

# REZONANȚE BIZANTINE ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ BASARABEANĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

Dr. VIOLINA GALAICU  
Academia de Științe a Moldovei

**Violina GALAICU** (n. 1961) a absolvit Școala Medie Specială Muzicală „E. Coca” (actualmente Liceul de Muzică „Ciprian Porumbescu”) și Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu” (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice) din Chișinău. Studii postuniversitare la doctorantura Conservatorului de Stat „P.I. Ceaikovski” din Moscova (1986-1992); studii postdoctorale la Universitatea Academiei de Științe a Moldovei (2011-2013). Doctor în studiul artelor (1992) la Conservatorul de Stat „N. A. Rimski-Korsakov” din Sankt Petersburg. Din 1992 până în prezent activează la Academia de Științe a Moldovei, actualmente fiind cercetător științific coordonator și șeful sectorului „Muzicologie”, secția



„Arte audiovizuale” din cadrul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural. Domeniul de interes științific include diverse aspecte ale trecutului și prezentului muzicii naționale, tradiția bizantină în istoria muzicii autohtone, interferența muzicii cultice de resursă bizantină cu folclorul, valorificarea tradițiilor muzicale autohtone în creația comonistică, înscrierea fenomenului muzical local în peisajul muzical european și universal, probleme de filozofie și estetică a artei muzicale. Semnează numeroase articole și studii apărute în reviste și culegeri de specialitate din Republica Moldova și de peste hotare (în centre precum Moscova, Sofia, Viena, București, Iași, Cluj, Constanța, Oradea, Mănăstirea Putna ș.a.). Autoare a monografiilor *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)*, Chișinău, Arc, 1998, și *Filonul bizantin în cultura muzicală națională (dimensiuni și etape ale valorizării din vechime până în pragul modernității)*, Chișinău, Cartier, 2016; coautoare a monografiei colective *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, Chișinău, Grafema Libris, 2009. Coordonator și redactor științific al volumelor *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, Chișinău, Grafema Libris, 2009 și *Maria Bieșu – vocație și destin artistic*, Chișinău, Tipografia Centrală, 2010; membru al colegiului de redacție al volumului *Eugen Doga: compozitor, academician*, Chișinău, Știința, 2007 și al revistei *Arta* (ediție anuală a Institutului Patrimoniului Cultural). Membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova; membru al Uniunii Scriitorilor din Moldova; membru-fondator al Centrului de Studii Bizantine, Iași, România; membru al Seminarului Științific de profil pentru discutarea tezelor la specialitatea 6 53.01 „Muzicologie”; membru al Comisiei de experți a Consiliului Național de Atestare și Acreditare; membru al Consiliului Științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. Premiul Academiei de Științe a Moldovei pentru rezultate

excelente în cercetare (2009); premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova pentru cele mai bune lucrări muzicologice (multiple, între anii 2000-2016); Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova (2016); Premiul Academiei de Științe a Moldovei în domeniul Arte (2017).

## REZUMAT

Articolul este consacrat raporturilor componisticii basarabene (din cea de-a doua jumătate a secolului trecut) cu una dintre componentele tradiției muzicale naționale – cântarea de filiație bizantină. Autoarea discerne aderențe declarate la filonul bizantin și insinuări latente în acest strat cultural, insinuări semnalate de stileme recognoscibile, irizări modale și ritmice, ethos specific. Se fac și două incursiuni analitice în cea de a doua categorie de lucrări, exemplele selectate fiind relevante pentru diversitatea și subtilitatea formelor de valorizare savantă a melosului psaltic. Opusul *Pentaculus* pentru flaut, corn englez, clarinet fagot și corn, de Ghenadie Ciobanu, se revendică de la gândirea arhetipală. Aceasta areo dublă rădăcină: stilul melismatic bizantin și genurile improvizatorice ale folclorului românesc. Compozitorul lucrează în zona de interferență a celor două tradiții, coborând până la substratul lor. Poemul *Miorița* pentru voce orgă, clopote și bandă magnetică, de Tudor Chiriac, vine în atingere cu arta psaltică prin vocalitatea și monodismul său expres, prin procedeele de travaliu utilizate, prin particularitățile modale, metro-ritmice și ornamentale ale conductului melodic. Autoarea insistă și asupra unor corespondențe de viziune și sensibilitate ce se stabilesc între opusul în discuție și cântarea de resursă bizantină. În concluzie se constată că, în mersul ei spre modernitate și universalitate, componistica basarabeană este din ce în ce mai deschisă frumuseților conținute în tezaurul muzical bizantin și din ce în ce mai aptă să le redimensioneze fără a le diminua sau denatura.

**Cuvinte-cheie:** cântare bizantină, creație componistică, a doua jumătate a secolului XX, componistică basarabeană, gândire arhetipală, specific modal, particularități metro-ritmice, ornamentică, corespondențe de viziune și ethos, Ghenadie Ciobanu, Tudor Chiriac.

Dintru început vom constata că, în ultimii 50 de ani, atracția pentru cântarea bizantină a crescut progresiv în mediul muzical din Republica Moldova. Ea interesează și ca parte integrantă a patrimoniului spiritual ortodox, și ca filă importantă a trecutului cultural, și ca dimensiune relevantă a prezentului. Relația muzicii de sorginte bizantină cu actualitatea este chiar bivalentă, dată fiind perpetuarea ei în forme tradiționale monodice în practica liturgică, dar și redimensionarea multiplană, inclusiv plurivocală, în creația componistică academică. Asupra acestui din urmă aspect vom insista în expozeul nostru.

În palmaresul componistic al perioadei de referință aflăm un șir de aderențe declarate la filonul bizantin precum *Liturghiile nr. 1 și 2 ale Sfântului Ioan Gură de Aur* pentru cor mixt și *Îngerul a strigat* pentru cor mixt ale lui Serafim Buzilă, *Tatăl nostru* pentru cor mixt a capella de Tudor Chiriac, *Axion (Vrednică ești)* pentru cor bărbătesc, *Tatăl nostru* pentru cor mixt a capella, *Cântări calofonice* pentru

orgă, *Cântări uitate (închinare muzicală lui Dosoței)* pentru bas sau bariton și ansamblu de soliști de Ghenadie Ciobanu, *Heruovic* pentru cor mixt a capella, *Imnele Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur* pentru cor feminin și soliști de Vladimir Ciolac, *Stihiră* pentru patru violoncele de Dmitri Kițenko, *Stihiră* pentru orchestra simfonică de Pavel Rivilis, *Psalm* pentru voce și pian de Marian Stârcea, *Lumină din lumină*, poem simfonic, *Oratoriul Psalmilor* pentru bas, cor feminin și orchestra simfonică, *Psalmii lui David* pentru cor mixt a capella, *Imnele Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur* pentru cor feminin a capella de Teodor Zgureanu ș.a.

Mult mai numeroase, însă, sunt insinuările nedeclarate și latente în solul acestei tradiții, care se dezvoltă prin stileme recognoscibile, printr-un ethos specific sau chiar prin irizări cu totul inefabile, pe care doar o ureche antrenată știe să le depisteze. Pentru prezența în subsidiar a elementului bizantin sunt reprezentative simfonia *Sub soare și stele*, *Studiile sonore* pentru ansamblul cameral, *Pentaculus* pentru flaut, corn englez, clarinet, fagot și corn, *Simboluri triste* pentru clarinet solo, *Spatium sonans* pentru flaut solo, de Ghenadie Ciobanu, poemul *Miorița* pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică, cantata *Doinatoriu* pentru solist, cor mixt, orgă, nai, vibrafon, clopote și toacă de Tudor Chiriac, cantata *Cine scutură roua* pentru cor mixt, soliști și orchestră și *Diafoniile* pentru pian și orchestra de coarde de Vasile Zagorschi ș.a. Vom face două incursiuni analitice în această categorie de lucrări, exemplele selectate fiind relevante pentru diversitatea și subtilitatea formelor de valorizare savantă a melosului psaltic.

Ghenadie Ciobanu este autorul care accede la monodicul bizantin, înaintând pe linia decantării arhetipurilor. Animat de o estetică brâncușiană a esențialului, compozitorul se află în căutarea aceluiași idiom care, individualizat fiind, să se înscrie totodată „într-o gramatică universală, bazată pe confluența marilor tradiții ale umanității”<sup>1</sup>.

Opusul *Pentaculus* pentru flaut, corn englez, clarinet, fagot și corn anunță din titlu intenția autorului de a specula simbolistica numerică, la concret -- pe cea a numărului 5. În planul imaginii, discursul sugerează, după cum afirmă muzicologul Irina Suhomlin, diagrama unei stele în cinci colțuri antrenate într-o mișcare lentă, cvasi-infinită<sup>2</sup>. Adâncind reflecția, s-ar putea să descoperim o aluzie la renumitul desen al lui Leonardo da Vinci, *Omul în cerc*, prefigurând un pentaedru și codificând relația uman-transcendent. Cum cercul simbolizează veșnicia și indestructibilul, iar omul – temporalitatea și pierisabilul, pentaedrul davincian, iar pe urmele lui și compoziția lui Ghenadie Ciobanu, pune cei doi termeni în ecuație și în interdependență.

---

<sup>1</sup> Ștefan Niculescu, *Interviu*. În: „Muzica”, nr. 4, 1990, p. 6.

<sup>2</sup> A se vedea: Irina Suhomlin, *Trăsături arhetipale în orientarea estetică a creației lui Ghenadie Ciobanu („Pentaculus” și „Pentaculus minus”)*. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*, Chișinău, Editura Goblin, 1997, p. 142.

Fiind concepută inițial pentru un ansamblu din 5 instrumente (există și redacții mai târzii, una pentru 4 clarinete și alta pentru flaut, corn englez, clarinet și fagot), lucrarea se divide în 5 părți. Materialul constructiv de bază se reduce la 5 moduri pentacordice, care, deși au o factură cromatică, sunt tratate ca entități diatonice [3]. Respectiv:

- primul mod, care conține sunetele *sol – la bemol – si bemol – si – re* și are structura 1 – 2 – 1 – 3, este utilizat la începutul lucrării și în episodul *Un poco meno mosso* din partea a doua;

- al doilea mod format din sunetele *sol diez – la – si – do – re*, cu structura 1 – 2 – 1 – 2;

- al treilea mod compus din sunetele *mi – fa – sol bemol – la bemol – si bemol* și structurat în maniera 1 – 1 – 1 – 2 (măsurile 23-32 din partea a doua);

- al patrulea mod, ce animă episodul *Cantando* din partea întâi, conține sunetele *re – mi bemol – fa – la bemol (la) – si bemol* în mișcare ascendentă și *si bemol – la – fa – mi bemol – re* în mișcare descendentă, având structura 1 – 2 – 3 (4) – 2;

- al cincilea mod format din 5 sunete în mișcare ascendentă pe tonuri (scara hexatonală): *re – mi – fa diez – la bemol – si bemol*.

În aceste „prefabricate” modale identificăm structuri arhetipale ale muzicii de cult bizantine și ale muzicii tradiționale românești. După cum era de așteptat, cadrul modal prestabilit se arată strâmt pentru autor și el îl lărgiște pe contul folosirii derivatelor modurilor de bază – a transpozițiilor și a variantelor lor reduce la tri- și tetracordii. Rigiditatea alcătuirilor modale fixe este contracarată și de înșesarea lor cu microintervale, „surpări” în glissando ale sunetelor, inflexiuni ornamentale. Fluxul melodic înaintază fără grabă, preferă mersul treptat cu replieri recitativice pe un singur sunet, precum și mișcarea ritmică nereglementată gen *parlando-rubato*. Aceste indicii arată că gândirea melodică a autorului *Pentaculus*-ului își revendică ascendența, pe de o parte, de la stilul melismatic bizantin, pe de alta, de la genurile improvizatorice ale folclorului românesc. Compozitorul lucrează în zona de interferență a celor două tradiții, coborând până în substratul lor. Modurile de volum restrâns pe care se pedalează, cu tot cu ambalarea lor ritmică și sintactică, sunt, de fapt, exponentele aceluși fond monodic arhaic care a dat viață și folclorului românesc, și muzicilor sacre ale continentului nostru.

Mai rămâne de semnalat că, fiind vorba de o lucrare politimbrală, conductul melodic din *Pentaculus* tinde să-și diversifice, spațial, traseul, scriitura monodică modulând la anumite praguri în scriitură eterofonică. Și eterofonia este pentru Ghenadie Ciobanu un arhetip complex, atemporal și extrageografic în esență, un cod de legi primordiale ale muzicii, dar și ale universului fizic deopotrivă. Monodicul (inclusiv cel de resursă bizantină) și eterofonicul prind în

raza lor de acțiune tehnici precum aleatorismul, sonoristica, pointillismul, minimalismul repetitiv, combinațiile izoritmice.

Dacă în cazul lui Ghenadie Ciobanu atestăm o memorie eterizată și esențializată a prototipurilor melodice (fie bizantine, fie folclorice), în cazul lui Tudor Chiriac raportările și conexiunile sunt mai explicite și mai directe (e, poate, și firesc, fiind vorba de reprezentantul unei generații anterioare de creatori).

Astfel, lucrarea sa emblematică, poemul *Miorița* pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică se axează pe un motiv folcloric, care declanșează și susține întreaga formă. La origine nucleu melodic baladesc, motivul a fost retușat, căpătând rezonanțe de doină, colind, bocet, cânt gregorian și cânt bizantin. Obertonurile stilistice și genuistice ale acestui germen dictează natura transformărilor la care este supus, transformări pe care le-am omologat cu un proces variantic, urmărind din aproape în aproape derivațiile ideii muzicale inițiale. Avatarurile motivului se concentrează în partida vocală, unde am totalizat 12 variante, întrețesute la răstimpuri cu interludiile orgii. Prezența stratului instrumental nu afectează esența monodică a compoziției<sup>1</sup>, concepute într-o singură mișcare. La audiție avem impresia invenției pe moment a logosului sonor, impresie alimentată și de maniera de interpretare a șirului vocal (în stilul improvizației folclorice). Or, imprezibilul și accidentalul improvizatoric nu sunt decât iluzorii, canavaua intonațională fiind minuțios elaborată și fixată în partitură până la cele mai subtile amănunte.

Evoluția sonică din partida vocală urmărește:

- reliefaarea punctelor nevralgice ale motivului și agravarea discordanței dintre elementele lui;

- extinderea fruntariilor motivului pe contul repetării stricte sau libere a figurilor melodice, pe contul inserției de broderii, transformate adesea în adevărate perorații melodice. De remarcat, în această ordine de idei, și discreta convertire a ornamentului în substanță și viceversa;

- modificarea aspectului modal al motivului, în sensul ghidării lui spre noi spații modale, dar și în sensul devierii de la angrenajul funcțional modal al primei variante;

- diversificarea progresivă a structurilor ritmice, precum și schimbarea profilului cinetico-temporal al motivului în întregime.

Odată cu acestea are loc deschiderea evantaiului semantic al motivului, legată de fructificarea latențelor lui expresive. Calmul narațiunii baladescă a primelor variante cedează locul seninătății elevate a colindului, iar mai apoi -- incandescenței tragice a bocetului.

La rându-i, discursul instrumental este marcat de:

---

<sup>1</sup> A se vedea: Margareta Belîh, „*Miorița*” T. Chiriaca (k probleme improvizaționnosti). În: *Moldavskii muzâkalinâi foliklor i ego pretvorenie v kompozitorskom tvorcestve*, Chișinău, Editura Știința, 1990, p. 96.

- întărirea treptată a sonorității orgii, obținută, pe de o parte, prin creșterea pe orizontală a interludiilor, iar pe de alta – prin proliferarea pe verticală a texturii instrumentale. Aceasta din urmă, constituită inițial din sunete ținute izolate sau din cântarea pe două voci, capătă, mai apoi, înfățișarea unei magme dense, tăiate în șuvoaie contrapunctice sau solidificate în supra-aglomerări de tipul clusterului;

- expansiunea multidimensională a disonanței;

- desolidarizarea progresivă – afectivă și semantică – de narațiunea vocală.

Discordanța crescândă a partidelor culminează cu o adevărată înfruntare a lor în punctul de vârf, în care declamația melică este strangulată de plâns, iar apoi de un cluster pe toată claviatura orgii.

Poemul *Miorița* de Tudor Chiriac vine în atingere cu arta psaltică prin vocalitatea sa (supremația șirului vocal este evidentă) și prin caracterul pronunțat monodic (deși stratul instrumental este prezent, logosul sonor rezultat rămâne în albia monodicului). Compozitorul se servește de aceleași procedee de travaliu, pe care le folosesc și autorii de muzică psaltică: reiterarea figurilor melodice, variația, improvizația, centonizarea. Ca și în monodia bizantină, înnoirea progresivă a liniei melodice este corelată cu păstrarea complexului intonațional generativ. Fluxul melodic înaintează preponderent prin intervale mici conjuncte, având un curs capricios, comparabil cu cel din cântarea stihirică și papadică.

Ritmul derulării narațiunii – cvasi-rubato – aderă la ritmica de concept liber, preferată în cântarea bizantină solistică; grație unor precipitări, răriri, stagnări ale mișcării, ritmul se mlădiază după meandrele fluidului intonațional. Formele de tip silabic alternează cu cele de tip melismatic, ceea ce se raportează la mixajul structurilor ritmice, specific idiomului stihiric.

Metroritmica nerestrictivă se asociază, după legitățile sintaxei monodice, flexibilității modale. Ușurința trecerilor dintr-un cadru modal în altul ne face să invocăm, iarăși, cântarea bizantină, a cărei tradiție a perfecționat un mecanism modulatoriu cu mari posibilități.

După cum am arătat, conductul melodic este îmbogățit cu pasaje melismatice și inflexiuni ornamentale, inclusiv infracromatice. Printre acestea se remarcă, datorită ponderii sale constructive și semantice, glissando-ul descendent. Se știe că alunecarea în glissando a vocii, umplând intervalul de terță, dar și intervale mai mari, este un element favorit în melismatica muzicii bizantine. Frecvența cu care revine în *Miorița* lui Tudor Chiriac (de menționat – cu diverse descifrări microtonice) ne îndreptățește să-l punem în dependență de gândirea melodică bizantină. Dar și celelalte ornamente folosite pentru colorarea monodiei psaltice în genul mordentului, apogiaturii, tremolo-ului, broderiei sunt prezente în partida vocală a poemului. Împreună cu glissando-ul, ele lucrează în substanța sonoră a motivului generator, acumulând acele schimbări infinitezimale ale intonației, care, la anumite praguri, o transformă calitativ.

În sfârșit, între lucrarea lui Tudor Chiriac și cântarea bizantină se pot stabili corespondențe de viziune și ethos. Dacă ne punem problema timpului conceptual, care se desprinde din șirul evenimentelor sonore, ne dăm seama că, deși se consumă, timpul rămâne oarecum inert, cantonat într-un prezent continuu. Această abolire a temporalității în *Miorița* lui Tudor Chiriac ne amintește de non-evolutivul aparent al doinei și colindului românesc, precum și de stasis-ul mișcător al melosului bizantin. Este o „gândire melodică ce refuză să mănânce timp muzical”<sup>1</sup> și care iradiază din structurile de adâncime ale firii creatoare românești, am putea spune – din sensibilitatea noastră temporală infuză.

Încercând să definim spațiul conceptual al lucrării, suntem conduși, din nou, către ideea de sacru. Îngemănarea surprinzătoare a orgii – instrument care, tradițional, simbolizează proiecția spiritului în sferile celeste – cu o voce feminină, întruchipând înțelepciunea și cumiștenia pământului, desemnează un spațiu vertical de amploare cosmică. Se poate vorbi, în termenii lui Lucian Blaga, de „transcendența care coboară”, asta pe de o parte, și pe de alta, de ascensiunea teluricului spre cosmos, spre transcendență. Or, același schimb de energii știm că se întâmplă în cântarea bizantină.

Subiectul rezonanțelor bizantine în creația autorilor din stânga Prutului abia dacă este, la această oră, deschis și, sigur, se pretează unor noi dezbateri și extinderi. Ceea ce nu poate să nu ne bucure este faptul că, în mersul ei spre modernitate și universalitate, componistica basarabeană este din ce în ce mai sensibilă la frumusețile conținute în tezaurul muzical bizantin și din ce în ce mai aptă să le preia fără a le diminua sau răni.

## BIBLIOGRAFIE

- BELÎH, Margareta**, „*Miorița*” T. Chiriaca (k probleme improvizaționnosti), în *Moldavskii muzâkalinâi foliklor i ego pretvorenie v kompozitorskom tvorcestvoe*, Chișinău, Știința, 1990
- CAZABAN, Costin**, *Spirit dialectic și evaziune temporală*, în: „Basarabia”, nr. 10-11, 1995
- NICULESCU, Ștefan**, *Interviu*, în: „Muzica”, nr. 4, 1990, p. 6.
- SUHOMLIN, Irina**, *Trăsături arhetipale în orientarea estetică a creației lui Ghenadie Ciobanu (Pentaculus și Pentaculus minus)*, în: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*, Chișinău, Goblin, 1997
- CAZABAN, Costin**, *Spirit dialectic și evaziune temporală*, în: „Basarabia”, nr. 10-11, 1995

---

<sup>1</sup> Costin Cazaban, *Spirit dialectic și evaziune temporală*. În: „Basarabia”, nr. 10-11, 1995. p. 130.