Distorsionări ale evoluției componisticii basarabene în deceniile cinci şi şase ale secolului trecut

Violina GALAICU

În raport cu realitățile din dreapta Prutului, procesul înfiripării profesionalismului cult-muzical pe teritoriul dintre Prut şi Nistru are anumite particularități. Aşezarea acestei zone la frontiera dintre pământurile româneşti şi Imperiul Rus, precum şi anexarea ei (la 1812) de către Rusia au favorizat stabilirea unor legături mai strânse cu cultura muzicală rusă. (NB: aceasta depăşise deja în prima jumătate a secolului al XIX-lea etapa de ucenicie la şcoala academică occidentală şi, de pe pozițiile maturității profesioniste cucerite, începuse să scruteze patrimoniul său folcloric). Astfel, formele elevate de viață muzicală pătrund în Basarabia atât prin filieră vestică (prin menținerea contactelor culturale cu Principatele Române), cât şi prin filieră estică.

Din motive cunoscute, scrierile istorice apărute în Basarabia au reflectat şi analizat doar relațiile cu Estul, lăsându-le în umbră pe celelalte. Ne putem documenta, spre exemplu, asupra meritelor misionarilor ruşi în opera de culturalizare muzicală a basarabenilor, asupra activității societății „Armonia" de la Chişinău (1870), a şcolilor lui V. Gutor (1893-95 şi 1900 – 1907), a filialei chişinăuiene a Societății Muzicale Ruse (1899) şi nu aflăm mai nimic despre ecoul pe care l-au avut în mediul basarabean preocupările componisticii române din secolul al XIX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea (schița istorică a lui A. Boldur, *Muzica în Basarabia*, a se vedea Boldur 1940, precum şi studiul semnat de I. Păcuraru, *Aspecte ale culturii muzicale a Moldovei din stânga Prutului în anii interbelici*, a se vedea Păcuraru 1993 şi alte câteva referințe nu acoperă, deocamdată, golul informațional existent).

Or, faptul interferării în spațiul cultural din zonă a celor două mentalități – a celei româneşti cu dubla sa orientare spre cuceririle occidentale şi valorile autohtone şi a celei ruseşti cu aceeaşi bivalență a dominantelor – pare să se fi manifestat pe diverse planuri. Cel puțin, în domeniul creației componistice avem un exemplu concludent – personalitatea lui G. Musicescu, care în perioada formării a profitat de ambele medii etnofone: de cel românesc (pe când a studiat la seminarul teologic din Huşi, la Conservatorul din Iaşi), de cel rusesc (între 1870 şi 1872, când şi-a desăvârşit studiile în clasele Capelei Imperiale şi la Conservatorul din Petersburg). Nu este exclus ca anume impactul cu creația compozitorilor ruşi (îndeosebi a membrilor „grupului celor cinci") să-i fi sugerat lui G. Musicescu acel fel de a se apropia de modalismul folcloric care s-a dovedit a fi deosebit de eficient.

BDD-V414 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:52:29 UTC)

În definitiv, până la 1940 procesul muzical basarabean s-a aflat într-un câmp gravitațional bipolar, cu centrii în cultura muzicală din Răsărit şi în tânăra creație savantă românească. După 1940, însă, situația se schimbă.

După încorporarea Basarabiei în statul sovietic, în consecința lansării doctrinei „două popoare – două culturi", întregul patrimoniu spiritual românesc, inclusiv cel muzical, a devenit unul străin, al altei etnii. Toți înaintaşii muzicii româneşti din secolul al XIX- lea (cu excepția aceluiaşi G. Musicescu, care a fost cruțat grație originii şi „episodului slav" din biografia sa), ca şi compozitorii români din secolul al XX-lea au încetat – din punctul de vedere al oficialităților – să mai aibă vreo atribuție la cultura muzicală a ținutului. Concomitent cu stigmatizarea muzicii româneşti cu „nu e a noastră" s-au închis şi căile de acces spre ea. Astfel, Moldova Sovietică s-a pomenit în fața necesității constituirii propriului profesionalism muzical cult care nu trebuia să se sprijine pe cuceririle muzicii româneşti. Altfel zis, ea trebuia s-o ia de la capăt, neglijând experiența deja acumulată.

Deci, în 1940, basarabenilor li s-a amputat o parte a memoriei culturale, cea care nu convenea autorităților. Aceeaşi operație au suportat-o ceva mai înainte românii din stânga Nistrului. Primele încercări de structurare a unei vieți muzicale culte în Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească amintesc acele forme de civilizare muzicală pe care Principatele Dunărene le-au depăşit încă în secolul al XIX–lea. Aici se înființează colective de amatori care, cu timpul, capătă statutul unor formații profesioniste (de exemplu, orchestra simfonică din oraşul Tiraspol, capela corală „Doina"). Animatorii culturii muzicale din Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească nu aveau pregătirea necesară şi de aceea apare problema antrenării unor specialişti străini. Sprijinul vine – după cum era şi firesc în noile condiții – nu din Germania, Austria, Italia, cum s-a întâmplat la startul muzicii savante româneşti, ci din Ucraina şi Rusia.

Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească invită muzicieni din Republica Sovietică Socialistă Ucraineană şi Federația Rusă; aceştia devin, în 1937, membri ai Secției moldoveneşti a Uniunii Compozitorilor din Republica Sovietică Socialistă Ucraineană. La crearea unui prim repertoriu cult național (aici în acea accepție eronată a noțiunii care s-a vehiculat în Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească) conlucrează, aşadar, compozitori ruşi şi ucraineni, stabiliți în republică (P. Bacinin, G. Gherşfeld, D. Gherşfeld, V. Poleakov, A. Kameneţki) sau aflați în afara hotarelor ei (V. Zolotariov, V. Kosenko, N. Vilinski, K. Dankevici, S. Orfeev, L. Gurov).

Din 1940, Basarabia îşi însuşeşte stilul şi metodele cultivării profesionalismului muzical, încercate în stânga Nistrului. Odată cu formarea Republicii Sovietice Socialiste Moldoveneşti ia ființă şi o nouă Uniune a Compozitorilor, întrunind componența vechii uniuni şi muzicieni basarabeni. Printre aceştia din urmă îi aflăm şi pe Ştefan Neaga şi Eugeniu Coca, personaje notorii ale componisticii dintre Prut şi Nistru.

Genurile pe care le valorifică intens pionierii muzicii sovietice moldoveneşti sunt cântecul de masă, deosebit de popular în anii primelor cincinale, prelucrarea corală a melodiilor folclorice, piesa orchestrală de proporții mici. Având în vedere că creația orchestrală este indicatorul sensibil al maturității gândirii componistice,

BDD-V414 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:52:29 UTC)

precum şi al eficienţei travaliului cu substanța muzicală autohtonă, ne vom opri asupra ei ceva mai detaliat.

Majoritatea covârşitoare a lucrărilor orchestrale, scrise în deceniul trei şi patru, poartă subtitlul de suită, poem, rapsodie, tablou, schiță. Nici în ceea ce priveşte „asortimentul" speciilor, nici în ceea ce ține de soluțiile arhitectonice, dramaturgice etc. compozitorii Republicii Autonome Sovietice Socialiste Moldoveneşti nu au înregistrat vreun progres în raport cu realizările simfoniştilor români din secolul al XIX-lea. Este adevărat că sarcina lor era mult mai dificilă: dacă A. Flechtenmacher, G. Stephănescu, I. Mureşianu, E. Caudella încercau să pună de acord melosul național cu canoanele dezvoltărilor simfonice, încetățenite în muzica vest-europeană, atunci D. Gherşfeld, V. Poleakov, A. Kameneţki, N. Vilinski, L. Gurov aveau de „adus la un numitor comun" nu numai folclorul românesc (moldovenesc, în termenii din acea perioadă) şi principiile academice occidentale, ci şi anumite clişee de gândire şi construcție, specifice simfonismului rus şi ucrainean. O astfel de dispersare a efortului în vederea conjugării unor sisteme etnofone foarte diferite (sau de-a dreptul ireconciliabile), asociată pregătirii profesioniste mai mult sau mai puțin lacunare a autorilor de muzică, nu se putea solda cu opere de valoare.

Un exemplu în acest sens este Simfonia nr. 1 de Leonid Gurov, scrisă la 1938 şi etichetată de muzicologii Republicii Sovietice Socialiste Moldoveneşti ca „prima simfonie moldovenească". Materialul tematic al acestei lucrări este inspirat din folclorul moldovenesc (de fapt, românesc) şi cel ucrainean (compozitorul apelează atât la conceperea melodiilor după prototip folcloric, cât şi la citate), pe când imaginile prefigurate, organizarea dramaturgică şi arhitectonică descind din simfonismul epic al lui A. Borodin, N. Rimski-Korsakov, A. Glazunov. Cu toată strădania autorului, Simfonia nr. 1 nu conține pagini memorabile sau cel puțin instructive nici din unghiul de vedere al genezei unui simfonism autohton, nici din unghiul de vedere al potențării virtuților simfonismului rus şi ucrainean.

Căutând o formulă generalizatoare, am putea spune că precursorii muzicii Moldovei Sovietice, confruntați cu problema concilierii datului muzical local cu rigorile componisticii academice, merg pe calea rezistenței minime – sau reunesc melodiile folclorice în buchete pestrițe, decorative, sau, atenuând (într-un mod sau altul) specificitatea lor, le forțează să se încadreze într-un angrenaj stilistic străin.

Abordând creația lui Ştefan Neaga şi Eugeniu Coca, ne vedem obligați să rectificăm afirmația despre suprimarea (de la 1940 şi preț de câteva decenii de regim totalitar) oricăror legături cu tradiția muzicală cultă românească. Aceasta din urmă putea fi izgonită din programele de învățământ, repertoriul de concert, studiile muzicologice, nu însă şi din mentalitatea creatorilor formați în mediul românesc. În categoria unor astfel de muzicieni se înscriu şi Ştefan Neaga şi Eugeniu Coca.

Deşi cuprinde diverse domenii ale artei sunetelor, creația lui Ştefan Neaga se arată mai consistentă la capitolul „muzică instrumentală". În cuprinsul acesteia distingem două compoziții favorite (îndrăgite de ascultător şi critica de specialitate) — „Fantezia moldovenească" pentru vioară, pian şi orchestră de coarde (1941) şi „Poemul Nistrului" (1943). Vom face câteva specificări vizând acest din urmă opus, dat fiind că el reprezintă, de fapt, prima (în istoria componisticii moldoveneşti din perioada sovietică) încercare izbutită de întocmire a unui discurs simfonic de largă respirație pornind de la melosul autohton. Fiind scris în timpul celui de al doilea

BDD-V414 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:52:29 UTC)

război mondial, „Poemul Nistrului” reia tematica Simfoniei nr. 7 de D. Şostakovici. Constructul sonor se clădeşte pe principiul confruntărilor antitetice, precum şi pe cel al transfigurării ideilor muzicale de bază în urma interacţiunii lor. Drama se consumă în limitele unei singure mişcări, ce se înscrie în parametrii formei allegro de sonată. Materialul melodic de resursă folclorică concentrat în introducere şi tema secundară este supus unui travaliu variaţional prin care, fără recursul la dezintegrarea tematică, se ajunge la transformările scontate. Astfel, „Poemul Nistrului” abandonează atât cadrul rapsodismului, cât şi pe cel al expresiei simfonice lirico-descriptive – zone relativ explorate de tânăra componistică a Republicii Sovietice Socialiste Moldoveneşti – şi se aventurează în direcţia fructificării valenţelor simfonismului de esenţă dramatică, confruntativă.

În ceea ce priveşte raportarea la datul folcloric, creaţia lui Ştefan Neaga reeditează, la scară locală, cazul lui George Enescu. Pentru compozitorul basarabean, ca şi pentru patriarhul muzicii româneşti, folclorul naţional şi tradiţia vest-europeană sunt lumi sonore distincte ce urmează a fi interconectate. Analizând opera întemeietorului muzicii sovietice moldoveneşti, ne convingem de faptul că legităţile gândirii muzicale occidentale prezidează efortul creator şi, respectiv, dictează (sau cel puţin sugerează) modalitatea de antrenare a graiului şi etosului muzical românesc. Buna pregătire profesionistă (de notat că la Academia de Muzică din Bucureşti profesorul Dimitrie Cuclin – partizanul aşa-numitei orientări universaliste în componistica românească – îşi instruia discipolul în spiritul valorilor muzicale vest-europene), precum şi contactul nemijlocit cu creaţia tradiţională („stagiul” în taraful părintelui său, iar mai apoi în orchestra lui Grigoraş Dinicu) i-au permis lui Ştefan Neaga să împace cele două mentalităţi fără a le leza.

În creaţia lui Eugeniu Coca (care cuprinde şi ea un ambitus larg de genuri) evidenţiem câteva opusuri mai reprezentative, printre care şi „cărţile de vizită” ale compozitorului – „Simfonia de primăvară” (în fond, o fantezie pentru vioară şi orchestră, 1940) şi cântecul „Doina nouă”. Eşafodajul ambelor lucrări îl constituie melosul de factură explicit folclorică. E interesant că Eugeniu Coca găseşte o nouă formă de neutralizare a contradicţiilor, care apar, implicit, la impactul sistemelor etnofone divergente. Compozitorul minimalizează pe cât e posibil amestecul tradiţiei academice occidentale în proliferarea materialului melodic de sorginte autohtonă. Acea „Doină nouă” care s-a bucurat de o largă popularitate acum câteva decenii este, de fapt, un „mulaj” al prototipului folcloric (ne referim în observaţiile expuse aici doar la prima parte a cântecului, cea de a doua, hora, fiind un adaos artificial). Se purcede, deci, la o reproducere (nu fără o anumită spoială stilizantă) a melopeeii doinite în partida vocală; aceasta se aşterne pe fundalul unui acompaniament cu totul sumar, care nu stânjeneşte cu nimic desfăşurarea discursului monodic.

Acelaşi mimetism în abordarea folclorului îl vom afla şi în muzica instrumentală. Nu întâmplător substanţa „Simfoniei de primăvară” nu face faţă dezideratelor genului declarat în titlu; ea corespunde, mai degrabă, unei piese concertistice inspirate din practica interpretativă lăutărească. Astfel, partida solistică citează diferite procedee de execuţie la vioară, vehiculate în arta lăutarilor, printre care ornamentarea melodică specifică, inserţiile onomatopeice, iluziile timbrale etc.

Opţiunea pentru cele mai simple principii de organizare arhitectonică şi dramaturgică, reducerea şi chiar evitarea secţiunilor dezvoltătoare în lucrările lui

BDD-V414 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:52:29 UTC)

Eugeniu Coca sunt, după părerea unor muzicologi, reflexe ale stăpânirii precare a meşteşugului componistic. Aceleaşi simptome ar putea să pledeze în favoarea unei intuitiv aplicate tactici de protejare a datului muzical local care, exceptând „Poemul Nistrului", continua să opună rezistență ingerințelor componistice active. Dar, ceea ce e foarte probabil, ar putea avea suport ambele ipoteze.

Pentru Ştefan Neaga şi Eugeniu Coca folclorul românesc nu mai echivalează cu o materie primă exotică, turnată în tipare de împrumut, ci e chiar graiul muzical natal, pus în situația de a-şi însuşi noțiunile şi categoriile artei elevate. Aici, credem, e şi răspunsul la întrebările: cum de aceştia au dibuit mijloace mai maleabile de adecvare a gândirii occidentale la exigențele melosului de rezonanță folclorică; cum de au ştiut să valorifice suficient de credibil latura afectivă a melosului în cauză. În ceea ce priveşte, însă, fructificarea ideatică, conceptuală a moştenirii sonore naționale, nici Ştefan Neaga, nici Eugeniu Coca nu au devansat prea mult cohorta compozitorilor din stânga Nistrului.

Dacă în plan strict muzical cele mai izbutite opere ale autorilor vizați distonează în contextul general, în plan tematic ele, dimpotrivă, armonizează cu acesta. Confruntarea trecutului vitreg al poporului cu prezentul lui luminos – iată motivul-pivot al întregii componistici basarabene (inclusiv al creației lui Ştefan Neaga şi Eugeniu Coca) din anii '40–,50. În unele opusuri este eliminată şi această unică antiteză admisă (trecutul – prezentul) pentru a rămâne doar jubilarea şi glorificarea realităților socialiste. Fabula insipidă, gândirea şablonardă şi patosul agitatoric afectează nu numai lidurile, oratoriile şi cantatele, adică genurile muzicii cu text, ci şi muzica instrumentală, în special muzica simfonică, care rămâne în continuare piatra de încercare a autenticității etnofoniei culte.

Ajunşi la momentul formulării unor judecăți concluzive, constatăm că, aidoma componisticii din alte republici ale Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste, componistica basarabeană din perioada 1940–1956 a ascultat de imperativul „dezvoltării accelerate"; în termeni comprimați ea a traversat toate fazele evoluției – de la starea embrionară la primele semne ale maturității. Acest proces a fost susținut de efortul mai multor muzicieni onești şi entuziaşti ale căror tatonări, chiar dacă nu s-au încununat cu performanțe, au avut, cel puțin, o valoare instructivă.

Cu toate acestea e limpede că aşa-zisa „muzică sovietică moldovenească" e un specimen născut şi crescut artificial, fără genealogie şi mediu firesc de existență. Potențialul vital, pe care acest specimen l-a avut, a alimentat creația muzicală contemporană a spațiului dintre Prut şi Nistru. Componistica basarabeană din ultimele decenii – un fenomen compozit, neunitar – a reuşit, prin realizări aparte, să spargă, în sfârşit, crusta regionalismului, să stabilească legături de adâncime cu datul sonor autohton, să se integreze firesc în spiritualitatea românească.

Bibliografie

Axionov 1987: V. Axionov, *Moldavskaia simfonia. Istoriceskaia evoliuția, raznovidnosti janra*, Chişinău, Editura Ştiința.

Boldur 1940: A. Boldur, Muzica in Basarabia, extras din vol. *Muzica rornânească de azi*, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R. Bucureşti.

Brâncuşi 1969: P. Brâncuşi, *Istoria muzicii româneşti*. Compendiu. Bucureşti, Editura Muzicală.

BDD-V414 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:52:29 UTC)

Firca 1974: C. L. Firca, *Directii in muzica românească*. 1900-1930, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
Kletinici 1984: E. Kletinici, *Ocerki o sovietskih moldavskih compozitorah*, Chisinău, Editura Literatura artistică.
Păcuraru 1993: I.Păcuraru, *Aspecte ale culturii muzicale a Moldovei din stânga Prutului in anii interbelici*, in *Arta 1993*. Studii, cercetări şi documente, Chişinău, Tipografia Academiei de Ştiinţe a Moldovei.

The Distorsions of the Development of Bessarabian Componistics in the 5th and 6th Decades of the Previous Centuries

In this work, the author recreates the image of the Bessarabian componistics in the first 15-20 years after the addition of this territory to the Soviet State. It is shown that before 1940 the musical transprutic process was in a bipolar gravitational field, with its main elements in the Eastern musical culture and in the new scholar Romanian creation. After 1940 the situation changes. The official ideology asserts that the whole Roumanian musical culture that has been before, doesn't belong to us, but to another ethnicity. Also, the aproaches to this musical culture had been limited. However, The Sovietic Moldova faces the necessity of building its own musical professionalism, beginning from the lowest level. Because of the lack of professionals, Moldova needs to attract foreign specialists. The support cames, as it was expected, not from Germany, Austria, Italy (as it was in the case of scholar music), but from Ukraine and Russia.

The author analyses the effort of the pioneers of the Moldavian sovietical music (among them are: L.Gurov, St.Neaga, E.Coca), their themathic preferences, the gendres that they work in. It is emphasized the way on wich this musicians were related to the local musical costumes, especially the modalities (not always appropriate) of bringing together the traditional local melodies and the academic componistics.

Chişinău, Republica Moldova

BDD-V414 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:52:29 UTC)