

Distorsionări ale evoluției componisticii basarabene în deceniile cinci și șase ale secolului trecut

Violina GALAICU

În raport cu realitățile din dreapta Prutului, procesul înfiripării profesionalismului cult-muzical pe teritoriul dintre Prut și Nistru are anumite particularități. Așezarea acestei zone la frontiera dintre pământurile românești și Imperiul Rus, precum și anexarea ei (la 1812) de către Rusia au favorizat stabilirea unor legături mai strânse cu cultura muzicală rusă. (NB: aceasta depășise deja în prima jumătate a secolului al XIX-lea etapa de ucenicie la școala academică occidentală și, de pe pozițiile maturității profesionale 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 și prin filieră estică.

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

Or, faptul interferării în spațiul cultural din zonă a celor două mentalități – a celei românești cu dubla sa orientare spre cuceririle occidentale și valorile autohtone și a celei rusești cu aceeași 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 Huși, la Conservatorul din Iași), de cel rusesc (între 1870 și 1872, când și-a desăvârșit studiile în clasele Capelei Imperiale și la Conservatorul din Petersburg). Nu este exclus ca anume impactul cu creația compozitorilor ruși (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.

În definitiv, până la 1940 procesul muzical basarabean s-a aflat într-un câmp gravitațional bipolar, cu centrul în cultura muzicală din Răsărit și 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 înaintașii muzicii românești din secolul al XIX-lea (cu excepția aceluiași G. Musicescu, care a fost cruțat grație originii și „episodului slav” din biografia sa), ca și 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 românești cu „nu e a noastră” s-au închis și 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 românești. 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. Aceeași 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 depășit 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 orașul Tiraspol, capela corală „Doina”). Animatorii culturii muzicale din Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească nu aveau pregătirea necesară și de aceea apare problema antrenării unor specialiști străini. Sprijinul vine – după cum era și firesc în noile condiții – nu din Germania, Austria, Italia, cum s-a întâmplat la startul muzicii savante românești, ci din Ucraina și Rusia.

Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească invită muzicieni din Republica Sovietică Socialistă Ucraineană și Federația Rusă; aceștia devin, în 1937, membri ai Secției moldovenești 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, așadar, compozitori ruși și ucraineni, stabiliți în republică (P. Bacinin, G. Gherșfeld, D. Gherșfeld, V. Poleakov, A. Kamenețki) sau aflați în afara hotarelor ei (V. Zolotariov, V. Kosenko, N. Vilinski, K. Dankevici, S. Orfeev, L. Gurov).

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

Genurile pe care le valorifică intens pionierii muzicii sovietice moldovenești 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,

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

Majoritatea covârșitoare a lucrărilor orchestrale, scrise în deceniul trei și patru, poartă subtitlul de suită, poem, rapsodie, tablou, schiță. Nici în ceea ce privește „asortimentul” speciilor, nici în ceea ce ține de soluțiile arhitectonice, dramaturgice etc. compozitorii Republicii Autonome Sovietice Socialiste Moldovenești nu au înregistrat vreun progres în raport cu realizările simfoniștilor români din secolul al XIX-lea. Este adevărat că sarcina lor era mult mai dificilă: dacă A. Flechtenmacher, G. Ștephănescu, I. Mureșianu, E. Caudella încercau să pună de acord melosul național cu canoanele dezvoltărilor simfonice, încetățenite în muzica vest-europeană, atunci D. Gherșfeld, V. Poleakov, A. Kamenetki, N. Vilinski, L. Gurov aveau de „adus la un numitor comun” nu numai folclorul românesc (moldovenesc, în termenii din acea perioadă) și principiile academice occidentale, ci și anumite clișee de gândire și construcție, specifice simfonismului rus și 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 și etichetată de muzicologii Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești ca „prima simfonie moldovenească”. Materialul tematic al acestei lucrări este inspirat din folclorul moldovenesc (de fapt, românesc) și cel ucrainean (compozitorul apelează atât la conceperea melodiilor după prototip folcloric, cât și la citate), pe când imaginile prefigurate, organizarea dramaturgică și 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 și ucrainean.

Căutând o formulă generalizatoare, am putea spune că precursorii muzicii Moldovei Sovietice, confrunțați 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 Ștefan Neaga și Eugeniu Coca, ne vedem obligați să rectificăm afirmația despre suprimarea (de la 1940 și preț de câteva decenii de regim totalitar) oricărui legături cu tradiția muzicală cultă românească. Aceasta din urmă putea fi izgonită din programele de învățământ, repertoriul de concert, studiile muzicologice, nu însă și din mentalitatea creatorilor formați în mediul românesc. În categoria unor astfel de muzicieni se înscriu și Ștefan Neaga și Eugeniu Coca.

Deși cuprinde diverse domenii ale artei sunetelor, creația lui Ștefan Neaga se arată mai consistentă la capitolul „muzică instrumentală”. În cuprinsul acesteia distingem două compoziții favorite (îndrăgite de ascultător și critica de specialitate) — „Fantezia moldovenească” pentru vioară, pian și orchestră de coarde (1941) și „Poemul Nistrului” (1943). Vom face câteva specificări vizând acest din urmă opus, dat fiind că el reprezintă, de fapt, prima (în istoria componisticii moldovenești 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

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

În ceea ce privește raportarea la datul folcloric, creația lui Ștefan Neaga reeditează, la scară locală, cazul lui George Enescu. Pentru compozitorul basarabean, ca și pentru patriarhul muzicii românești, folclorul național și tradiția vest-europeană sunt lumi sonore distincte ce urmează a fi interconectate. Analizând opera întemeietorului muzicii sovietice moldovenești, ne convingem de faptul că legitățile gândirii muzicale occidentale prezidează efortul creator și, respectiv, dictează (sau cel puțin sugerează) modalitatea de antrenare a graiului și etosului muzical românesc. Buna pregătire profesionistă (de notat că la Academia de Muzică din București profesorul Dimitrie Cuclin – partizanul așa-numitei orientări universaliste în componistica românească – își instruia discipolul în spiritul valorilor muzicale vest-europene), precum și contactul nemijlocit cu creația tradițională („stagiul” în taraful părintelui său, iar mai apoi în orchestra lui Grigoraș Dinicu) i-au permis lui Ștefan Neaga să împace cele două mentalități fără a le leza.

În creația lui Eugeniu Coca (care cuprinde și ea un ambitus larg de genuri) evidențiem câteva opusuri mai reprezentative, printre care și „cărțile de vizită” ale compozitorului – „Simfonia de primăvară” (în fond, o fantezie pentru vioară și orchestră, 1940) și cântecul „Doină nouă”. Eșafodajul ambelor lucrări îl constituie melosul de factură explicit folclorică. E interesant că Eugeniu Coca găsește o nouă formă de neutralizare a contradicțiilor, care apar, implicit, la impactul sistemelor etnofone divergente. Compozitorul minimalizează pe cât e posibil amestecul tradiției 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 observațiile expuse aici doar la prima parte a cântecului, cea de a doua, hora, fiind un adaos artificial). Se porcede, deci, la o reproducere (nu fără o anumită spoială stilizantă) a melopeei doinite în partida vocală; aceasta se așterne pe fundalul unui acompaniament cu totul sumar, care nu stânjenește cu nimic desfășurarea discursului monodic.

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

Opțiunea pentru cele mai simple principii de organizare arhitectonică și dramaturgică, reducerea și chiar evitarea secțiunilor dezvoltătoare în lucrările lui

Eugeniu Coca sunt, după părerea unor muzicologi, reflexe ale stăpânirii precare a meșteșugului componistic. Aceleași 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 Ștefan Neaga și 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-și însuși noțiunile și categoriile artei elevate. Aici, credem, e și răspunsul la întrebările: cum de aceștia au dibuit mijloace mai maleabile de adecvare a gândirii occidentale la exigențele melosului de rezonanță folclorică; cum de au știut să valorifice suficient de credibil latura afectivă a melosului în cauză. În ceea ce privește, însă, fructificarea ideatică, conceptuală a moștenirii sonore naționale, nici Ștefan 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 Ștefan Neaga și Eugeniu Coca) din anii ‘40–,50. În unele opusuri este eliminată și această unică antiteză admisă (trecutul – prezentul) pentru a rămâne doar jubilara și glorificarea realităților socialiste. Fabula insipidă, gândirea șablonardă și patosul agitatoric afectează nu numai lidurile, oratoriile și cantatele, adică genurile muzicii cu text, ci și muzica instrumentală, în special muzica simfonică, care rămâne în continuare piatra de încercare a autenticității etnofoniei culte.

Ajunși la momentul formulării unor judecăți concluzive, constatăm că, aidoma componisticii din alte republici ale Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste, componistica basarabească 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 și entuziaști ale căror tatonări, chiar dacă nu s-au încununat cu performanțe, au avut, cel puțin, o valoare instructivă.

Cu toate acestea e limpede că așa-zisa „muzică sovietică moldovenească” e un specimen născut și crescut artificial, fără genealogie și mediu firesc de existență. Potențialul vital, pe care acest specimen l-a avut, a alimentat creația muzicală contemporană a spațiului dintre Prut și Nistru. Componistica basarabească din ultimele decenii – un fenomen compozit, neunitar – a reușit, prin realizări aparte, să spargă, în sfârșit, 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 evoluția, raznovidnosti janra*, Chișinău, Editura Știința.
- Boldur 1940: A. Boldur, *Muzica în Basarabia*, extras din vol. *Muzica românească de azi*, București, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R. București.
- Brâncuși 1969: P. Brâncuși, *Istoria muzicii românești*. Compendiu. București, Editura Muzicală.

- Firca 1974: C. L. Firca, *Directii in muzica românească. 1900-1930*, București, 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 și documente, Chișinău, Tipografia Academiei de Științe 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 comes, 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.

Chișinău, Republica Moldova