанинова. 2 а.) «Благослови душе моя, Господа» муз. Архіепископа Серафима. б.) «Нынѣ силы небесныя» муз. Н. Бахметова. 3. «Къ Богородицѣ прилежно» муз. А. Гречанинова. 4). «Largo e mesto» муз. Бетховена. б.) «Крикъ души» муз. Бетховена. б.) «Крикъ души», муз. Архіепископа Серафима. в.) «Lacrymosa» изъ Реквіемъ муз. Моцарта, Транскрипція Листа. Исп. Ф. А. Кребсъ. «Возлюблю Тя Господи». Концертъ съ соло теноръ. Муз. Львова соло исп. С. А. Павленко. 6. «Гимнъ» на воцареніе Дома Романовыхъ, муз. Броневскаго съ аккомпаниментомъ фортепіано.

Отдѣленіе II. 1. «Свѣте тихій» № 1. Муз. А. Кастальскаго. 2. «Ангель вопіяше» муз. П. Чайковскаго. 3. «О всепѣтая Мати» муз. П. Чеснокова. 4. «Скорбная повѣсть», дуэтъ для тенора и баса съ аккомп. фортепіано. Слова и муз. Архіепископа Серафима, исп. С. А. Павленко, свящ. М. А. Березовскій и Ф. А. Кребсъ. 5. «Услыши, Боже, гласъ мой». Концертъ. Муз. Д. Бортыанскаго. 6. «Кантата» къ 300-лѣтію Дома Романовыхъ. Муз. свящ. М. А. Березовскаго съ аккомп. фортепіано.

◆ 22 марта въ 4 ч. вечера въ кафедральномъ соборѣ пасію совершилъ Преосвященный Гавріилъ, въ сослуженіи соборнаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ пасіи Преосвященнымъ было сказано слово.

Fig. A13.44. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1913, nr. 12, p. 618–620 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovshi la lectura etico-religioasă desfășurată în data de 17 martie 1913, în sala Casei Eparhiale; de asemenea se oferă informații privind Concertul de muzică religioasă susținut de către Corul Catedralei în data de 20 martie 1913; precum și despre participarea Corului arhieresc la Pasia din 22 martie.

Въ тотъ-же день въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ въ 7 ч. вечера состоялась 35-я духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ: «Господи, силою Твоею возвеселится царь». Муз. А. Бортнянскаго. О царской власти съ библейской точки зрѣнія. Чтеніе препод. Киш. дух. семинаріи Н. Н. Колоколова. «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему». Концертъ Д. Бортнянскаго. «Распространеніе атеистическихъ и социалистическихъ идей служить причиной роста преступности среди интеллигенціи». Чтеніе прот. Михаила Чакира. «Моя вѣра, надежда и любовь». Муз. В. Орлова. Св. Анастасія-Узорѣшительница. Чтеніе свящ. Іоанна Бивола. «Къ Богородицѣ прилежно». Муз. А. Гречанинова. Пѣль архіерейскій хоръ подъ управленіемъ священника регента о. М. Березовскаго.

Fig. A13.45. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1913, nr. 13, p. 679–681 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la Liturghia din 24 martie 1913, tot în aceeași zi au participat la slujba de seară din ajunul sărbătorii *Bunavestire*, de asemenea participarea la Liturghia din 25 martie, precum și la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale în seara zilei de 25 martie 1913.

◆ 7 юля. Божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ отслужилъ Преосвященный Гавріиль въ сослуженіи ректора новочеркаской семинаріи архимандрита Гурія, соборнаго и монашествующаго духовенства; за литургіей рукоположенъ въ діакона учитель министерской школы с. Гинкоуцъ, Хотинскаго уѣзда, Николай Могорянь. Пѣль архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента свящ. Мих. Березовскаго.

Въ тотъ же день въ 5 час. вечера въ Крестовой церкви акаѳистъ предъ иконой Божьей Матери отслужилъ Преосвященный Гавріиль въ сослуженіи архимандрита Гурія и монашествующаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ акаѳиста Преосвященный сказалъ слово.

◆ 12 юля. Утреннимъ поѣздомъ архіерейскій хоръ съ регентомъ свящ. Михаиломъ Березовскимъ и піанистомъ виртуозомъ Ф. А. Кребсомъ выѣхалъ въ Тирасполь-Аккерманъ, для продолженія концертнаго турне по городамъ Бессарабіи.

Fig. A13.46. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1913, nr. 28, p. 1179–1180 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la Liturghia din 7 iulie, precum și la Acatistul citit în fața Icoanei Maicii Domnului în seara aceleiași zile; dar și despre plecarea la Tiraspol a Corului Catedralei condus de M. Berezovschi, însoțiți și de pianistul F. A. Krebs, cu scopul prelungirii turneului concertistic prin orașele Basarabiei.

Епархіальная хроника.

◆ 12 іюля. Въ клубѣ г. Тирасполя состоялся концертъ Кишиневскаго архіерейскаго хора подъ управленіемъ священника Михаила Березовскаго. Концертъ прошелъ при большомъ наплывѣ публики, растроганной блестящимъ исполненіемъ духовныхъ музыкальныхъ произведеній видныхъ русскихъ композиторовъ.

Fig. A13.47. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1913, nr. 30, p. 1233 – găsim elogieri privind evoluarea Corului arhieresc condus de M. Berezovschi la concertul din 12 iulie, susținut în orașul Tiraspol.

◆ 24 ноября въ 8 ч. вечера въ томъ-же домѣ состоялся духовный концертъ архіерейскаго хора подъ управленіемъ регента священника Михаила Березовскаго.

Новое духовно-музыкальное произведение Архіепископа Серафима «Симонъ волхвъ и Апостолъ Петръ» (драматическій этюдъ) исполнили с. А. Павленко, свящ. М. Березовскій, хоръ, фортепіано—Ф. А. Кребсъ, фисгармонія М. Б. Бырка.

Fig. A13.48. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1913, nr. 48, p. 1821 – se relatează despre Concertul religios susținut de către Corul arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi, desfășurat în seara zilei de 24 noiembrie în sala Casei Eparhiale, cu prezentarea unei noi creații religioase a Arhiepiscopului Serafim.

Въ тотъ-же день въ 2 ч. дня въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялось торжественное открытіе Высокопреосвященнымъ Серафимомъ Епархіальнаго Комитета-- борьбы съ пьянствомъ, имѣющаго начать работать при Обществѣ трезвости, что при св. Георгіевской церкви въ Кишиневѣ. по слѣдующей программѣ:

- 1) Молитва «Царю Небесный».
- 2) Обращеніе Архіепископа Серафима къ населенію Бессарабіи и его рѣчь «о борьбѣ съ нетрезвостью въ обществѣ и народѣ».
- 3) Архіерейскій хоръ исполнитъ концертъ: «Услыши, Господи, молитву мою» А. Львова
- 4) Стихотвореніе «Богатырь» гр. А. Толстого прочтетъ воспитанникъ 6 класса духовной семинаріи А. Маркочъ.
- 5) Рѣчь протоіерея о. Николая Лашкова «Проповѣдь трезвости въ народныхъ школахъ и среднихъ учебныхъ заведеніяхъ».
- 6) Родимый край» квартетъ.
- 7) Стихотвореніе «Сказка для бѣдныхъ и богатыхъ» Омуревскаго прочтетъ воспитанникъ 4-го класса духовной семинаріи М. Чакирь.
- 8) Рѣчь Ю. Н. Кононовича «О борьбѣ съ нетрезвостью за границею».
- 9) «Достойно есть» Капальскаго исполнитъ хоръ.

<...>

Въ 7 ч. вечера того-же дня и въ томъ же домѣ состоялся литературный вечеръ Кишиневскихъ среднихъ мужскихъ учебныхъ заведеній вѣдомства Министерства Народнаго Просвѣщенія по слѣдующей программѣ:

1) Молитва: „Царю Небесный“ — исп. архіерейскій хоръ подъ управленіемъ свящ. М. Березовскаго. 2) «Алкоголь въ его вліяніи на физическую и духовную жизнь человѣка»—Рефератъ Директора 1-й гимн. И. А. Клосовскаго. 3) Стихотвореніе: «Слава»—прочт. учен. IV кл. 1-й гимназіи Тишакъ. 4) «Святая любовь», муз. архіеп. Серафима—исп. архіерейскій хоръ подъ управлен. священ. М. Березовскаго, съ акомп. на фисгармоніи М. К. Бырки. 5) «Христосъ съ тобой», ст. Круглова—прочт. учен. 2 кл. Николаевской гимн. Цурканъ. 6) «Откуда и куда», ст. Грексва—прочт. учен. 3 кл. 2 гимн. Ботнаръ. 7) «Молитва дитяти», ст. Никитина—прочт. уч. 3 кл. реальн. учил. Сугакъ. 8) а) Шопенъ: «Impromptu» б) Листъ: «Gnomenreizen» solo на роялѣ, исп. уч. 8 кл. 2 гимн. Левицкій. 9) «Добрый человѣкъ», ст. Водовозова—прочт. учен. 3 кл. 2 гимн. Куцовъ. 10) Отрывокъ изъ ст. «Іоаннъ Дамаскинъ», Л. Толстого: «Благословляю Васъ лѣса»—прочт. учен. 5 класса реального учил. Болдескулъ. 11) «Житейское Море», ст. Гермогена—прочт. уч. 8 кл. гимн. Симакова—Германъ. 12) Solo на віолончели—исп. учен. 5 кл. 1-й гимназіи Орловъ. 13) «Сельская церковъ», ст. Вяземскаго—прочт. уч. 5 кл. 2 гимн. Діаковскій. 14) «Пустая церковъ», ст. Розенгейма—прочт. учен. 8 кл. 1-й гимн. Котоманъ. 15) «Да исполнятся уста наша», муз. Рахманина—исп. архіер. хоръ подъ управлен. свящ. М. Березовскаго. 16) «Въ Успенскомъ соборѣ», ст. Круглова—прочт. учен. 1-й гимн. Соколовскій. 17) Народный гимнъ: «Боже, Царя храни»—исп. архіер. хоръ подъ управлен. свящ. М. Березовскаго.

Fig. A13.49. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1913, nr. 49, p. 1873–1876 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la Liturghiile și Molebenurile din 1 și 6 decembrie 1913, la privegherea din 5 decembrie; de asemenea, aflăm despre participarea Corului arhieresc în amiaza zilei de 1 decembrie la concertul desfășurat în sala Casei Eparhiale, organizat cu ocazia inaugurării oficiale a Comitetului Eparhial de combatere a dependenței de alcool; se mai relatează despre participarea Corului arhieresc la Serata literară a Instituțiilor medii de specialitate pentru băieți din Chișinău, care s-a desfășurat în seara aceleiași zile în sala Casei Eparhiale.

◀ 19 января въ 9 ч. утра божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Высокопреосвященный Серафимъ въ сослуженіи соборнаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. а въ митрополиі Преосвященный Гавріиль, въ сослуженіи монашествующаго духовенства при пѣніи псаломщическаго хора. За богослуженіемъ въ соборѣ Высокопреосвященный Серафимъ рукоположилъ во священника діакона Ф. Симашкевича, въ діакона псаломщика Леона Томшу. Во время причастнаго въ соборѣ священникъ Г. Златовъ сказвлъ поученіе. Преосвященный Гавріиль рукоположилъ во діакона окончившаго курсъ семинаріи Н. И. Лупана.

Въ тотъ же день въ 4 ч. вечера въ митрополиі акаѳистъ предъ Чудотворнымъ Гербсвецкимъ образомъ Божіей Матери совершилъ Преосвященный Гавріиль, въ сослуженіи монашествующаго и соборнаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ акаѳиста Преосвященный сказалъ слово.

Въ тотъ же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ въ присутствіи Высокопреосвященнаго Серафима и Преосвященнаго Гавріила состоялась духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ:

1. «Нынѣ отпускаеши». Муз. А. Архангельскаго.
2. «О сновидѣніяхъ, какъ проявленіяхъ духовной жизни . Евангельскій разсказъ (Матѣ. 27, 19). Взаимодѣйствіе тѣла и души. Общеніе съ загробнымъ міромъ (два примѣра). Сонъ—подобіе смерти. Сновидѣніе по существенному содержанию своему сходно съ бодрственнымъ сознаніемъ. Невѣрное истолкованіе сновъ. Сны вѣщіе. Объясненіе этого факта. Сны истеричныхъ. Сны нормальныхъ людей съ чуткой душой. Заключение.
Чтеніе преподавателя семинаріи В. Г. Курдиновскаго.
3. «Скажи ми, Господи, кончину мою». Муз. свящ. М. Березовскаго.
4. «Видѣніе» (разсказъ) А. Ахтырскаго. Продолженіе чтенія В. Г. Курдиновскаго.
5. «Сила вѣры». Муз. и слова Архіепископа Серафима.
6. «Покаявшійся разбойникъ». Чтеніе свящ. І. Бивола.
7. «Разбойника благоразумнаго». Муз. П. Чеснокова. Пѣль архіерейскій хоръ подъ управленіемъ свящ. М. Березовскаго.

Fig. A13.50. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1914, nr. 4, p. 197–198 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 19 ianuarie 1914, urmată la ora 16⁰⁰ de un Acatist înaintea Icoanei cu Chipul Maicii Domnului de la Hârbovăț, iar seara, în sala Casei Eparhiale, corul condus de M. Berezovschi a luat parte și la lectura etico-religioasă.

I-е ОТДѢЛЕНІЕ.

1. «Владыко дней моихъ», муз. Даргомыжскаго, исп. *хоръ*.
2. «Привѣтъ», муз. Гертеля, { исп. вокальн. квартетъ:
3. «Жукъ и Роза», муз. Фейта, { *С. Павленко, М. Бырка,*
С. Янковскій и В. Маланецкій.
4. «Горныя вершины» дуэтъ, муз. Рубинштейна, исп. *Радомирскій Конст. и Пламадяла Дм.*
5. «Въ бурю во грозу» хоръ, изъ оп. «Жизнь за Царя», муз. Глинки, исп. *хоръ*,
6. «Орелъ и Змѣя», стих. Полонскаго, прочт. *Дабижя В. III кл.*
7. «Nocturne», муз. Архіепископа Серафима, исп. solo на скр. *Димитріевъ.*
8. «Сила вѣры», муз. Архіепископа Серафима, исп. *хоръ*.
9. «Зачѣмъ сомнѣнье въ любви Христовой», муз. Архіепископа Серафима, исп. *Пламадяла Дм.*
10. «Потокъ-богатырь», стих. А. Толстого, прочт. *В. Семинелъ III кл.*
11. «Мои думы» № 8, муз. Архіепископа Серафима, solo на скрипкѣ исп. *Перетятковъ Ал.*
12. «Эхъ ты пѣсня» дуэтъ, муз. Глазунова, исп. *Павленко и В. Маланецкій.*
13. «Ночной смотръ», муз. Глинки, исп. *хоръ*.
14. «Вагсарола». муз. Шуберта, исп. *оркестръ*.
15. «Звѣздное небо» вальсъ, муз. I. Сѣдлачекъ. исп. *оркестръ*.

II-е ОТДѢЛЕНІЕ.

1. «Andante cantabile», муз. Чайковскаго, исп. *струн. орк.*
2. «Искушение». муз. Ильинскаго, исп. *струнный орк.*
3. «Святая любовь», муз. Архіепископа Серафима, исп. *хоръ*.
4. «Еврейская мелодія», муз. Архіепископа Серафима, исп. *Димитріевъ.*
5. «Вечерняя звѣзда» изъ оп. «Тангейзеръ», муз. Вагнера, исп. *Пламадяла Д.*
6. Лирическія произведенія Грига opus 43: а) Бабочка. б) Одинокій путешественникъ. в) На родинѣ. г) Птичка. д) Эротическая поэма. е) Къ веснѣ, исп. *Ф. А. Кребсъ*.
7. «Серенада», муз. Абта
8. «Тещенька», Тверская народн. пѣсня, { исп. вокальн. квартетъ.

9. «Бурлакъ» Никитина, прочтетъ *Перетятковъ Ал.* съ ак. хора.
10. Чтеніе дьякомъ люду Московскому посланія Патріарха Гермогена Тушинскимъ измѣнникамъ въ 1609 году, муз. Ка-стальскаго. исп. *Скидулъ С.* подъ ак. хора.
11. «И больно—и грустно», муз. Архіепископа Серафима, solo на скр. исп. *Перетятковъ Ал.*
12. «Юбилейный маршъ», муз. І. Сѣдлечекъ, исп. *оркестръ.*
13. «Славься, славься» финалъ изъ оп. «Жизнь за Царя», Глин-ка, исп. *хоръ и оркестръ.*

Народный Гимнъ.

Въ концѣ концерта Владыка благодарилъ воспитанниковъ за духовно-эстетическое удовольствіе, доставленное ими.

Воспитанники на этомъ вечерѣ, по объясненію Владыки, показали, что они культурны и любятъ высшія искусства, въ заня-тіяхъ которыми встрѣчаютъ тоже живое содѣйствіе со стороны семинарскаго начальства и Архипастыря.



Fig. A13.51. Rubrica Cronica Eparhială K.E.B., 1914, nr. 5, p. 247–251 – în cadrul articolului intitulat *Храмовой празникъ духовной семинарии*, se relatează despre pregătirea și desfășurarea acestei sărbători închinată *Sfinților Trei Ierarhi* din 30 ianuarie 1914, care a culminat cu o serată muzical-literară, cu participarea Corului seminarului condus de M. Berezovschi.

◆ 2 февраля въ 9 ч. утра божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Высокопреосвященный Серафимъ въ сослуженіи соборнаго духовенства и священника В. Гобжилы, при пѣніи архіерейскаго хора. За богослуженіемъ Владыка рукоположилъ въ священники діакона Г. Споялова, въ діакона окончившаго курсъ семинаріи Ѡ. Фрунзу. Во время причастнаго протоіерей Ѡ. Кирика сказалъ поученіе.

<...>

Въ тотъ-же день въ 4 ч. вечера въ митрополиі Преосвященный Гавриилъ совершилъ акаѳистъ въ сослуженіи соборнаго и монашествующаго духовенства, при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ акаѳиста Преосвященный сказалъ слово.

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ въ присутствіи Преосвященнаго Гавріила состоялась духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ:

1. «Богородице Дѣво, упованіе христіаномъ». По знамен. расп., перелож. свящ. М. Березовскаго.
2. «Религіозныя воззрѣнія расколо-учителя діакона Θεодора». Чтеніе препод. Кишиневской 3-й Николаевской гимназіи П. Н. Рунцова.
3. «Достойно есть». Сербскаго распѣва А. Кастальскаго.
4. О Царскомъ Самодержавіи въ Россіи. Чтеніе мис.-пропов. прот. Θεодосія Воловея.
5. «Господи! силою Твоею возвеселится царь». Муз. Д. Бортнянскаго.
6. «Простилъ». Чтеніе А. П. Павлова.
7. Молитва «Отецъ людей, Отецъ небесный». Муз. К. Ф. Хршановской. Соло для баса съ аккомп. хора и фисгармоніи. Исполн. священ. М. Березовскій, хоръ и М. К. Бырка.

Пѣлъ архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента священника М. Березовскаго.

Fig. A13.52. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1914, nr. 6, p. 300–301 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 2 februarie 1914, urmată la ora 16⁰⁰ de un Acatist, iar seara a luat parte la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale.

◆ 9 февраля въ 9 ч. утра Божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Преосвященный Гавріиль въ сослуженіи соборнаго и монашествующаго духовенства, при пѣніи архіерейскаго хора. За Богослуженіемъ Преосвященнымъ рукоположены—въ священника діаконь Ѡ. Фрунза и въ діакона псаломщикъ В. Флоровичъ. Во время причастнаго священникъ І. Биволь сказалъ поученіе.

Въ тотъ-же день въ 4 ч. дня акаѳистъ въ митрополіи предъ Гербовецкимъ чудотворнымъ образомъ Божіей Матери совершилъ Преосвященный Гавріиль въ сослуженіи монашествующаго и соборнаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ акаѳиста Преосвященнымъ было сказалъ слово.

<...>

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ, въ присутствіи Высокопреосвященнаго Серафима и Преосвященнаго Гавріила состоялась духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ:

1. «Отъ юности моя». Муз. А. Архангельскаго.
2. «Допустимо-ли трупосожиганіе съ христіанской точки зрѣнія»? Чтеніе Епархіальнаго миссіонера—проповѣдника, прот. Ѡ. Кирики.
3. «Самъ единъ еси Безсмертный». Муз. А. Кастальскаго.
Перерывъ—10 минутъ.
4. «О значеніи Церкви». Чтеніе преподавателя Кишиневской духовной Семинаріи Н. Н. Колоколова.
5. «Ты мой Богъ». Дуэтъ муз. Архіепископа Серафима исп. свящ. М. Березовскій и С. Павленко.
6. «Братья—разбойники». Прочтетъ П. И. Карповъ.
7. «Отче нашъ». Муз. С. Аренскаго.

Пѣль Архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента священника М. Березовскаго.

Fig. A13.53. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1914, nr. 7, p. 351–352 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 9 februarie 1914, urmată la ora 16⁰⁰ de un Acatist înaintea Icoanei cu Chipul Maicii Domnului de la Hârbovăț, iar în seara aceleiași zile a luat parte la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale.

СЪ РАЗРЪШЕНІЯ ЕПАРХІАЛЬНАГО НАЧАЛЬСТВА

12 МАРТА 1914 ГОДА

ВЪ ЗАЛѢ СЕРАФИМОВСКАГО ЕПАРХІАЛЬНАГО ДОМА

СОСТОИТСЯ

ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТЪ

Кишиневскаго Архіерейскаго хора

подъ управленіемъ регента священника

МИХАИЛА БЕРЕЗОВСКАГО

при участіи артистки русской оперы

Е. Г. СУШКОВОЙ-БЪЛОУСОВОЙ,

ПИАНИСТА

Ф. А. КРЕБСА

и преподавателя пѣнія Киш. Епарх. училищ.

П. В. МОРИГЕРОВСКАГО.

Въ программу войдутъ музык. произведенія Архіепископа Серафима, Максима Березовскаго, Шведова, Архангельскаго, Настальскаго, Чайковскаго, Чеснокова, Гречанинова и свящ. М. Березовскаго.

Начало Концерта ровно въ 8 час. вечера.

Билеты можно получать при входѣ, въ зданіи Серафимовскаго Епарх. дома.

Fig. A13.54. Rubrica Cronica eparhială, К.Е.В., 1914, nr. 8, p. 397 – Afiș-înștiințare privind desfășurarea Concertului de muzică duhovnicească, prezentat de către Corul arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi în sala Casei Eparhiale în data de 12 martie 1914.

◆ 23 февраля въ 9 ч. утра въ кафедральномъ соборѣ божественную литургію Св. Василія Великаго совершилъ Высокопреосвященный Серафимъ въ сослуженіи Преосвященнаго Гавриила, ректора семинаріи архимандрита Даміана, соборнаго духовенства, протоіерея Ѡ. Кирики и священника В. Базарянинова при пѣніи архіерейскаго хора, а по литургіи—Чинъ Православія въ сослуженіи тѣхъ же лицъ и всего городского духовенства.

<...>

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серѣфимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялась духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ, въ присутствіи Преосвященнаго Гавриила

1. «Блаженъ мужъ». Муз. А. Кастальскаго.
2. «Основательно-ли ходячее мнѣніе о томъ, что между наукой и религіей существуетъ противорѣчіе». Чтеніе законоучителя Кишиневской земской женской гимназіи, священника Автонома Вылкова.
3. «Внуши, Боже, молитву мою». Муз. А. Архангельскаго.

Перерывъ на 10 минутъ.

4. «Объ истинныхъ ключахъ счастія». Чтеніе преподавателя Кишиневской Духовной Семинаріи И. И. Зелинскаго.
5. «Ты мой Богъ». Дуэтъ, словъ и муз. Архіепископа Серафима исп. С. А. Павленко и священникъ М. Березовскій.
6. «Пустынница». Прочтетъ свящ. І. Биволь.
7. «Моя вѣра, надежда и любовь». Слова прот. о. Іоанна Кронштадтскаго, муз. В. Орлова. Аккомпанируетъ П. В. Моригеровскій и М. К. Бърка.

Пѣль архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента—священника М. Березовскаго.

Fig. A13.55. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1914, nr. 9, p. 442–443 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 23 februarie 1914, iar în seara aceleiași zile a luat parte la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale.

◆ 2 марта въ 9 ч. утра въ кафедральномъ соборѣ божественную литургію совершилъ Преосвященный Гавріиль въ сослуженіи соборнаго и монашествующаго духовенства, при пѣніи архіерейскаго хора. За богослуженіемъ Преосвященнымъ рукоположенъ въ священника діаконъ Іоаннъ Димитріулъ, а въ стихарь воспитанники 6 класса духовной семинаріи: С. Бекаевичъ, И. Бутукъ, А. Воловей, І. Гума, П. Будянь, А. Василякѣвъ, Б. Вецъ, Ѳ. Гинкуловъ.

Въ тотъ-же день въ 4 ч. вечера Преосвященный Гавріиль совершилъ акаѳистъ въ митрополіи въ сослуженіи монашествующаго и соборнаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ акаѳиста Преосвященный сказалъ слово.

<...>

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялась духовно-просвѣтительная бесѣда, въ присутствіи Преосвященнаго Гавріила, по слѣдующей программѣ:

1. «Хвалите имя Господне». Муз. П. Чеснокова.
2. «Іудейство предъ судомъ христіанства». Чтеніе Епархіальнаго наблюдателя церковныхъ школъ, свящ. Владимира Базарянинова.
3. «На рѣкахъ Вавилонскихъ». Муз. Ш. Гуно.

Перерывъ на 10 минутъ.

4. «Можно-ли спастись въ міру»? Чтеніе законоучителя реального училища, прот. Николая Ранинскаго.
5. «Тебе поемъ». Муз. А. Кастальскаго.
6. «Какъ тяжело жить безъ Бога». Чтеніе А. П. Павлова.
7. «Услыши, Господи, молитву мою!» Муз. А. Львова.

Пѣлъ Архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента—священника М. Березовскаго.

Fig. A13.56. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1914, nr. 10, p. 486–487 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 2 martie 1914; la ora 16⁰⁰ a luat parte la un Acatist ce a avut loc la Mitropolie, iar în seara aceleiași zile a luat parte la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale.

◆ 9 марта въ 9 ч. утра Божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Высокопреосвященный Архіепископъ Серафимъ, въ сослуженіи Преосвященнаго Гавріила и того же духовенства, что и наканунѣ, при пѣніи архіерейскаго хора.

<....>

◆ Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ томъ-же домѣ, въ присутствіи Высокопреосвященнаго Архіепископа Серафима и Преосвященнаго Гавріила, состоялась духовно-просвѣтительная бесѣда по слѣдующей программѣ:

1. «Кресту Твоему». Перелож. А. Кастальскаго.
 2. Туманы. (Психологія современнаго общества). Чтеніе Б. А. Т.
 3. «Да молчитъ всякая плоть человѣча». Перелож. прот. Турчанинова.
 4. Современный матеріализмъ и его плоды. Чтеніе законоучителя 2-й гимназіи, Священника Гавріила Златова.
 5. «Вечери твоя тайныя». Муз. А. Львова.
 6. «Братья Христа» и «Нищіе». Прочтетъ И. И. Карповъ.
 7. «У креста». (Crucifix). Муз. І. Фора. Исп. хоръ малыхъ пѣвчихъ, аккомп. М. К. Бырка.
- Пѣль Архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента—священника М. Березовскаго.

Fig. A13.57. Rubrica Cronica Eparhială din К.Е.В., 1914, nr. 11, p. 540–541 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 9 martie 1914, iar în seara aceleiași zile a luat parte la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale.

◆ 12 марта въ 8 ч. вечера въ Серафимоскомъ епархіальномъ домѣ состоялся духовный концертъ Кишиневскаго архіерейскаго хора подъ управленіемъ регента священника М. Березовскаго съ участіемъ артистки русской оперы Е. Г. Сушковой-Бѣлоусовой, піаниста Ф. А. Кребса, преподавателя пѣнія піаниста П. В. Моригеровскаго и М. К. Бырки, по слѣдующей программѣ:

Отдѣленіе I.

1. «Свѣте тихій». Муз. Шведова.

2. «Душе моя». Муз. П. Чеснокова. Хоръ мал. пѣвчихъ.

3. Достойно есть». Муз. А. Гречанинова.

4. «Зачѣмъ сомнѣніе въ любви святой». Слова и музыка Архіепископа Серафима исп. Е. Г. Сушкова-Бѣлоусова, аккомп. Ф. А. Кребсъ.

5. «Внегда скорбѣти ми». Муз. А. Архангельскаго.

6. «О, Мати Божія». Дуетъ, муз. и слова Архіепископа Серафима исп. Е. Г. Сушкова-Бѣлоусова и свящ. М. А. Березовскій аккомп. Ф. А. Кребсъ.

7. «Не отвержи мене въ старости моей». Концертъ. Муз. Максима Березовскаго (бывш. директора придвор. Пѣвч. Капеллы).

Отдѣленіе II.

8. «Херувимская пѣснь» Es dur № 4. Муз. Архіепископа Серафима.

9. «Отъ юности моя». Муз. свящ. Михаила Березовскаго.

10. «Ты Богъ мой». Дуэтъ слова и муз. Архіепископа Серафима исп. Е. Г. Сушкова-Бѣлоусова и свящ. М. А. Березовскій; аккомп. Ф. А. Кребсъ.

11. «Камо утаюся отъ грѣховъ моихъ». Муз. П. Чайковскаго. Хоръ больш. пѣвчихъ.

12. «Тайна». Слова и муз. Архіепископа Серафима исп. Е. Г. Сушкова-Бѣлоусова; аккомп. Ф. А. Кребсъ.

13. Кантата. «Стихъ о церковномъ русскомъ пѣніи». Муз. А. Кастальскаго съ аккомп. фортепіано исп. хоръ; аккомп. П. В. Моригеровскій, на фисгармоніи аккомп. М. К. Бырка.

Fig. A13.58. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1914, nr. 11, p. 542–543 – se relatează despre Concertul de muzică duhovnicească din data de 12 martie 1914, susținut de către Corul arhieresc al Catedralei sub conducerea lui M. Berezovschi, cu participarea artei din trupa Operei Ruse E. G. Sușkova-Belousova, pianistului F.A.Krebs, profesorului de cânt și pianistului P. V. Morigherovski și a lui M. Bârcă, ce a avut loc în sala Casei Eparhiale.

◆ 16 марта въ 9 ч. утра божественную литургію въ кафедральномъ соборѣ совершилъ Преосвященный Гавріиль въ сослуженіи соборнаго и монашествующаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. На часахъ Преосвященнымъ были посвящены въ стихарь слѣдующіе воспитанники 6 класса духовной семинаріи: М. Коробчанъ, В. Маланецкій, Г. Машкевичъ, В. Назаревичъ, А. Пламадяла, С. Душаковъ, В. Игнатовичъ, Н. Лускаловъ и И. Макковой.

Во время причастнаго протоіерей В. Гума сказалъ поученіе противъ упивающихся виномъ ¹⁾).

Въ тотъ-же день въ 4 ч. пополудни Преосвященный Гавріиль совершилъ акаѳистъ предъ Гербовецкимъ чудотворнымъ образомъ Божіей Матери въ митрополіи, въ сослуженіи монашествующаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ акаѳиста Преосвященнымъ было сказано слово.

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялась духовно-просвѣтительная бесѣда въ присутствіи Преосвященнаго Гавріила, по слѣдующей программѣ:

1. «Достойно есть». Муз. Архіепископа Серафима.
2. Соціализмъ и христіанство. Чтеніе инспектора классовъ Киш. Епарх. жен. училища, священника Александра Юрикаса.
3. «Къ Богородицѣ, прилежно». Муз. А. Гречанинова.
4. Вегетаріанство. Чтеніе преподавателя Киш. дух. Семинаріи С. Г. Цомая.
5. «Камо утаюся отъ грѣховъ моихъ». Хоръ большихъ пѣвчихъ, муз. П. Чайковскаго.
6. Въ коллизеѣ. Прочтетъ священникъ І. Биволь.
7. «Внегда скорбѣти ми». Муз. А. Архангельскаго.

Пѣлъ архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента—священника М. Березовскаго.

Fig. A13.59. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1914, nr. 12, p. 584–585 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 16 martie 1914, iar în seara aceleiași zile a luat parte la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale.

28 ноября въ 8 часовъ вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялась лекція Высокопреосвященнѣйшаго Архіепископа Платона «Наша Русь въ Америкѣ», весь сборъ съ которой въ суммѣ 1000 рублей поступилъ пополамъ въ Дамскій Комитетъ и Трудовое Братство на нужды дѣйствующей арміи, для покупки теплаго бѣлья и платья, по слѣдующей программѣ:

1 е отдѣленіе.

Исполнилъ архіерейскій хоръ подъ управленіемъ священника М. А. Березовскаго.

1. «Царю небесный» по знаменному распѣву, перелож. священника М. А. Березовскаго.

2. Гимнъ «Боже царя храни!»

3. Англійскій гимнъ.

4. Бельгійскій гимнъ.

5. Французскій гимнъ.

9. «Громче трубы боевыя», Сербская пѣсня, муз. А. Архангельскаго.

7. «Не плачьте надъ трупами павшихъ бойцовъ», муж. хоръ, музыка Черепнина, аккомпан. Ф. А. Кребсъ.

8. «Воскликните Господеви вся земля», муз. А. Гречанинова.

Антрактъ 10 минутъ.

2-е отдѣленіе.

Рѣчь Высокопреосвященнѣйшаго Архіепископа Платона.

Антрактъ 10 минутъ.

3-е отдѣленіе

1. «Всемирную славу» богородич. 1 гл. по знаменному распѣву. Исполн. Семинарскій хоръ.

2. Рѣчь Высокопреосвященнѣйшаго Архіепископа Платона.

3. «Многи лѣта» муз. Гинсбурга, исполн. Семинарскій хоръ.

Fig. A13.60. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.V., 1914, nr. 49, p. 1916–1917 – se relatează despre Concertul de binefacere din data de 28 noiembrie 1914 desfășurat în sala Casei Eparhiale, cu participarea Corului Arhieresc și cel al Seminarului Teologic sub conducerea lui M. Berezovschi.

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ Епархіальномъ домѣ, въ присутствіи Высокопреосвященнаго Архіепископа Платона, состоялось религиозно-просвѣтительное чтеніе Преосвященнаго Епископа Гавріила по слѣдующей программѣ:

1. «Свѣте тихій». Муз. Кастальскаго.

2. «Евангеліе въ Евангеліи—Притча о блудномъ сынѣ». Чтеніе Преосвященнаго Гавріила, Епископа Аккерманскаго.

Перерывъ на 10 мин.

3. «Покаянія отверзи ми двери». Муз. Веделя.

4. «Раскрытіе идеи этой притчи въ судьбахъ нѣкоторыхъ народовъ и царствъ». Продолж. чтенія Епископа Гавріила.

5. «Отецъ людей, Отецъ небесный». Молитва. Муз. К. Хршановской, соло для баса съ акомп. хора и фортепіано. При пѣніи архіерейскаго хора подъ управленіемъ священника Михаила Березовскаго.

Fig. A13.61. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1915, nr. 4, p. 139 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la lectura etico-religioasă din data de 18 ianuarie, desfășurată în sala Casei Eparhiale.

●● 9 февраля въ 9 ч. утра, въ недѣлю Православія Высокопреосвященный Архіепископъ Платонъ совершилъ божественную литургію и по литургіи чинъ Православія въ кафедральномъ соборѣ въ сослуженіи Преосвященнаго Епископа Гавріила, ректора семинаріи архимандрита Даміана соборного и городского духовенства, при пѣніи архіерейскаго хора. Во время причастнаго протоіерей С. Челанъ сказалъ поученіе.

Въ тотъ-же день въ 4 ч. вечера Преосвященный Епископъ Гавріиль совершилъ акаѳистъ въ митрополіи предъ Чудотворнымъ Гербовецкимъ Образомъ Божіей Матери, въ сослуженіи монашествующаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ акаѳиста Преосвященный сказалъ слово.

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ состоялось духовно-просвѣтительное чтеніе, въ присутствіи Высокопреосвященнаго Архіепископа Платона и Преосвященнаго Епископа Гавріила, по слѣдующей программѣ:

1. Слава «Единородный Сыне». Муз. Н. Черепнина.
2. «Мощи святыхъ угодниковъ Божіихъ, какъ орудіе силы Божіей». Чтеніе Епархіальнаго миссіонера А. Т. Сквозникова.

Перерывъ на 10 минутъ.

3. «Отъ юности моя» Муз. свящ. М. Березовскаго.
4. «Красота вѣрующей христіанской души». Чтеніе Преподавателя Кишиневской Духовно-Семинаріи И. И. Зелинскаго.
5. «Моя вѣра, надежда и любовь». Слова прот. Іоанна Кронштадтскаго. Муз. В. Орлова.

Пѣль архіерейскій хоръ.

Fig. A13.62. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1915, nr. 7-8, p. 264 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 9 februarie 1915, urmată la ora 16⁰⁰ de un Acatist înaintea Icoanei cu Chipul Maicii Domnului de la Hârbovăț, iar în seara aceleiași zile a luat parte la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale.

●● 15 февраля въ 9 ч. утра, въ недѣлю 2-ю поста, Высокопреосвященный Архіепископъ Платонъ совершилъ въ кафедральномъ соборѣ божественную литургію и по литургіи молебень о дарованіи побѣды Русскому воинству, въ сослуженіи соборнаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Во время причастиа протоіерей К. Гинкуловъ сказалъ поученіе.

Въ тотъ-же день въ 4 ч. вечера Высокопреосвященный Архіепископъ Платонъ совершилъ акаѳистъ въ крестовой церкви митрополіи, предъ Гербовецкимъ Образомъ Божіей Матери въ сослуженіи соборнаго и монашествующаго духовенства при пѣніи архіерейскаго хора. Въ концѣ акаѳиста протоіерей Ѡ. Кирика сказалъ поученіе.

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ Епархіальномъ домѣ въ присутствіи Высокопреосвященнаго Архіепископа Платона состоялось духовно-просвѣтительное чтеніе по слѣдующей программѣ:

1. «Авалите имя Господне». Муз. Дехтярева.
2. «Мои мемуары о Палестинѣ и Аѳонѣ по личнымъ впечатлѣніямъ». Рѣчь преподавателя 1-й Гимназіи Императора Александра 1-го Благословеннаго В. П. Леонтовскаго.
Перерывъ на 10 минутъ.
3. «Возведохъ очи мои». Концертъ Д. Бортнянскаго.
4. «Анализъ и смыслъ заповѣди Христовой о любви къ врагамъ». Чтеніе Инспектора духовной Семинаріи В. И. Смирнова
5. «Милосердія двери». Муз. Кастальскаго.
Пѣль архіерейскій хоръ.

Fig. A13.63. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1915, nr. 7–8, p. 268–269 – se relatează despre participarea Corului arhieresc la Liturghia din dimineața zilei de 15 februarie 1915, urmată la ora 16⁰⁰ de un Acatist înaintea Icoanei cu Chipul Maicii Domnului de la Hârbovăț, iar în seara aceleiași zile a luat parte la lectura etico-religioasă desfășurată în sala Casei Eparhiale.

Въ тотъ-же день въ 7 ч. вечера въ Серафимовскомъ Епархіальномъ домѣ, съ благословенія Высокопреосвященнаго Архіепископа Платона, въ присутствіи Преосвященнаго Епископа Гавріила, состоялось религіозно-просвѣтительное чтеніе по слѣдующей программѣ:

1. «Слава Единородный»—«Доотойно Есть». Муз. Н. Черепнина.

2. «Человѣческія скорби и страданія. Оптимизмъ и пессимизмъ. Христіанскій взглядъ на наши скорби, болѣзни и страданія. Отношеніе ихъ къ Тайнѣ Искупленія. Крестъ Христовъ; крестоношеніе его послѣдователей». Чтеніе законоучителя Кишиневской 1-ой гимназіи Императора Александра I-го Благословеннаго, протоіерея о. Николая Лашкова.

3. «У Креста». Муз. І. Фора—исп. хоръ малыхъ пѣвчихъ.

4. «Нагорная бесѣда Спасителя (нравственная высота христіанскаго міровоззрѣнія)». Чтеніе Епархіальнаго Наблюдателя церковно-приходскихъ школъ, священника о. Владимира Базарянинова.

5. «Внуши Боже, молитву мою!» Муз. А. Архангельскаго.

Пѣль архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента священника Михаила Березовскаго.

Fig. A13.64. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1915, nr. 9–10, p. 302 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la lectura etico-religioasă din 22 februarie 1915, ce a avut loc în sala Casei Eparhiale.

●● 25 февраля въ 8 ч. вечера въ Серафимовскомъ Епархіальномъ домѣ, съ благословенія Высокопреосвященнѣйшаго Архіепископа Платона, состоялся духовно-патріотическій концертъ Кишиневскаго архіерейскаго хора въ усиленномъ составѣ, въ пользу Бессарабскаго сиротскаго пріюта для дѣтей воиновъ, на брани положившихъ жизнь свою за жизнь нашу по слѣдующей программѣ:

Отдѣленіе 1.

1. „Вѣрую“. Муз. Ипполитова-Иванова. 2. „Свѣте тихій“. Муз. свящ. Михаила Березовскаго. 3. «Сугубая ектенія. Муз. Рахманинова. 4. «На рѣкахъ Вавилонскихъ». Концертъ. Муз. Л. Веделя. 5. «Самъ единъ еси безсмертный». Муз. А. Кастальскаго. 6. «Приидите и видете дѣла Божіа». Муз. Д. Бортнянскаго.

Отдѣленіе 2.

7. «Боже, Царя храни! славному долги дни». Муз. Танѣева. 8. «Колыбельная пѣснь въ бурю». Муз. П. Чайковскаго; хоръ малыхъ пѣвчихъ. 9. «Русь и Сербія». Кантата. Муз. свящ. Михаила Березовскаго. 10. «Черная туча виситъ надъ полями». Муз. Кошина. 11. «Русь святая идетъ на войну!» Муз. священника В. Зиновьева. Кантата для тенора и баса съ аккомп. хора. Соло исп. С. А. Павленко и В. Г. Маланецкій. 12. «Боже, Царя храни».

Акомпанировалъ Ф. А. Кребсъ.

Fig. A13.65. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1915, nr. 9–10, p. 303 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la Concertul spiritual-patriotic din 25 februarie 1915, ce a avut loc în sala Casei Eparhiale, organizat în scopul ajutorării copiilor ostașilor căzuți pe câmpul de luptă cazați în orfelinatele Basarabiei.

Въ тотъ же день въ 7 ч. вечера, въ Серафимовскомъ епархіальномъ домѣ, въ присутствіи Высокопреосвященнаго Архіепископа Платона, Преосвященнаго Епископа Гавріила, Ректора духовной семинаріи, архимандрита Даміана, состоялась религіозно-просвѣтительное чтеніе по слѣдующей программѣ:

1. «Свѣте тихій». Муз. свящ. М. Березовскаго.
2. «О жизни въ Богѣ». Чтеніе Б. А. Т.
3. «Къ Богородицѣ прилежно». Муз. Гречанинова.
4. «Смерть челоѣка и его безсмертіе». Чтеніе свящ. Іоанна Егорова.

5. «Самъ единъ еси безсмертный». Муз. А. Кастальскаго.

Пѣлъ архіерейскій хоръ подъ управленіемъ регента священника Михаила Березовскаго.

Fig. A13.66. Rubrica Cronica Eparhială din K.E.B., 1915, nr. 11–12, p. 346–347 – se relatează despre participarea Corului arhieresc sub conducerea lui M. Berezovschi la lectura etico-religioasă din 8 martie 1915, ce a avut loc în sala Casei Eparhiale.

14. Mărturiile Maicii Eustatia, Stareța Mănăstirii Răciula, despre Preotul Mihail Berezovschi

Cercetând viața și creația corală bisericească a Protoiereului Mihail Berezovschi, am ajuns să aflăm că Maica Stareță a Mănăstirii *Răciula* – Egumena Eustatia, în vârstă de 91 de ani, l-a cunoscut personal pe Mihail Berezovschi. Așa că am mers la ea și i-am adresat câteva întrebări despre compozitor. În primul rând, am rugat-o pe Maică să ne relateze care au fost circumstanțele în care a ajuns să facă cunoștință cu Părintele M. Berezovschi. Dânsa ne-a relatat despre faptul că în anul 1938, Mitropolia Basarabiei organizase la Chișinău un Institut al Călugărițelor Infirmiere, cu scopul de a pregăti surori care să îngrijească de bolnavi în spitale militare și civile, iar în vreme de război să fie capabile să îndrume pe celelalte călugărițe de prin mănăstiri chemate să îngrijească răniții.

Din continuarea firului narativ al celor expuse de Egumena Eustatia am aflat că Institutul fusese amplasat în Casa Eparhială din Chișinău și avea o durată a studiilor de doi ani. Pentru pregătirea elementară a viitoarelor studente, fusese înființată o Școală primară de caritate, la Mănăstirea de Maici *Frumoasa*. Maica Eustatia s-a numărat printre primele eleve ale Școlii primare de caritate, având pe atunci 13 ani. Un an mai târziu intrase deja la Institutul Călugărițelor Infirmiere din Chișinău. Anume în perioada studiilor la acel Institut, Maica Eustatia a avut prilejul să îl cunoască pe Mihail Berezovschi, care era o adevărată personalitate, cu un nume răsunător. Maica ne-a mărturisit că nu exista om care să nu îl cunoască, sau care să nu fi auzit despre activitatea sa fructuoasă pe tărâmul preoțesc, componistic, dirijoral, interpretativ sau pedagogic.

Deși nu a cântat nemijlocit în corul arhieresc condus de M. Berezovschi, Egumena Eustatia ne-a povestit că la Institutul Călugărițelor Infirmiere fusese organizat un cor din călugărițe, condus de Maica Mavra, în care cânta și Dânsa. Corul condus de M. Berezovschi, care era considerat la vremea respectivă cel mai puternic și prestigios cor, și cel condus de Maica Mavra se succedau: când unul din aceste două colective corale cânta la Sobor, celălalt cânta la Mitropolie, și invers. În acea perioadă, Biserica Mitropoliei era parte din complexul Mitropolitan, construit pe timpul Mitropolitului Serafim Ciceagov, și era amplasată chiar vizavi de Sobor (unde în prezent stă Clădirea Guvernului). Din complexul Mitropolitan făcea parte și Școala Eparhială de Fete.

Egumena Eustatia își amintește că Părintele Berezovschi de multe ori făcea observații la corul lor și venea frecvent cu sfaturi către Maica Mavra, cu privire la repertoriul corului condus de ea, sau despre diverse modalități de lucru privind emiterea sunetului cu scopul îmbunătățirii acestuia și alte asemenea sfaturi.

Cu privire la trăsăturile fizice ale Părintelui Berezovschi, Maica Eustatia ne-a povestit că era un om solid, înalt, din câțiva pași reușea să ajungă din mijlocul bisericii în Altar. Maica își amintește că pe timp de iarnă, Mihail Berezovschi obișnuia să poarte o blană lungă de vulpe, ceea ce îl făcea să arate și mai impunător.

În calitate de dirijor, avea faima de un om foarte sever, cerea disciplină absolută de la coriștii săi. Maica ne-a mai relatat și unele detalii ușor amuzante, cum ar fi faptul că dacă vreunui corist îi scăpa vreo greșeală în timpul cântării, putea să primească în semn de mustrare din partea dirijorului chiar și câte un camerton în frunte.

Mihail Berezovschi, conform mărturiilor Maicii Eustatia, avea o capacitate uimitoare de a vedea în om talentul, chiar dacă acesta era mai ascuns, și știa să aprecieze acest aspect din start. Însă, dacă respectiva persoană nu era dispusă să și muncească, fără a sta prea mult pe gânduri, compozitorul îl elibera rapid din funcție, ca să nu piardă în zadar timpul, muncind cu el.

După cum l-a caracterizat Maica Eustatia, M. Berezovschi era un om foarte muncitor, corect și direct, calități prin care reușea să câștige respectul celor mai de vază personalități. În acest sens, am aflat că însuși Mitropolitul (în perioada respectivă – Mitropolitul Efrem) îi purta un deosebit respect lui Mihail Berezovschi și l-a investit cu multă influență în cadrul Mitropoliei. Amintim aici faptul că, înafară de faptul că ocupa postul de preot și dirijor al corului arhieresc, M. Berezovschi s-a mai aflat și în funcțiile de membru al Comisiei de revizie la Fabrica de lumânări, membru al Școlii Eparhiale de Fete din partea clericilor, membru al Comisiei de examinare a candidaților la funcția de cântăreți și a celor ce urmau a fi gratificați cu stihar, membru al Consiliului economic al Școlii Eparhiale de Fete ș.a.

Cu părere de rău, Maica Eustatia nu a reușit să finalizeze ciclul complet de doi ani de studii la Institutul Călugărițelor Infirmiere din Chișinău, ci a frecventat acea instituție doar un an, din cauza evenimentelor istorice din vara anului 1940. Maica își amintește și azi, cu un vădit discomfort emoțional, de acele zile în care a fost nevoită să își strângă rapid într-o servietă doar puține haine și câteva cărțuții și să parcurgă pe jos drumul de la Chișinău până la Răciula – localitate în care s-a refugiat și unde, mai târziu, avea să devină stareță a Mănăstirii *Răciula*.

Am întrebat-o, desigur și am fost curioși ce s-a întâmplat cu Mihail Berezovschi, atunci când s-a început războiul? Însă, din păcate, Maica nu a putut să ne ofere un răspuns prea satisfăcător la această întrebare. Ne-a comunicat doar faptul că pe atunci vehicula informația potrivit căreia M. Berezovschi ar fi plecat în România, fără a se ști dacă a și ajuns la destinație. Însă cunoscând toate acțiunile ostile la care au fost supuse fețele bisericești în perioada de instaurare a regimului sovietic, nu ar fi deloc deplasat să presupunem că și Mihail Berezovschi a căzut pradă acestui regim dictatorial. În acest sens, am căutat informații în Arhiva Națională a

Republicii Moldova, inclusiv am căutat numele său în registrul Serviciilor Secrete, care de curând au devenit accesibile, însă, cu părere de rău, nu am găsit nicio informație. Cu toate acestea, nu excludem că ar putea exista niște dovezi revelatoare cu privire la ultimile luni din viața compozitorului și la sfârșitul lui pământesc în paginile documentelor stocate în Arhivele din București.

Pentru a ilustra situația generală care se instaurase în țară în vara lui 1940 relatăm din amintirile Preotului Vasile Țepordei care s-a refugiat în România, în articolul publicat în ziarul *Literatura și Arta* din 28 iunie 1990 intitulat *Te revăd, Basarabie, după 50 de ani* își amintește: “În dimineața zilei de 28 iunie mi-am luat soția și copilul, cu două valize pline de acte, m-am urcat într-o birjă și am plecat spre gară. Am lăsat casa încărcată cu tot ce adunasem în anii de profesorat și gazetărie (...). În gară era o învălmășeală de nedescris (...). Nu se mai vindeau nici bilete. Jalea era mare. Mulți se rătăciseră și se căutau plângând... Când s-a dus trenul în mișcare a început un bocet mai dihai ca la înmormântare. Copiii își îmbrățișau mamele și le implorau să nu plângă. Trenurile erau arhipline, nu mai opreau în gări. Ți se rupea inima când priveai scene de despărțire.”¹⁰.

¹⁰ Munteanu I., Protodiacon. *Înviați din Siberiei de gheață*. Kiev: Lumina lui Hristos, 2009. 288 p., p. 45.