Redimensionarea savantă a datului folcloric în poemul pentru voce şi orgă *Mioriţa* 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 şi clopote *Mioriţa*, cea mai reprezentativă lucrare din palmaresul lui Tudor Chiriac, a devenit (la mijlocul deceniului nouă, când a fost scris) şi rampă de lansare a componisticii basarabene pe orbita internaţională. În 1986, poemul a rezistat prestigiosului concurs al Tribunei Internaţionale a compozitorilor din cadrul UNESCO, fiind inclus în grupul celor mai merituoase compoziţii (10 la număr) recomandate pentru difuzare în toate ţările lumii.

Poemul se axează pe *Mioriţa* populară, edificator fiind, pentru demersul componistic, atât textul poetic, cu nenumăratele lui deschideri conceptuale, cât şi veşmântul lui muzical. Urmând logica unei tălmăciri introspective a subiectului mioritic (Tudor Chiriac declară, într-un articol[1], că evenimentele despre care ne povesteşte balada nu se întâmplă realmente, ci doar în conştiinţa protagonistului, determinându-l să se confrunte cu problemele grave ale existenţei), compozitorul a renunţat din capul locului la formele fastuoase, spectaculare şi a optat pentru soluţia camerală, propice interiorizării şi monologului. Iar aceasta, la rându-i, a condiţionat reducerea la esenţial a complexităţii la toate nivelele constructului sonor.

Astfel, ansamblul se constituie din doar doi participanţi permanenţi, vocea şi orga, cărora li se alătură, în două scurte secvenţe, clopotele. Partida vocală e susţinută 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 intonaţional utilizat. Un singur motiv – citatul folcloric iniţial – suscită întregul discurs, care ia forma unei compoziţii monopartite, „*monodice în esenţă*”[2].

Compozitorul intervine în substanţa melodică primară (motivul a fost înregistrat de Andrei Tamazlâcaru de la Ileana Anastasiu din satul Manta, Cahul) pentru a scoate în relief conflictul intonaţional interior – declanşatorul fluxului sonic. În urma retuşărilor, melodia populară devine extrem de consistentă: ea înglobează trăsături ale baladei, doinei, colindului, bocetului, deci cuprinde aproape toate genurile caracteristice *Mioriţei* folclorice în circulaţie.

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

---

[1] Vezi Tudor Chiriac, *«Mioriţa» s-a integrat dintotdeauna universalităţii*, în „Literatura şi arta”, 1984, nr. 6, p. 6.

[2] M. Belîh, *«Mioriţa» T. Kiriaka (k probleme improvizaţionnosti)*, în *Moldavskii muzîkalinîi foliklor i ego pretvorenie v kompozitorskom tvorcestve*, Chişinău, 1990, p. 96.

BDD-V2427 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

Particularităţile stilistice şi de gen ale melodiei-nucleu decid direcţia dezvoltării ei. Aceasta din urmă se identifică cu un proces variantic, urmărind, din aproape în aproape, derivaţiile ideii iniţiale. Procesul transformaţional are o dublă sorginte: improvizaţia folclorică (pe care se sprijină balada, doina, bocetul) şi tehnica înlănţuirii de formule melodice consacrate, provenind din muzicile gregoriană şi 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 emoţionale şi structurale pe axa temporală", „conexitatea fazelor desfăşurării"[3], elasticitatea metro-ritmică. Impresia invenţiei pe moment e alimentată şi de maniera de interpretare a şirului vocal, manieră ce mizează pe flexibilitatea şi diversitatea dinamică, agogică, ritmică, intonaţională.

Reiese de aici că executantei partidei vocale îi revin o seamă de responsabilităţi, cărora nu le poate face faţă decât o individualitate înzestrată, familiarizată cu secretele improvizaţiei monodice. Problema interpretei e cu atât mai dificilă, cu cât ea trebuie să creeze iluzia improvizaţiei momentane, canavaua intonaţională fiind minuţios elaborată şi 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 diferenţiere a segmentelor naraţiunii muzicale se va lega de inserţia unor interludii în şirul variantelor motivului-nucleu:

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

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

Zona expozitivă	Ascensiunea spre punctul culminant	Culminaţia	Repriza (comprimată)	Coda
1* — 5	5 — 14	14 — 19	19 — 22	22 — …
Cadrul epic	Epizodul Mioarei năzdrăvane şi 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 $\leftrightarrow I^{V}$	V11 V12	—

Agravarea progresivă a discordanţei dintre elementele motivului generator, acumularea de schimbări infinitezimale ale intonaţiei, care, la anumite praguri, o transformă calitativ, creşterea lentă, dar ineluctabilă a tensiunii dramatice până la erupţia din culminaţie – aceştia sunt factorii determinanţi pentru evoluţia sonică în perimetrul poemului. Forma e propulsionată sub imperiul unui *crescendo* general, cuprinzând toate

[3] S. Biriukov, *Improvizaţionnosti v muzîke i eje stilevîie tipî. Disertaţia na soiskanie uceonoi stepeni kandidata iskusstvovedenija*, Moscova, 1980, p. 26, 29.

* Cifrele reprezintă repere în partitură.

BDD-V2427 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

palierele compoziției: metamorfozarea tematică, traiectul tonal, constituirea țesăturii sonice pe verticală etc. Dacă mai invocăm temelia unimelodică a constructului, precum şi 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) şi în interior, spre explorarea „infinitului 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 treptei a patra **(h):** b) o legănare melodică între extremitățile pentacordului **(cis ↔ fis)**, reluată în câteva rânduri şi preschimbată într-o formulă cadențială, afirmând prima modului **(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 intonaționale. Procesul transformațional urmăreşte:

- reliefarea „punctelor nevralgice" ale temei – asocierea tensionată a treptelor a patra şi a cincea coborâtă **(h-c)** şi dramaticul glissando descendent, localizat, la început, în elementul „b", între treapta a treia şi prima modului, 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 şi pilonii modali;

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

- diversificarea progresivă a structurilor ritmice, precum şi 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 muzîkalinîh form 60-h - 70-h godov XX veka*, în *Sovremennoe iskusstvo muzîkalinoi kompoziții. Sbornik trudov*, vol. 79, Moscova, 1985, p. 20.

BDD-V2427 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

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

- întărirea treptată a sonorităţii orgii, obţinută, pe de o parte, prin creşterea orizontală a interludiilor, iar pe de alta – prin proliferarea pe verticală a texturii instrumentale. Aceasta din urmă, constituită iniţial din sunete prelungite izolate sau din cântarea pe două voci, capătă mai apoi înfăţişarea unei magme dense, tăiate în şuvoaie contrapunctice sau solidificate în supraaglomerări de tipul *cluster*-ului;
- expansiunea multidimensională a disonanţei;
- desolidarizarea progresivă-afectivă şi semantică – de naraţiunea vocală. Discordanţa crescândă a partidelor culminează cu o adevărată înfruntare a lor în momentul de vârf.

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

Un alt simbol muzical, ce se cristalizează în stratul instrumental, ţine de structurile acordice de tonuri întregi. Ele apar în faza expozitivă în condiţii care le atenuează stridenţa (în poziţie largă, cu o dispunere distantă a sunetelor), dar pe măsura înaintării spre final devin din ce în ce mai compacte, mai masive, mai apăsătoare. Lipsiţi de tindere modală, neutri şi glaciali, aceşti *ciorchini* sonori degajă respiraţia morţii, chemarea neantului. Aidoma *motivului destinului*, mănunchiurile de tonuri întregi sunt antitetice şirului vocal, chiar dacă reuşesc să pătrundă, sub forma unei expuneri melodice, în adresarea Păstorului către Mioară. De menţionat că partida vocală mai are şi 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 şi în dinamica dezvoltării lor, toate aceste celule formative şi expresive pregătesc culminaţia poemului, a cărei semnificaţie e cea a deznodământului fatal. Pentru realizarea acestui punct de vârf sunt mobilizate mijloace speciale, inclusiv extramuzicale. Apropierea exploziei din culminaţie e vestită de interludiul nr. 4, întruchipând teroarea crescândă a presentimentului pieirii sau, poate, înseşi forţele fatidice dezlănţuite. Fragmentul la care ne referim conţine o aglomerare de complexe de tonuri întregi invadând, concomitent, două etaje ale texturii şi alcătuind juxtapuri verticale de o stridenţă exacerbată. După interludiu – un nou episod vocal, întărindu-ne sentimentul proximităţii catastrofei. Pe derularea motivului-cheie, preschimbat acum în bocet, se suprapune un parlando intermitent, imprimat pe bandă magnetică (cu vocea aceleiaşi interprete). Despicarea firului naraţiunii vocale surprinde cu exactitate fenomenul dedublării psihicului uman în urma unor zguduiri emotive deosebit de puternice: el (psihicul) se mai menţine încă în zona unor manifestări controlabile (acestora corespunde bocetul) şi, totodată, începe să se dezintegreze, are reacţii imprevizibile (parlando-ul pare a fi, de-a dreptul, tânguirea unei alienate).

BDD-V2427 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

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" şi „b" capătă o altă expresie; primul îl absoarbe pe cel de al doilea şi 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 şi recitativul nu se mai combină pe verticală, ele se sudează pe orizontală: intonarea melică trece în declamație năvalnică, sufocantă, iar aceasta, la rându-i, e strangulată de plânset. În punctul culminant răsună un *cluster* pe toată claviatura orgii – el distruge edificiile intonaționale, atât de minuțios şi îndelung construite în materia fonică –, apoi se deconectează instrumentul din circuit, ceea ce aduce senzația unei destrămări şi năruiri totale. Sonoritățile ce se dezintegrează, stingându-se, sunt şi ele o ipostază a glissando-ului descendent. Din haosul prăbuşirii se ridică un sfâşietor urlet de câine „a mort" (imprimat, fireşte, 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 aceştia se numără: *strategia arhitectonică*, mizând pe frângerea inerției înşiruirii de variante vocale în preajma culminațiunii; *dramaturgia evenimentelor sonore*, ascultând de un crescendo integral care controlează acumulările tensionale şi prelungeşte până în momentul de vârf suspansul; *dramaturgia modală* cu efectele ei împrospătoare. Şi, paradoxal, chiar factorii care ar fi trebuit să monotonizeze discursul – *omogenitatea intonațională* şi *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 desfăşurare monodică plină de nerv şi tensiune, dar, dacă ne punem problema unui timp conceptual care se desprinde din logosul sonor, ne dăm seama că, deşi se consumă, timpul rămâne oarecum inert, cantonat într-un prezent continuu. Această abolire a temporalității aminteşte de non-evolutivul aparent al doinei şi colindului românesc, precum şi de stasis-ul mişcător al melosului bizantin. Este o „*gândire melodică ce refuză să mănânce timp muzical*"[5] şi care iradiază din structurile de adâncime ale firii creatoare româneşti, 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 şi evaziune temporală*, în „Basarabia", nr. 10-11, 1995, p. 130.

BDD-V2427 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)