

Larisa BALABAN

## MUZICA RELIGIOASĂ CORALĂ (CONCERTISTICĂ) ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

In the article is considered the sacred music composers contribution to the development of the Moldavian musical choral art, performing practice and culture. The aspect of defining the place and significance of religious choral music in the general culture of the country, the reconstruction of a wide panorama of religious choral music from the end of the XIX<sup>th</sup> century till the year 2003 has not been specially studied before. In the article for the first time are analyzed the religious works (choral miniatures) by the contemporary Moldavian composers Z.Tkaci, Gh.Ciobanu, D.Kitsenko.

Muzica religioasă corală constituie un domeniu vast al culturii autohtone. Pe parcursul veacurilor cântarea bisericească din Moldova a fost deschisă diferitor influențe ale culturilor europene. Ea își are originile în monodia bizantină de cult, îmbogățită prin inflexiuni răsăritene și occidentale, prin asimilarea tradiției cântării de textură omofon-armonică și polifonică.

Cântarea corală religioasă marchează evoluția muzicii moldovenești în decurs de mai multe secole de muzică profesionistă, fiind

una dintre cele mai importante sau chiar unica formă a acesteia. Revenirea artei corale la sensurile sacre a determinat sporirea interesului față de genurile corale religioase. Compozitorii contemporani găsesc rezerve artistice nebănuite în domeniul creației muzicale religioase. În ultimii 20 de ani ai secolului trecut a fost creată, la noi, o serie întregă de piese corale ce aparțin genurilor muzicii religioase.

Lucrările autorilor moldoveni, scrise pe texte religioase, au ca reper fundamental abordarea problemelor existenței umane, perceperea filozofică a vieții și bucuria comuniunii cu adevărurile spirituale – toate fiind transmise, sugestiv, ascultătorilor. Aceste lucrări sunt diferite prin modalitățile de expunere, prin dezvoltarea materialului muzical, prin modul de utilizare a tehnicii componistice individuale, în sfârșit – prin realizarea artistică a obiectivelor propuse.

Starea de tristețe și decepție, zădărnicia vieții lipsite de Dumnezeu – iată gama emotivă ce străbate lucrarea pentru cor mixt a cappella *Numai Pământu-i neclintit pe veci* (1998), de Zlata Tcaci, inspirată dintr-o Carte a Vechiului Testament. Concepția muzicală a lucrării, corelația părților reflectă structura Eclesiastului.

*Tatăl Nostru* pentru cor mixt a cappella de Ghenadie Ciobanu (1994), pe un text canonic evanghelic de rugăciune, a fost prelucrat pentru o interpretare concertistică. Cantabilitatea structurilor melodice ale lucrării, specifică rugăciunii, ale cărei surse intonative provin, fără îndoială, din melodiile liturgice autentice, prefigurând semantica severă a unor picturi murale medie-

vale, întruchipează tăria spiritului și a credinței, a arhaicului de factură națională, a începuturilor bizantine ale acestuia – totul într-o simbioză muzicală modernă.

Procedeul *sprechstimme*, care, conform indicației autorului, este apropiat de maniera de interpretare *parlando*, reprezintă una dintre dificultățile majore pentru coriști. Dirijorul trebuie să tindă spre obținerea unei declamații corale armonioase și a unei pronunțări clare a textului, în condițiile unui metru liber alternativ. O altă dificultate în actul interpretării este cea a indicației *divizi* la fiecare dintre partidele corale (cu excepția sopranelor), atunci când o jumătate din coriști trebuie să declame textul, iar cealaltă – să cânte sunetul prelungit al pedalei.

Factura hetero-polifonică a acestei lucrări (cu diferite tipuri ale heterofoniei – pedale, dublări în octave, lunecarea melodică în diferite voci, după repere sonore comune) marchează individualizarea ideii dezvăluite de către compozitor, în condițiile unei exprimări compri-mate și a integrității sub raport in-tonativ-armonic. Piesa se remarcă printr-un caracter armonios și laco-nic al concepției muzicale.

Lucrarea *Vrednică ești* pentru cor de bărbați (1990) de Gh.Ciobanu este tributară, în mod evident, modelelor tradiționale ale monodiei bisericești bizantine, deși autorul nu recurge la citarea directă din anu-mite surse liturgice [1].

Interacțiunea complexă a mij-loacelor muzicale în această lucrare (modalismul, structura heterofonică cu isonuri, varierea melodiei asceti-ce, în mișcare treptată, încărcată de „alunecări” în *glissando*, alternanța

metrică, ritmul asimetric, caracterul fluent și maniera quasi-improvizato-rică a exprimării (*parlando-rubato*), compoziția dinamică, lineară, cu trăsături de repriză convențională ș.a.m.d.) este orientată, pe plan stilistic, spre plăsmuirea asociată a ideii artistice în spiritul cântării reli-gioase de tradiție bizantină.

Un impediment deosebit al in-terpretării acestei lucrări îl reprezin-tă cântarea colectivă armonioasă a monodiei tenorilor, în special în segmentele *glissando*. Considerăm că folosirea acestui procedeu, tipic pentru cântările bizantine în stil pa-padic, cântate de soliști-virtuozi pe fundal de ison, reprezintă, în con-textul stilistic al cântării, consecința apelării compozitorului la modelele autentice ale melodiilor bisericești.

C. Paraschiv, care a cercetat creația lui D. Chițenco, spune des-pre compozitor că „este un om cu o profundă credință în Dumnezeu... Spiritualitatea, credința determină modul lui de viață, de gândire, dar, în și mai mare măsură, se manifestă în creația sa”[2]. În continuare, rele-vă că, deși compozitorul este adep-tul credinței creștine ortodoxe, fapt sesizabil și în denumirile mai mul-tor lucrări pe care le semnează..., majoritatea genurilor explorate de el aparțin catolicismului. Compozi-torul însuși explică acest paradox prin faptul că gândește muzica reli-gioasă ca o muzică ce aparține culturii occidentale. După părerea lui D. Chițenco, în ortodoxie, relația dintre om și Dumnezeu nu poate fi atât de strânsă cum este în protes-tantism, iar una dintre modalitățile de a păstra „distanța” este utiliza-rea, în creație, a limbilor antice – ve-chea slavonă, greaca, latina.

Motetul *O Beata* pe un text la-

tin, de D. Chițenco (1990), utilizează stilul polifonic sever, cu figurile întârzierilor, ale disonanțelor pe timpii tari, în durate lungi, pregătite cu țesătura muzicală complementară-contrapunctică, cu predominarea mișcării melodice treptate.

Tema inițială, expusă imitativ (*fugato*), este formată din două elemente constitutive: mișcarea descendentă, măsurată, cu durate prelungite și „zborul” nu prea mare al optimilor, care imprimă dinamism evoluției ulterioare a melodiei. În calitate de intonații ce se dezvoltă este utilizată de cele mai dese ori mișcarea treptată ascendentă și descendentă în optimi, echilibrată prin motivele prelungite, preluate din temă.

Fiecare voce, după cum este specific motetului, comportă o anumită sarcină lineară și participă atât în imitație, cât și în varierea polifonică liberă, în împletirile centrale ce se dezvoltă în cadrul unor contururi ondulatorii, unde, în condițiile unei iluzii de încheiere a gândului muzical, apare imediat senzația unei variante a acesteia. Mișcarea descendentă și cea ascendentă, care se conturează din nou, motivele intonative ce se constituie în culminații locale în fiecare dintre voci – totul este cuprins de febra dezvoltării polifonice, unde nu există conflict între voci. Șuvoiul muzical tinde spre „așezarea” aplanată pe cuvântul „aliluia”, în care motivele intonaționale ale temei „nucleu” creează noi împletiri ale țesutului muzical, ce converg spre o încheiere consonantă a *Motetului*.

Considerăm, având în vedere respectarea destul de riguroasă a normelor contrapunctului și a melodicii (caracterul de sinteză,

universal al intonațiilor), a modului (modalismul diatonic), a corelațiilor muzical-textuale, a procesului de constituire a formei (principiul strofic) și a sintaxei (planificarea diagonală a introducerilor vocilor și a cadențelor) că în acest *motet* al lui D. Chițenco putem constata o stilizare, poate fi surprins un gen polifonic specific ultimei perioade a Renașterii.

Factura motetului se remarcă printr-o mare elasticitate și diversitate în ceea ce privește tăria vocilor, grupate uneori în perechi. Inconveniențele interpretative într-un ansamblu polifonic rezidă în păstrarea unității ansamblului, în condițiile evidențierii sau „scăderii”, pe planul al doilea, a vocilor ce-și păstrează totuși caracterul individual al intonației, precum și în îmbinarea originalității fiecărei linii melodice în cadrul planului compozițional general. În procesul interpretării este necesară o dicție impecabilă, întrucât intrarea consecutivă a vocilor presupune o articulare clară a sunetelor.

Sursa inițială a lucrării *Mariengebete* de D. Chițenco pentru cor feminin și sextet instrumental (1998) este o secvență canonică medievală (coralul gregorian *Victimae paschali*) care determină caracterul ascetic, ponderat al discursului.

Opțiunea compozitorului pentru cele două voci – vocea principală a sopranei, dublată de *alto* – expuse inițial la unison, permite constituirea ulterioară a unei structuri simple pe mai multe voci, în spiritul unui contrapunct medieval, o structură axată pe mișcarea preponderent paralelă și opusă a unor segmente sonore dublate în *cvartă-cvintă*, *terță* sau mixte ale melodiei gregoriene. În condițiile unei vădite

priorității a orizontale melodice și a rolului central al sursei primare de coral în prelucrare polifonică a partidei vocale și a unei coeziuni instrumentale a sextetului, se impune asocierea cu polifonia de tip *cantus firmus*. Observațiile detaliate privind particularitățile factual-armonice ale acesteia confirmă raportul unitar dintre elementul muzical-sintactic al coralului și cel al comentariului său instrumental.

**REFERINȚE BIBLIOGRAFICE**

1. Mironenco, E., *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*, Chișinău, 2001, 154 p.
2. Paraschiv, C., *Unele aspecte ale formei de variațiuni în Kyrie de D. Chițenco // Pagini de muzicologie*, Chișinău, 2002, p. 28-32.



Umbra unei păsări peste aroma unui cântec (Triptic)

\* \* \*

Iurie Matei stăpânește detaliul anatomic, are ușurința desenului de atelier în perspectivă clasică, are îndrăzneala de a ataca în mod curent pânzele de mari dimensiuni, ceea ce înseamnă stăpânirea legilor compoziției, iar când motivația este puternică, părăsește lumea „statuilor” vivante și plonjează cu deliciu într-o baie de culori aproape expresionistă. Ca într-o proiecție inversă a lui René Magritte, lumea lui Iurie Matei este populată de nudul masculin, mimând sugestiile rodiniene sau realizând, cu intenție, mozaicul camerei ascunse.

**Ruxandra IONESCU, critic de artă, Ploiești**

\* \* \*

Iurie Matei simte imperios nevoia de a parcurge mitul creației, de a se reîntoarce la originea acestui miracol, pentru a-și consolida conștiința valorii sale specifice, a unei puteri îndepărtate și legendare, identificând prin aceste semne, metafore și simboluri însăși valoarea sa de creație.

**Eugenia FLORESCU, critic de artă, București**

\* \* \*

Exersând în arta plastică încă de mic copil, Iurie Matei pare a stăpâni în pictură totul: compoziția, culoarea, modalitățile de redare a spațiului, realitatea figurativă; e un virtuoz care a creat un stil al său, trecând prin și peste curente și modele; e un nobil copil al artei.

**Anton GIDDING, pictor și galerist, Haga**

\* \* \*

În fiecare tablou Iurie Matei construiește câte o amintire și o legendă, îndemnându-ne să ne regăsim pe noi înșine, cei autentici, neschimbați de nimic, printre cei cotidieni, supărați, veseli, ofențați, fericiți, mirați, timizi sau răzvrățiți.

**Gherit TIMMER, colecționar de artă, Amsterdam**

\* \* \*

...Nouă, slavonilor, în deosebi, ne este clară intonația latină în gândirea plastică a lui Iurie Matei. Pictorul Iurie Matei cunoaște multe, se pare că în istoria artelor știe totul. El știe de minune ce înseamnă suprarealismul și cum se realizează o pânză în această manieră, el cunoaște bine arta metafizică, hiperrealismul, dar să numim, spre bucuria noastră, a spectatorilor, creația lui Matei postmodernistă, nu putem. În ea lipsește ironia postmodernistă, care poate permite totul, capabilă să asimileze totul. Creația lui Iurie Matei este foarte serioasă, el fiind pictorul care își permite și are curajul, forța de a fi serios, interiorizat, adâncit în sine. Tocmai din această cauză, opera sa este un pas extrem de important ce ne arată nouă, spectatorilor, în ce direcție merge pictura europeană după disensiunile, oscilațiile postmodernismului.

**Ludmila SAULENCO, profesor de studiul artelor,  
dr. în filologie, Odesa**