

**UNELE CONSIDERAȚII ASUPRA EVOLUȚIEI GENULUI DE OPERĂ
ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN BASARABIA**

**SOME CONSIDERATIONS ON THE EVOLUTION OF THE GENRE
OF OPERA IN THE CREATION OF COMPOSERS FROM BESSARABIA**

EMILIA MORARU,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul de față este dedicat relevării particularităților stilistice și de gen, caracteristice creațiilor de operă ale compozitorilor din Moldova. Autoarea consideră necesar să evidențieze, la început, unele evenimente istorice importante, care au

marcat destinul cultural al spațiului dintre Nistru și Prut, evenimente care au contribuit la fondarea unui teatru de operă și a unei școli naționale de muzică. Sunt identificate procedeele de valorificare a folclorului, limbajul muzical utilizat și gândirea componistică a creatorilor de operă din Moldova începând cu 1924 (o dată cu debutul primei opere) și până în 2004 (ultimul „cuvânt” spus în acest gen).

Cuvinte-cheie: teatru de operă, studiou de operă, operă istorică, operă-oratoriu, operă-dor, monooperă cu balet, melos popular, gândire tonal-modală și diatonic-modală, polimodalism, limbaj componistic eterogen

The present paper is dedicated to revealing some stylistic and genre peculiarities characteristic of the opera creations written by composers from Moldova. The author considers it to be necessary to bring out, at the beginning, some important historical events that marked the destiny of culture of the space between the Dniester and the Prut, events that contributed to the foundation of an opera theatre and a national music school. The proceedings of valorising folklore, the utilized musical language and the composition thinking of the opera creations from Moldova are identified in the article starting with 1924 (on the debut of the first opera) and up to 2004 (the last „word” said in this genre).

Keywords: opera theatre, opera studio, historical opera, opera-oratorio, opera-melancholy, monooopera with ballet, folk melos, tone-modal and diatonic-modal thinking, polimodalism, heterogeneous composition language

Creația de operă din Basarabia a apărut și s-a cristalizat mult mai târziu comparativ cu România, Rusia sau alte țări europene. Acest fapt a fost determinat, în mare măsură de lipsa unui teatru muzical național (cu săli adecvate, necesare desfășurării procesului muzical-artistic) și de posibilitățile reduse legate de crearea unei trupe naționale de operă.

Primele încercări de constituire a unui teatru particular de operă datează din 1910. Inițiativa a aparținut doamnei Bojena Belousova (1875-1938), care a fost o mare animatoare a vieții culturale din Basarabia. Pentru organizarea *Operei basarabene* s-a pronunțat și George Enescu cu prilejul unui turneu cu *Orchestra simfonică* din Iași, întreprins în martie, 1918 la Chișinău. Deschiderea, la Chișinău, a unor instituții muzicale naționale [1, p. 77-101], cum ar fi, Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Chișinău în 1919 (redenumit, ulterior, Conservatorul *Unirea* în 1928), *Conservatorul Național* (1919) și *Conservatorul Municipal* (1935), dar și activitatea studiourilor de operă, create la inițiativa unor muzicieni valoroși pentru cultura muzicală a Moldovei din acea perioadă (N. Nagacevski, A. Dicescu), au contribuit constructiv la fondarea unui teatru de operă și la crearea unei școli naționale de muzică. O decizie importantă pentru impulsivitatea procesului de dezvoltare a teatrului muzical liric a constituit-o „inaugurarea [în 1937] organizației de compozitori” [2, p. 100], care pune, de fapt, bazele școlii componistice naționale.

Așadar, debutul lucrărilor naționale de acest gen l-a constituit opera pentru copii *Pasărea măiastră* sau *Prințul Ionel și lupul năzdrăvan* (1924) de Eugen Coca. În opinia muzicologului A. Beilina, această operă reamintește „o suită teatralizată” [3, p. 289], în care trăsăturile naționale apar destul de vag. Zinovie Stolear întrezărește în această pânză sonoră influențe vădite ale operelor compozitorilor ruși, ale folclorului național, prezența leitmotivelor, a genurilor de cântec și dans, care coexistă, în acest caz, sub forma unor puncte de reper pentru materialul muzical al operei [4, p. 76].

Printre compozitorii care au dorit să contribuie la îmbogățirea repertoriului național de operă din acea perioadă au fost și M. Bârcă, V. Rebikov, K. Hrșanovski, S. Kohanski, însă, creațiile lor au fost apreciate de specialiști ca fiind „semiprofesioniste”.

Numărul operelor compozitorilor din Moldova este de un ambitus relativ mic (aproximativ, 30 la număr), conținutul lor axându-se, mai mult sau mai puțin, pe latura modală a folclorului. Astfel, Iu. Cibotaru [5, p. 116-118] clasifică aceste opere în funcție de trei criterii: *după natura subiectului* (istoric, legendar, basm, tematică contemporană), *după criteriul estetic* (tragice, eroice, lirico-dramatice, comice) și *în funcție de deosebirile arhitectonice ale opusurilor teatral-lirice* (opera multipartită și monopartită). Sub aspectul *duratei de expunere și al componenței interpretative*, cercetătoarea divizează operele în două grupuri: monumentale și de cameră. La o analiză de suprafață, observăm că L. Guțanu [6, p. 65] și V. Musteață au preluat în lucrările lor doar primele două criterii identificate de Iu. Cibotaru, L. Guțanu considerând necesar să-l înlocuiască pe cel de-al treilea cu unul propriu, argumentat

prin faptul că operele scrise în perioada anilor 1995-2000 pot fi clasificate și după criteriul conținutului tematic (folclorică și non-folclorică).

Din seria creațiilor de operă, scrise în această perioadă, menționăm operele: *Grozovan* (1955), *Aurelia* (1959) și *Serghei Lazo* (1980) de David Gherșfeld, *Inima Domnicăi* (1960) sau *Balada eroică* (în a treia redacție, 1970) de Alexei Stârcea, *Încotro?* (1960) de Valeriu Poleakov, *De-ale lui Păcală* (1971) de Valentin Verhola, *Ploșnița* (1963) și *Dragonul* (1976) de Eduard Lazarev, *Capra cu trei iezi* (1967) sau *Lupul minciunos* (în a treia redacție, 1983), *Bobocel cu ale lui* (1974), *Floricea cu șapte petale* (1981), *Bucătarul și boierul* (1981), *Tomciș-Kibalcîș* (1985), *Un pas în eternitate* (1985), *Unchiul meu din Paris* (1987), *Lenoasa* (1988), *Micul prinț* (1988), *Lamento* (1997) și *Ziua de naștere a elefantului* (1997) de Zlata Tcaci, *Casa mare* (1966) de Mark Kopytman, *Glira* (1971), *Cornul de aur* (1982) de Gheorghe Neaga, *Alexandru Lăpușneanu* (1988) de Gheorghe Mustea și *Decebal* (1999) de Teodor Zgureanu.

Având în vedere criteriile de clasificare sus-nominalizate, suntem în măsură să distribuim creațiile de operă din R. Moldova pe mai multe direcții sau linii generatoare, în funcție de problematicile pe care le reflectă. De exemplu, opera *Grozovan* de David Gherșfeld conține subiecte de natură eroico-epică, în care compozitorul valorifică melosul popular în simbioză cu tradiția vest-europeană la nivelul parametrului armonic și al tehnicilor de scriitură, iar opera *Balada eroică* de Alexei Stârcea subliniază latura lirico-psihologică, în care au fost utilizate intonații și ritmuri ale cântecelor populare, ale cântecelor revoluționare sau patriotice, și nu în ultimul rând, procedee provenite din muzica occidentală. De asemenea, atât opera *Capra cu trei iezi* (*Lupul minciunos*), cât și *Bobocel cu ale lui* de Zlata Tcaci reflectă tema copilăriei. După cum afirmă G. Cocearova, cea de-a treia redacție a operei *Capra cu trei iezi* cu denumirea de *Lupul minciunos* (1983) a căpătat o sonoritate mai camerală, liniile dramaturgice au fost mai clar reliefate, corul a fost exclus, iar partițiile vocale și cele instrumentale au fost reînnoite și dezvoltate [7, p. 38-39]. Operele *Un pas în eternitate* și *Tomciș-Kibalcîș* (operă-lectoriu) de Zlata Tcaci evidențiază tema adolescenței. În prima dintre ele, *Un pas în eternitate*, semnalăm prezența intonațiilor ucrainene, poloneze, țigănești, a melosului sovietic [6, p. 87-88], dar și predilecția compozitoarei de a crea în spiritul și în stilul melosului popular. Opera *De-ale lui Păcală* de Valentin Verhola trădează un substrat de natură comică, axată pe utilizarea abundentă a intonațiilor cântecelor și jocurilor moldovenești atât în partițiile vocale, cât și în cadrul întregului aparat orchestral.

În ceea ce privește operele *Alexandru Lăpușneanu* de Gheorghe Mustea și *Decebal* de Teodor Zgureanu, putem afirma că la baza creării lor se află subiecte istorico-documentare, compozitorii înclinând spre o gândire diatonic-modală, spre polimodalism sau chiar spre modalul cu inserții cromatice, caracteristic pentru ei fiind și realizarea ambiguității în plan armonic [6, 103-105].

Trebuie să menționăm că în ultimii ani, interesul cercetătorilor în ceea ce privește analiza creației de operă din Republica Moldova a crescut considerabil. Printre ei, amintim pe G. Cocearova, E. Mironenco, V. Șeican, L. Guțanu, D. Coman ș.a., care, în studiile lor, au evidențiat diverse procedee de aplicare a folclorului în creația autohtonă de operă, gândirea, limbajul componistic și spectrul tematic utilizat de către compozitorii din spațiul dintre Nistru și Prut.

Alături de aceste caracteristici, cercetătorii au identificat anumite tendințe de elaborare structurală și de factură, printre care, "simfonizarea" discursului muzical prin "integrarea stilistică și intonațională a temelor inițiale departe una de alta ca origine" (*Balada eroică* de Alexei Stârcea), îmbogățirea limbajului armonic "pe baza folosirii unor mijloace polifonice și eterofonice ale evoluției intonaționale și facturale cu o tendință de a se obține unitatea dintre verticală și orizontală" (*Capra cu trei iezi* de Zlata Tcaci), lansarea unor noi modalități de tratare dramaturgică neutilizate, fie vorba de o evoluție integrală (*Încotro?* de Valeriu Poleakov, *Cornul de aur* de Gheorghe Neaga), parțială (*Alexandru Lăpușneanu* de Gheorghe Mustea) sau prin reducerea structurii generale, păstrându-se structura de numere (operele într-un singur act – *De-ale lui Păcală* de Valentin Verhola și *Bobocel cu ale lui* de Zlata Tcaci) sau "cu un retur de mică importanță spre caracterul "schițat" al spectacolului muzical" (opera-schiță *Tomciș-Kibalcîș* de Zlata Tcaci) [8, p. 75].

Elaborarea tenace a discursului muzical de operă în deplină conexiune cu folclorul a determinat adoptarea de către creatori a unor complexe tematice din alte stiluri. O imagine similară este prezentă și în opera *Balada eroică* de Alexei Stârcea, în ale cărei construcții sonore, întâlnim intervenții melo-dice eterogene, caracteristice muzicii universale. Această discordanță provine din lipsa de experiență în ceea ce privește abordarea în creația muzicală a principiului folcloric. Selectarea celulelor tematice și prelucrarea lor poartă un caracter, mai mult, intuitiv.

Aceleași observații sunt valabile și pentru operele *Bobocel cu ale lui*, *De-ale lui Păcală* de Zlata Tcaci, în al căror context muzical depistăm „straturi stilistice eterogene” [8, p. 76]. În opera *Încotro?* de Valeriu Poleakov, evoluțiile intonaționale capătă un aspect organic original, dramaturgia de operă axându-se dezinvolt pe elementele folclorului local.

Pentru reflectarea cât mai adecvată a trăsăturilor naționale ale folclorului autentic, compozitorii recurg la utilizarea modurilor populare, a formulelor melo-dico-ritmice, caracteristice melodiilor de dans și cântecelor țărănești. Aceste manifestări sunt vădite în operele lui David Gherșfeld: *Grozovan* (cadența cu treapta a II-a coborâtă) și *Aurelia* (transformarea reducăiei obișnuite a prezentării turației frigice, modificări ritmice). Apariția acestor două opere ale compozitorului D. Gherșfeld a stârnit un șir de critici contradictorii în rândul specialiștilor la timpul respectiv. În opera *Grozovan*, spre exemplu, a fost remarcată, pe de o parte, bogăția melodică, spectaculozitatea teatrală, cantabilitatea, coloritul național pronunțat, însă, pe de altă parte, compozitorul a avut parte și de reproșuri, cum ar fi, prezența unor deficiențe serioase în dezvoltarea orchestrală, stilul pestriț al muzicii sau asemănarea unor scene muzicale din operă cu unele episoade din operele clasice. În opinia lui Z. Stolear, în opera *Aurelia*, compozitorul a reușit să creeze o muzică interesantă și expresivă, însă, calitatea tematismului și caracterul utilizării genului de cântec, în mai multe numere în cadrul operei, a plasat lucrarea, mai degrabă, în genul operetei [4, p. 80-81].

O atitudine originală față de utilizarea modurilor populare a demonstrat și compozitorii Zlata Tcaci, Valeriu Poleakov, Gheorghe Mustea, Teodor Zgureanu. Astfel, în opera *Bobocel cu ale lui* de Zlata Tcaci (în scena *Toți împreună*) sunt vădite elementele modului lidic, iar un colorit modal deosebit este caracteristic pentru finalul operei *Încotro?* de Valeriu Poleakov.

În travaliul componistic al operelor basarabene menționăm apelarea creatorilor la alte genuri folclorice, redate în partitură (de cele mai multe ori) sub aspect combinat cu relevarea unor elemente constitutive cu trăsături semnificative. Așadar, elementele din dansurile *Bătuta* și *Gopak* (de origine ucraineană) sunt prezente în opera *Grozovan* de David Gherșfeld. Aceleași concepții etalează și compozitorii Zlata Tcaci, Gheorghe Neaga, Gheorghe Mustea, Teodor Zgureanu. În creațiile lor de operă genurile muzicii populare sunt abordate și tratate într-o viziune pur individuală.

În multe dintre operele compozitorilor din Moldova, paleta orchestrală „nu întotdeauna este bine echilibrată și conceptual justificată” [8, p. 77]. Totuși, o izbutită variantă de orchestrație prezintă opera *Balada eroică* de Alexei Stârcea, chiar dacă unele episoade sunt scrise într-o complexitate de stiluri, asimilate superficial, caracteristice operelor clasice ruse din secolele XIX-XX. De asemenea, Zlata Tcaci propune o versiune interesantă de tratare a locului instrumentelor populare în structura simfonică de operă, atingând ”o poetizare subtilă a chipurilor populare și pe baza aceasta creează tablouri orchestrale de o înaltă delicatețe” [8, p. 76-77].

Opera lui Gheorghe Mustea – *Alexandru Lăpușneanu* (libret de Gheorghe Dimitriu după nuvela omonimă de Constantin Negruzzi, premiera la 20 decembrie 1987) – înglobează o orchestrație multi-plană, care decurge sub aspectul improvizăției libere. În cadrul acestei partituri distingem sonoritatea cavalului – un instrument popular caracteristic păstoresc. Chiar dacă opera poate fi încadrată în mai multe genuri – operă eroică, dramă muzicală, tragedie social-istorică sau dramă istorică-psihologică, Diana Coman [9, p. 82] consideră că una dintre cele mai discutabile atribuții rămâne cea de operă-dor sau operă-baladă de natură neofolclorică, formulată de Elena Mironenco și Valeria Șeicanu [10, p. 78]. Opera lui Gh. Mustea utilizează, pe larg, procedee de stilizare a elementelor folclorice. De asemenea,

stilul său înglobează ”arhetipuri melodice (isonul), sintactice (eterofonia) sau timbrale (sugestia de instrumente populare)” [6, p. 94]. Ca principiu de scriitură, în opinia E. Mironenco și a V. Șeicanu, compozitorul utilizează pe larg repetabilitatea complexelor și a situațiilor scenice, materializată sub două aspecte: repetabilitatea unor anumite scene și repetabilitatea muzicală (arcuri tonale în întreaga operă, arcuri din interiorul unor compartimente și sistemul leitmotivelor) [10, p. 65].

Printre cele mai recente creații de operă, scrise după mai bine de un deceniu de tăcere, se numără opera *Decebal* (1998) de Teodor Zgureanu și *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* de Ghenadie Ciobanu (2004), care, din păcate nu se află în repertoriul Teatrului Național de Operă și Balet „Maria Bieșu” din motive diferite.

Opera *Decebal* în viziunea compozitorului T. Zgureanu evidențiază melodismul popular și procedeele folclorice ca sursă ideatică pentru desfășurarea tuturor acțiunilor muzicale și dramaturgice. Prelucrările simfonice ale leitmotivelor sunt marcate de spiritul imanent național, iar țesătura armonico-polifonică a partiturii etalează o împletire măiestrită de caractere și imagini, redate prin prisma transfigurării folclorului autentic și acomodarea lui la tiparele simfonice. Partitura este pătrunsă de un modalism de culoare, gândirea în spirit folcloric a compozitorului remarcându-se prin utilizarea scărilor muzicale din folclor, a modurilor cu trepte mobile, a secundelor mărite și a armoniilor plagale [6, p. 307]. Această partitură poate fi calificată ca *operă istorică*, însă prezența episoadelor corale de amploare îi amplifică trăsăturile caracteristice *operei-oratoriu* [9, p. 83].

Opera *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* de Gh. Ciobanu a fost compusă în 2004 după libretul compozitorului, inspirată din cele *Trei monoloage ale Ateh* din *Dicționarul khazar* de M. Pavic. În comparație cu opera *Decebal* de T. Zgureanu, care a fost interpretată o singură dată în formă de spectacol-concert (2002), opera lui Gh. Ciobanu a beneficiat de o montare scenică reușită și a fost interpretată în premieră pe 26 iunie 2005 pe scena Teatrului Național de Operă și Balet. Din păcate, nici această *monooperă cu balet*, după cum a definit-o autorul, nu s-a menținut în repertoriul teatrului. În *Ateh sau revelațiile prințesei khazare*, Gh. Ciobanu a realizat un ”amalgam sonor al diferitelor curente ale muzicii contemporane, înscriindu-se, în linii mari, în estetica postmodernismului” [9, p. 84].

După cum am observat, creația de operă a compozitorilor din Moldova reflectă predilecția pentru o gamă largă de concepții, de tehnici de compoziție și de stiluri. Creatorii acestui spațiu au manifestat interes sporit pentru valorificarea folclorului prin *citare directă, microcitare, reintonare sau creare a melodiilor* în spirit și în stil popular. Acest tip de abordare a surselor de inspirație folclorică conferă evoluțiilor sonore ”un caracter *variațional*, facilitat de reluările episodice ale formei de *rondo* (D. Gherșfeld, Z. Tcaci) și *improvizatoric* (Gh. Mustea)” [6, p. 101]. Creația de operă din această perioadă evidențiază o gândire componistică tono-modală (A. Stârcea, Gh. Neaga, M. Kopytman, V. Poleakov, V. Verhola), diatonic-modală cu elemente cromatice (Z. Tcaci, Gh. Mustea, T. Zgureanu) și modal-cromatică și orientarea spre totalul cromatic (Gh. Mustea). Limbajul componistic, caracteristic acestor partituri, este unul eterogen, prin care s-a încercat integrarea folclorului românesc în tiparele creațiilor de operă, având ca exemplu experiența școlilor muzicale naționale ale altor popoare, afirmate în genul liric încă din secolul al XIX-lea.

Referințe bibliografice

1. CIAICOVSCHI-MEREȘANU G. *Învățămintul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005.
2. BOBESCU, J. *La pupitrul operei*. București, 1964.
3. БЕЙЛИНА, А. Оперное творчество молдавских композиторов. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Сборник статей. Москва: Музыка, 1965, с. 289-314.
4. СТОЛЯР, З. Оперное творчество. В: *Музыкальная культура Молдавской СССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 75-95.
5. CIBOTARU, Iu. Considerații generale cu privire la tipologizarea creației de operă a compozitorilor din Republica Moldova. În: *Arta*. Chișinău, 1996, p. 115-120.
6. GUȚANU, L. *Opera din Basarabia în secolul XX: teză de doctorat*. București, 2003.

7. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*: Монография о композиторе – нашей современнице и о ее музыке. Кишинэу: Pontos, 2000.
8. KUZIMINA, G. Elemente de folclor muzical în creația de operă. **În:** *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Editura Știința, 1993, p. 74-78.
9. COMAN, D. Anii 1980-2010 – o nouă etapă în evoluția teatrului liric din Republica Moldova. **În:** *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, nr. 1-2 (12-13), 2011, p. 80-84.
10. MIRONENCO, E.; ȘEICAN, V. *Gheorghe Mustea: Profil muzical*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003.