

Redimensionarea savantă a datului folcloric în poemul pentru voce și orgă *Miorița* de Tudor Chiriac

Violina GALAICU

Dintru început vom face o scurtă prezentare a opusului pe care ne-am propus să-l analizăm. Poemul pentru voce, orgă și clopote *Miorița*, cea mai reprezentativă lucrare din palmaresul lui Tudor Chiriac, a devenit (la mijlocul deceniului nouă, când a fost scris) și rampă de lansare a componisticii basarabene pe orbita internațională. În 1986, poemul a rezistat prestigiosului concurs al Tribunei Internaționale a compozitorilor din cadrul UNESCO, fiind inclus în grupul celor mai merituose compoziții (10 la număr) recomandate pentru difuzare în toate țările lumii.

Poemul se axează pe *Miorița* populară, edificator fiind, pentru demersul componistic, atât textul poetic, cu nenumăratele lui deschideri conceptuale, cât și veșmântul lui muzical. Urmând logica unei tălmăciri introspective a subiectului mioritic (Tudor Chiriac declară, într-un articol¹, că evenimentele despre care ne povestește balada nu se întâmplă realmente, ci doar în conștiința protagonistului, determinându-l să se confrunte cu problemele grave ale existenței), compozitorul a renunțat din capul locului la formele fastuoase, spectaculare și a optat pentru soluția camerală, propice interiorizării și monologului. Iar aceasta, la rândul-i, a condiționat reducerea la esențial a complexității la toate nivelele constructului sonor.

Astfel, ansamblul se constituie din doar doi participanți permanenți, vocea și orga, cărora li se alătură, în două scurte secvențe, clopotele. Partida vocală e susținută de vocea unei singure interprete, ceea ce înseamnă că pe acest palier logosul muzical este, în principiu, monocrom. Economia timbrurilor se completează cu economia materialului intonațional utilizat. Un singur motiv – citatul folcloric inițial – suscită întregul discurs, care ia forma unei compoziții monopartite, „*monodice în esență*”².

Compozitorul intervine în substanța melodică primară (motivul a fost înregistrat de Andrei Tamazlăcaru de la Ileana Anastasiu din satul Manta, Cahul) pentru a scoate în relief conflictul intonațional interior – declanșatorul fluxului sonic. În urma retușărilor, melodia populară devine extrem de consistentă: ea înglobează trăsături ale baladei, doinei, colindului, bocetului, deci cuprinde aproape toate genurile caracteristice *Mioriței* folclorice în circulație.

O contemplare atentă a motivului baladesc ne va face să deslușim în el și alte „oberton”-uri genuistice. Recitativul recto-tono, mersul melodic treptat, lunecarea în glissando a vocii, mișcarea ritmică domoală – toate acestea țin de lexicul cântului gregorian și bizantin. Trimiterea către muzica sacră, cu spiritul ei auster, o face și fundalul motivului – dangătul clopotelor bisericești și tubulare.

¹ Vezi Tudor Chiriac, «*Miorița*» s-a integrat dintotdeauna universalității, în „Literatura și arta”, 1984, nr. 6, p. 6.

² M. Belih, «*Miorița*» T. Kiriaka (k probleme improvizaționnosti), în *Moldavskii muzikalnii foliklor i ego pretvorenje v kompozitorskom tvorcestve*, Chișinău, 1990, p. 96.

Particularitățile stilistice și de gen ale melodiei-nucleu decid direcția dezvoltării ei. Aceasta din urmă se identifică cu un proces variantic, urmărind, din aproape în aproape, derivațiile ideii inițiale. Procesul transformațional are o dublă sorginte: improvizația folclorică (pe care se sprijină balada, doina, bocetul) și tehnica înlănțuirii de formule melodice consacrate, provenind din muzicile gregoriană și bizantină. Alterarea variantică a motivului-cheie e concentrată, în special, în partida vocală, respectiv aceasta reflectă unele principii ale gândirii improvizatorice. Spontaneitatea curgerii fonice e asigurată de „repartizarea oarecum imprevizibilă (dar psihologic justificată) a impulsurilor emoționale și structurale pe axa temporală”, „conexitatea fazelor desfășurării”³, elasticitatea metro-ritmică. Impresia invenției pe moment e alimentată și de maniera de interpretare a șirului vocal, manieră ce mizează pe flexibilitatea și diversitatea dinamică, agogică, ritmică, intonațională.

Reiese de aici că executantei partidei vocale îi revin o seamă de responsabilități, cărora nu le poate face față decât o individualitate înzestrată, familiarizată cu secretele improvizației monodice. Problema interpretei e cu atât mai dificilă, cu cât ea trebuie să creeze iluzia improvizației momentane, canavaua intonațională fiind minuțios elaborată și fixată în partitură până la cele mai subtile amănunte. Din punct de vedere arhitectonic, poemul reprezintă un discurs integru, dar compartimentat în interior. Un prim gest de diferențiere a segmentelor narațiunii muzicale se va lega de inserția unor interludii în șirul variantelor motivului-nucleu:

V1 V2 I^I V3 V4 I^{II} V5 V6 I^{III} V7 V8 V9 I^{IV} V10 ↔ I^V V11 V12

Din perspectiva dramaturgiei întrevădem o altă structurare a logosului sonor, pe care i-a sugerat-o compozitorului configurația textului baladei:

Zona expozitivă	Ascensiunea spre punctul culminant	Culminația	Repriza (comprimată)	Coda
1* — 5	5 — 14	14 — 19	19 — 22	22 — ...
Cadrul epic	Epizodul Mioarei năzdrăvane și testamentul Ciobanului	Epizodul Maicii bătrâne		Reluarea primelor trei versuri
V1 V2 I ^I V3 V4 I ^{II}	V5 V6 I ^{III} V7 V8 V9	I ^{IV} V10 ↔ I ^V	V11 V12	—

Agravarea progresivă a discordanței dintre elementele motivului generator, acumularea de schimbări infimețimale ale intonației, care, la anumite praguri, o transformă calitativ, creșterea lentă, dar ineluctabilă a tensiunii dramatice până la erupția din culminație – aceștia sunt factorii determinanți pentru evoluția sonică în perimetrul poemului. Forma e propulsiată sub imperiul unui *crescendo* general, cuprinzând toate

³ S. Biriukov, *Improvizaționnostii v muzike i eje stilevii tipii. Disertația na soiskanie uceonoii stepeni kandidata iskusstvovedenija*, Moscova, 1980, p. 26, 29.

* Cifrele reprezintă repere în partitură.

palierelor compoziției: metamorfozarea tematică, traiectul tonal, constituirea țesăturii sonice pe verticală etc. Dacă mai invocăm temelia unimelodică a constructului, precum și tonul confesiv al discursului, am putea identifica în *Miorița* lui Tudor Chiriac o „monodramaturgie în crescendo” (termenul e lansat de V. Holopova)⁴, specifică creației componistice de ultimă oră.

Pentru a surprinde caracterul alterărilor tematice din poemul *Miorița* trebuie să ne imaginăm acțiunea unei forțe dublu orientate: în exterior, spre extinderea organică a motivului (el parcă fermentează continuu) și în interior, spre explorarea „infiniului mic” din cadrul lui. Să diferențiem, pentru sistematizarea demersului nostru analitic, elementele constitutive ale monodiei-nucleu. Acestea sunt: a) formula incipientă, reprezentând un recitativ recto-tono pe treapta a cincea a pentacordului minor (**cis**), urmat de o rotire în jurul trepte a patra (**h**): b) o legănare melodică între extremitățile pentacordului (**cis** ↔ **fis**), reluată în câteva rânduri și preschimbată într-o formulă cadencială, afirmând prima modulii (**fis**). Se remarcă filiația elementelor evidențiate, firească pentru o sintagmă, al cărei principiu de compunere (valabil, de altfel, pentru partida vocală în întregime) e înnoirea progresivă a liniei melodice, corelată cu păstrarea osaturii intonațională. Procesul transformațional urmărește:

- reliefaarea „punctelor nevralgice” ale temei – asocierea tensionată a treptelor a patra și a cincea coborâtă (**h-c**) și dramaticul glissando descendent, localizat, la început, în elementul „b”, între treapta a treia și prima modulii, iar mai apoi implantat pe toate porțiunile motivului-cheie la diferite înălțimi;

- extinderea fruntariilor temei pe contul repetării stricte sau libere a figurilor melodice, pe contul inserției de broderii (transformate, adesea, în adevărate perorații melodice), care învăluie treptele caracteristice și pilonii modalii;

- modificarea aspectului modal al temei în sensul ghidării ei spre noi spații modale, dar și în sensul devierii de la angrenajul funcțional modal al primei variante. Nu e de neglijat nici legătura dintre traiectul modal al lucrării și sugestia constructivă, furnizată de motivul-nucleu. Intercorelația dintre centrul de atracție modală (**fis** și **a**) și sunetul generator de tensiune specifică (**c**) relevă valoarea terței mici (precum și a înlănțuirilor de terțe mici) ca suport al ordonării sonice. În desfășurarea de după enunț terța mică dictează în mai multe situații pasul mișcării modale (a se vedea varianta nr. 6). Se impune din această perspectivă și conexarea – tot la intervalul de terță mică – a variantelor extreme, nr. 1 (**fis**) și nr. 11, 12 (**a**);

- diversificarea progresivă a structurilor ritmice, precum și a profilului cinetico-temporal al temei în întregime;

- deschiderea evantaiului semantic al monodiei-nucleu, legată de fructificarea latențelor ei expresive. Calmul narațiunii baladesce a primelor variante (variantele nr. 1-4) cedează locul seninătății elevate a colindului (variantele nr. 5, 7-9), iar mai apoi incandescenței tragice a bocetului (varianta nr. 10). Cristalizarea fiecărei ipostaze genuistice coincide cu referirea naratoarei la un nou personaj (Ciobanul, Maica bătrână). Astfel, coordonatele stilistice ale diferitelor genuri folclorice devin mijloace de individualizare a eroilor, chiar dacă nu sunt decât eroi imaginari.

⁴ Vezi: V. Holopova, *K probleme muzikalnih form 60-h - 70-h godov XX veka*, în *Sovremennoe iskusstvo muzikalnoi kompozicii. Sbornik trudov*, vol. 79, Moscova, 1985, p. 20.

Până acum ne-am referit la determinările și particularitățile evenimentelor sonore din stratul vocal al compoziției. Or, de aici încolo demersul nostru nu mai poate face abstracție de celălalt termen al expresiei întregului - stratul instrumental. În consens cu partida vocală, discursul instrumental se supune și el *crescendo*-ului compozițional, probat de:

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

- expansiunea multidimensională a disonanței;

- desolidarizarea progresivă-afectivă și semantică – de narațiunea vocală. Discordanța crescândă a partidelor culminează cu o adevărată înfruntare a lor în momentul de vârf.

Intervențiile orgii în zona variantei nr. 2 nu sunt decât o preludiere inofensivă utilizând osatura modală a motivului-cheie. Dar, la declanșarea variantei imediat următoare, în acompaniamentul instrumental se strecoară o formulă repetitivă, a cărei revenire insistentă dă de gândit. Îngroșată prin suprapuneri sonore disonante, extinsă pe orizontală (până la transformarea într-un tremolo neîntrerupt), această formulă se asociază cu „motivul destinului” și vine în contradicție cu curgerea însuflețită, vibrantă a partidei vocale.

Un alt simbol muzical, ce se cristalizează în stratul instrumental, ține de structurile acordice de tonuri întregi. Ele apar în faza expozitivă în condiții care le atenuază stridența (în poziție largă, cu o dispunere distantă a sunetelor), dar pe măsura înaintării spre final devin din ce în ce mai compacte, mai masive, mai apăsătoare. Lipsiți de tindere modală, neutri și glaciali, acești *ciorchini* sonori degajă respirația morții, chemarea neantului. Aidoma *motivului destinului*, mănunchiurile de tonuri întregi sunt antitetice șirului vocal, chiar dacă reușesc să pătrundă, sub forma unei expuneri melodice, în adresarea Păstorului către Mioară. De menționat că partida vocală mai are și propriul echivalent sonor al imaginii destructivului – e glissando-ul descendent, ce contaminează pas cu pas (la fiecare nouă reluare tot mai mult) întreaga monodie-nucleu.

Privite în ansamblu și în dinamica dezvoltării lor, toate aceste celule formative și expresive pregătesc culminația poemului, a cărei semnificație e cea a deznodământului fatal. Pentru realizarea acestui punct de vârf sunt mobilizate mijloace speciale, inclusiv extramuzicale. Apropierea exploziei din culminație e vestită de interludiul nr. 4, întruchipând teroarea crescândă a presentimentului pieirii sau, poate, înseși forțele fatidice dezlănțuite. Fragmentul la care ne referim conține o aglomerare de complexe de tonuri întregi invadând, concomitent, două etaje ale texturii și alcătuind juxtapuri verticale de o stridență exacerbată. După interludiu – un nou episod vocal, întărindu-ne sentimentul proximității catastrofei. Pe derularea motivului-cheie, preschimbat acum în bocet, se suprapune un parlando intermitent, imprimat pe bandă magnetică (cu vocea aceleiași interprete). Despizarea firului narațiunii vocale surprinde cu exactitate fenomenul dedublării psihicului uman în urma unor zguduirii emotive deosebit de puternice: el (psihicul) se mai menține încă în zona unor manifestări controlabile (acestora corespunde bocetul) și, totodată, începe să se dezintegreze, are reacții imprevizibile (parlando-ul pare a fi, de-a dreptul, tânguirea unei alienate).

În varianta nr. 10 (anume ea a fost descrisă în alineatul de mai sus) profilul melodiei-nucleu e mult denaturat în raport cu varianta de debut. Unitatea elementelor „a” și „b” capătă o altă expresie; primul îl absoarbe pe cel de al doilea și astfel întreaga sintagmă se comprimă. Reiterată continuu ca o „idee fixă”, transpusă în mers ascendent pe trepte vecine, ea face ca atmosfera discursului să se tensioneze la maximum. Atunci când canto-ul și recitativul nu se mai combină pe verticală, ele se sudează pe orizontală: intonarea melică trece în declamație năvalnică, sufocantă, iar aceasta, la rândul ei, e strangulată de plânset. În punctul culminant răsună un *cluster* pe toată claviatura orgii – el distruge edificiile intonaționale, atât de minuțios și îndelung construite în materia fonică –, apoi se deconectează instrumentul din circuit, ceea ce aduce senzația unei destrămări și năruiri totale. Sonoritățile ce se dezintegrează, stingându-se, sunt și ele o ipostază a glissando-ului descendent. Din haosul prăbușirii se ridică un sfâșietor urlet de câine „a mort” (imprimat, firește, pe banda magnetică).

Vom mai spune, în concluzie, că în *Miorița* lui Tudor Chiriac mai mulți agenți constructivi colaborează sinergetic la dinamizarea discursului monodic. Printre aceștia se numără: *strategia arhitectonică*, mizând pe frângerea inerției înșiririi de variante vocale în preajma culminațiunii; *dramaturgia evenimentelor sonore*, ascultând de un crescendo integral care controlează acumulările tensionale și prelungește până în momentul de vârf suspansul; *dramaturgia modală* cu efectele ei împrăștiate. Și, paradoxal, chiar factorii care ar fi trebuit să monotonizeze discursul – *omogenitatea intonațională* și *omogenitatea timbrală* – sunt convertiți, punându-li-se în valoare capacitățile dinamizante. E suficient să amintim în acest context de clivajul partidei vocale în zona culminației, clivaj prin care se obține nuanțarea stereofonică a timbrului-protagonist.

Am vorbit până la acest moment de factorii dinamizanți, de o desfășurare monodică plină de nerv și tensiune, dar, dacă ne punem problema unui timp conceptual care se desprinde din logosul sonor, ne dăm seama că, deși se consumă, timpul rămâne oarecum inert, cantonat într-un prezent continuu. Această abolire a temporalității 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*”⁵ și care iradiază din structurile de adâncime ale firii creatoare românești, mai exact - din sensibilitatea noastră temporală infuză.

The Reinterpretation of the Folk Custom in the Poem for Voice and Organ *Miorita* by Tudor Chiriac

This article approaches one of the reference musical works from the Republic of Moldova, the opus distinguished with prestigious international awards – namely, the poem *Miorita* by Tudor Chiriac. As the composer was inspired by traditional folk creation, both musical and poetical, this paper analyzes the way the composer uses folk elements, the stylistic and architectural particularities of this work of art, and its semantic and conceptual openings. It is proved that the opus is a scientific, original interpretation of the folk *Miorita*, and that it deserves a special place in the gallery of the creations based on the famous subject.

⁵ C. Cazaban, *Spirit dialectic și evaziune temporală*, în „Basarabia”, nr. 10-11, 1995, p. 130.