

I. Muzica simfonică

DIRECȚII ÎN EVOLUȚIA MUZICII SIMFONICE A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI

DIRECTIONS OF THE EVOLUTION OF SYMPHONIC MUSIC
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA AT THE TURN OF THE CENTURIES XX-XXI

VLADIMIR AXIONOV,

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

The modernization of the symphony is realized in two directions at the same time: the first direction is intermusical and is centered round the renovation of the sonorous morphology and syntax; another direction concerns the search of new topical and penetrating conceptions. For example, Gh. Neaga's last Symphony № 3 „Perpetuum mobile” reveals the eternal spiral of existence. V. Zagorschi's last Symphony № 2 makes evident the enigmatic and mystery of the subconscious of the man that finds himself in a gnoseological labyrinth. The Symphony by A. Fiodorova is conceived as a monologue perturbed by psychological conflicts. Symphony № 4 by D. Kitsenko, symphony “Eminescu” by T. Zgureanu is penetrated with Christian sense. Z. Tkaci's Symphony „Panopticum” reveals the mysteries of artistic creation with profound autobiographic tint. The Symphony “Under the Sun and Stars” by Gh. Ciobanu is centered round the philosophic telluric-sonorous-cosmic trihotomy.

We come to the conclusion that during the last years the composers from Chișinău gave up the idea of both multiplying the traditional symphonic „models” and „revolutionary” innovations and are in the course of creative exploration without which the further evolution of musical art is practically impossible.

Keywords: *symphony music, contemporary music from the Republic of Moldova, symphony-cantata, lied-symphony.*

Обновление симфонии осуществляется в двух взаимозависимых направлениях. Первое из них определяется саморазвитием музыкального искусства, его языка и форм. Второе отражает влияние «надмузыкальных» факторов: социально-культурных феноменов, философских, этических, эстетических доктрин. Например, Третья симфония Г. Няги воссоздает размышления об «экзистенциальной спирали». Во Второй симфонии В. Загорского автор погружается в тайны подсознания, мысль движется словно в западне мистического лабиринта. Тревожный монолог в Симфонии А. Фёдоровой насыщен психологической конфликтностью. Четвертая симфония Д. Киценко и симфония «Эминеску» Т. Згуряну проникнуты религиозной символикой. Симфония «Рапортисит» З. Ткач пронизана автобиографическими мотивами. Философская концепция симфонии «Под солнцем и звездами» Г. Чобану базируется на трихотомии понятий «земля – музыка – космос».

Ключевые слова: *симфоническая музыка, современная музыка в Республике Молдова, симфония-кантата, симфония в песнях.*

Simfonia ca gen muzical-filosofic nu a putut să fie izolată de viața socială și de întreg climatul cultural-artistic al timpului. Articolul de față vine să elucideze specificul situației actuale în domeniul abordat.

Etapa curentă a evoluției creației artistice din Republica Moldova este dirijată de transfigurarea radicală a situațiilor politică, ideologică și culturală, care a avut loc în spațiul est-european la confluența anilor '80–'90 ai secolului al XX-lea. Desființarea Uniunii Sovietice, lichidarea sistemului de țări socialiste europene a deschis poarta globalizării procesului cultural-artistic. Primii pași pe această cale au fost marcați de deschiderea circuitului valoric Est–Vest.

Deblocarea canalelor de comunicare, intensificarea contactelor muzicienilor din arealul ex-sovietic (inclusiv Republica Moldova) cu colegii lor din străinătate – toate acestea au început să se manifeste la acea etapă a evoluției muzicii universale, numită *postavangardism*. La etapa dată, foștii avangardiști și-au încetat experimentele sonore extrem de „revoluționare”, inovațiile căpătând un caracter mai moderat.

Cugetând asupra fenomenului componistic contemporan «se constată un proces de repliere estetică, de reabilitare a tradiției, în general a valorilor fundamentale ale artei; „fuga înainte” a avangardei este privită cu rezervă, iar excesele ei cu reproș. În esență, direcția denumită... își propune... o atitudine total decomplexată vis-à-vis de orice modalitate clasică sau modernă de exprimare...» [1, p. 38-39]. O asemenea corelare a tradiției și inovației este caracteristică atât muzicii simfonice, cât și celei instrumentale de cameră din Republica Moldova.

În cadrul lucrărilor simfonice scrise în ultimele două decenii ale secolului al XX-lea și la începutul secolului curent, compozitorii din partea locului nu tind spre utilizarea masivă și insistentă a componentei de *tutti*. Dimpotrivă, ei preferă extragerea din volumul total a unor grupuri, ansambluri de instrumente, uneori și a vocilor instrumentale soliste, alternarea, combinarea inventivă a acestor ansambluri și *solî* – ceea ce mărturisește influența muzicii instrumentale de cameră și de concert asupra simfoniei.

Tendința de dominare a muzicii de cameră și de concert asupra celei simfonice s-a dezvoltat de câteva ori în arta sec. al XX-lea [2, p. 74-82] fiind mai evidentă pe fundalul celorlalte intervale de timp marcate de crearea unor simfonii care au intrat în „fondul de aur” al muzicii moderne.

Privită prin prisma perspectivei istorice contemporane, evoluția muzicii simfonice universale din sec. XX poartă contururile unei piramide al cărei vârf se situează în perioada de timp între a doua jumătate a anilor `30 – începutul anilor `50. Anume atunci au fost create toate simfoniile lui A. Honegger, *Simfonia în C* și *Simfonia în trei mișcări* de I. Stravinski, simfoniile nr. 5, 6, 7 de S. Prokofiev, *Simfonia-requiem* de B. Britten, simfoniile nr. 5, 7, 8 de D. Șostakovici, iar muzica de cameră și de concert a fost influențată de simfonia dramatică, despre ce mărturisesc elocvent *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* și *Concertul pentru orchestră* de B. Bartók. Durabilitatea expunerii asigură evoluția pluridirecțională, multispectuală a procesului muzical dirijat de comprehensiunea componistică a tulburărilor sociale enorme, a destinului omenirii și a artei presate de funcționarea regimurilor politice totalitare, de mersul și ecurile atât victoriale, cât și tragice ale celui de-al doilea război mondial. O atare globalizare conceptuală împreună cu explozivitatea emotivă au cerut utilizarea componentei lărgite a orchestrei simfonice mari.

Acest model de simfonie dramatică, monumentală a pătruns pe larg în toate republicile ex-sovietice grație talentului și autorității lui D. Șostakovici. În Republica Moldova, ecurile lui (ca și cele ale celorlalți „clasici” ai muzicii contemporane) au apărut cu o anumită întârziere. Despre aceasta mărturisesc lucrările simfonice create în a doua jumătate a anilor `50 și în anii `60, mai întâi de toate *Simfonia nr. 5* de Valeriu Poleakov și *Simfonia nr. 2* de Gheorghe Neaga.

Nici perioada de „stagnare”, nici etapa curentă de așa numită tranziție nu sunt deloc fertile pentru crearea simfoniei conceptuale axate pe comprehensiunea unor mari evenimente sociale. De aceea, după decesul lui Valeriu Poleakov și al lui Solomon Lobel nimeni în Republica Moldova nu a mai compus câte șapte simfonii (o excepție prezintă numai Dimitrie Kițenko, demonstrând anumită fidelitate față de simfonie).

Etapa post-Șostakovici în muzica ex-sovietică, inclusiv Republica Moldova, seamănă cu perioada post-Mahler din muzica vesteuropeană. Perioada post-mahleriană a fost apreciată cândva de Paul Becker ca cea de criză a simfoniei și, mai pe larg, a tradiției simfonice mari întemeiate de Beethoven și finisate de Mahler [3]. Astăzi, după un secol, o așa apreciere pare a fi eronată. Reducerea numărului de simfonii nu înseamnă neapărat criza genului supravegheată de scăderea interesului componistic pentru această specie. Micșorarea numărului de simfonii în perioada post-Mahler a fost cauzată de evitarea posibilei academizări a tradiției Beethoven-Mahler, de căutarea noilor căi de evoluția genului dat – ceea ce a și asigurat apariția noilor performanțe în domeniu (simfoniile lui Hindemith, Honegger, *Simfonia în trei mișcări* de Stravinski, simfoniile nr. 7 și 8 de Șostakovici).

În spațiul fostei URSS, începând cu anii '70, a pornit mișcarea de rezistență față de tirajarea și academizarea tradiției lui Șostakovici. În Republica Moldova, acest proces s-a reliefat puțin mai târziu, devenind mai evident în ultimele decenii ale sec. al XX-lea. Modernizarea simfoniei se realizează în două direcții concomitente. Prima direcție poate fi apreciată ca cea intramuzicală fiind axată pe înnoirea morfologiei și sintaxei sonore; aici simfonia are multe puncte de tangență cu muzica instrumentală de cameră și de concert. O altă direcție ține de căutarea unor noi concepții pătrunzătoare și actuale.

În cadrul muzicii instrumentale de cameră și de concert, la o extremă se situează diferite manifestări ale gândirii și scriiturii sonoristice. De exemplu, Iu. Gogu tinde spre exprimarea nuanțată, pitorească, quasiimprovizatorică (uneori utilizând aleatoricul limitat) recreând sunetele naturii. Drept dovadă pot servi însăși denumirile unor atare opus-uri precum *Respirația florilor*, *Grădina nocturnă*, *Frunza uscată*, *Zeul pădurii* etc. Un alt aspect al sonoristicii îl reprezintă lucrările lui A. Bojonca ale căror obiecte sonore sunt mai dense, volumetrice ca textură (*Tension I / Sincrofonia, Fonem*).

La o altă extremă se situează „grafica sonoră” pe care o putem compara cu maniera respectivă din domeniul artelor plastice. Ne referim la evitarea intenționată a unor mase, mulțimi de emițători sonore (textura), la selectarea riguroasă a aceluia spectru minim al mijloacelor de exprimare pe care autorul îl valorifică și îl consideră suficient pentru elucidarea concepțiilor sale artistice. Printre reprezentanții generației vârstnice de compozitori, care manifestă predilecție pentru „grafica sonoră” sunt V. Rotaru, S. Lungu, Gh. Neaga. Dintre cei ai generațiilor medii și mai tânără, spre grafica sonoră tind V. Beleae, Gh. Ciobanu, A. Fiodorova, O. Palymski.

Simfonia Fumuri de Oleg Palymski (1996) prezintă o încercare reușită de depășire a influenței tehnicii de serie și celei seriale la care apelase acest compozitor în lucrările anterioare. Scriitura grafică cedează locul texturii dense, volumetrice; țesătura sonoră punctualistă este înlocuită cu exprimarea declamatorie cu frazarea de lungă durată. *Simfonia in C*, fiind lucrarea de licență a lui Sergiu Roșca (2003), demonstrează posedarea de către tânărul compozitor a arsenalului tehnic modern utilizând procedeele repetitive, aleatorice și sonoristice.

Expunerea liniară, contrapunctică și eterofonă, ca replica „petelor” sonore texturale, este caracteristică, în diferită măsură, lucrărilor instrumentale de cameră și celor simfonice de V. Zagorschi, Z. Tkaci, A. Fiodorova, P. Rivilis.

Simultaneitatea dezvoltării inovațiilor muzicale și „neo-tendințelor” s-a manifestat atât în muzica instrumentală de cameră, cât și în cea simfonică. De exemplu, Z. Tkaci face recapitularea (uneori ironică, alteori – serioasă) evoluției creației sale în simfonia *Panopticum*. V. Zagorschi, prin prisma scriiturii liniare și eterofone moderne aruncă o privire retrospectivă asupra muzicii romantice și impresioniste (*Simfonia Nr.2*). P. Rivilis și D. Kițenko folosesc

(fiecare conform viziunii proprii) elementele constitutive ale muzicii minimale și repetitive. *Stihira* pentru orchestră simfonică de P. Rivilis demonstrează alternarea *pattern*-urilor (cum le numește S. Reich) cu procedeele variațional și variantic în evoluția celulei muzicale de bază semănând cu cântarea străveche bisericească (melodia ortodoxă de originea demestvică).

D. Kițenko folosește tehnica repetitivă, abordând diferite modele sonore: de la unele folclorice ancestrale (*Simfonia Nr.1*) și bisericești (*Simfonia Nr.3*) la cele de sorginte renaștantistă și barocă (*Kyrie, Simfonia Nr.2*).

O incontestabilă valoare artistică prezintă *Simfonia Nr.2* (1991) de Vasile Zagorschi fiind distanțată de *Simfonia Nr.1* (1955) cu un mare interval de timp (36 de ani). În cursul acestui sfert de veac, muzica simfonică s-a alternat cu cea camerală și concertistică (un alt domeniu al creației maestrului îl constituie muzica renumitelor sale balet): *Cinci piese pentru orchestră simfonică* (1962), *Rapsodia* pentru vioară, pian și percuție (1966), *Simfonia-balet* (1972), *Diafoniile – Muzica pentru pian și coarde* (1979). *Simfonia a doua* a devenit penultima lucrare simfonică a compozitorului urmată de *Stanțe* pentru orchestră (1997) [4].

Simfonia Nr. 2 de V. Zagorschi a fost inspirată din romanul *Am străbătut munții* de Marcel Brion. Evitând redarea muzicală detaliată a conținutului romanului, compozitorul tinde spre generalizări sonore în cadrul ciclului simfonic tripartit: *Miraje* (partea întâi), *Rituri* (partea a doua), *Labirint* (partea a treia).

În cursul primei părți (*Moderato assai. Narrativo*), muzica fină, elegiacă de două ori cedează locul culminațiilor dramatice la începutul și sfârșitul reprizei inversate în forma de sonată. Partea a doua (*Allegro agitato*) în forma de variațiuni duble, reproducând atmosfera emotivă caracteristică unui obicei păgân sângeros, este tratată ca scherzo sălbatic finisat de katharsis (coralul contemplativ pus la bazele epilogului). Partea a treia (*Allegro moderato*) compusă, ca și partea precedentă a ciclului, în forma de variațiuni duble, concordă emotiv cu partea întâi. La sfârșitul părții finale se situează culmea generală a *Simfoniei* urmată de coda-ecou (patru de *piano*).

Simfonia impresionează prin construcția bine încheiată, prin inventivitatea și pitorescul paletei timbrale, prin alternarea scriiturii liniare și eterofonice cu agregatele sonoristice de tip textură¹.

Zlata Tkaci, manifestându-se ca autor al muzicii teatrale (operă, balet), al celei vocale și instrumentale de cameră, pentru prima dată s-a adresat simfoniei în anul 1999, creând simfonia *Panopticum*. Simfonia a fost precedată de *Concertul pentru vioară, coarde și timpane* (1971), *Muzica pentru coarde, violă și pian* (1987), *Concertul pentru două flaute și orchestră simfonică* (1989), *Trei dispoziții* pentru orchestra de cameră (1992), simfonieta *Meditație* pentru orchestra de cameră (1994). „Simfonia *Panopticum* reprezintă bilanțul unei îndelungate căi de creație, – explică autorul. – Ideea lucrării rezidă în alternarea de imagini muzicale reluate din lucrări de altă dată ale autorului, personificarea acestora, transfigurația lor în raport de viziunea sa actuală.

Aflăm aici și dragostea pentru pământul natal, și aprecierea nouă, originală a valorilor din trecut, și credința în idealuri noi. De aici – și caracterul oarecum alterat al tematismului, conform titlului lucrării” [5, p. 163].

Principiul de reevaluare a muzicii compuse anterior, pus la bazele acestei *Simfonii*, se referă nu numai la nivelele celular și tematic, ci și la specificul de gen. *Simfonia* poartă amprenta genurilor anterioare abordate de Z. Tkaci în domeniile cameral și concertistic – ceea ce

¹ Analiza mai detaliată a simfoniilor lui V. Zagorschi cuprinde lucrarea de licență făcută sub îndrumarea noastră: ГИЦУ, Н. *Симфонии В. Загорского*. Кишинев, 2002.

menționează și subtitlul lucrării: *Cinci preludii pentru orchestră de coarde, xilofon și timpane*. Structura cam suitică a ciclului, travaliul mozaical al expunerii tematice nu diminuează unitatea edificiului sonor asigurată de leitcelulă, de utilizarea permanentă a scriiturii polifonice, de tratarea părții finale ca o repriză-codă a *Simfoniei* în întregime, căpătând astfel contururile unei construcții iambice [5, p. 165].

Printre reprezentanții generației mature, Dimitri Kițenko s-a manifestat ca cel mai de seamă aderent al genului de simfonie (finisând cele cinci simfonii între anii 1987 – 2002), preluând ștafeta lui Solomon Lobel și Valeriu Poleakov – autorii a câte șapte simfonii.

În perioada de referință a apărut *Simfonia Nr. 2* de D. Kițenko (1992) înscriindu-se în spectrul lucrărilor nebaroce, purtând pecetea unui *concerto grosso* reînviat și modernizat, dovadă fiind componența interpretativă camerală (șapte instrumente aerofone, cinci de coarde și pianul) și structura ciclului pentapartit. Partea întâi, îndeplinind funcția de preludiu, anticipează materialul tematic de bază născut din „tema destinului” comună tuturor secțiunilor formei muzicale.

Simfonia Nr. 3 de D. Kițenko (1995) pentru componența triplă a orchestrei simfonice mari, cu pian și bateria instrumentelor de percuție, se axează pe concepția creștină, ca și *Stabat Mater*, *De Profundis*, *Exodus* de același compozitor, *Psalmodia* pentru orchestră de V. Ciolac, poemul simfonic *Lumina din lumină* și simfonia *Eminescu* de T. Zgureanu. Materialul tematic al *Simfoniei* lui D. Kițenko provine dintr-o doină românească semănând cu un coral gregorian, despre ce mărturisește *Tratatul de armonie* de M. Negrea [6, p. 51-52].

Simfonia Nr. 4 – Așteptare de D. Kițenko (1998), ca și *Simfonia a treia*, este alcătuită în forma monopartită de proporții, bazându-se, ca și *Simfonia Nr.1*, pe mișcarea lentă, reținută, treptată, utilizând procedee micropolifonice de lucrul componistic asupra elementelor componente ale spectrului sonor (*la-si-do-sol; mi-fa-fa-diez*) axându-se pe tehnica minimală repetitivă. În centrul construcției ondulatorii se situează zona culminativă scrisă în forma de ciaconă urmată de descrescendarea și „înălțarea” ecourilor spectrului sonor.

Pe fundalul apelării la „modelele” muzical-istorice modernizate (ceea ce se referă la neoclasicism în sensul larg al cuvântului) se manifestă unele lucrări simfonice al căror concept dezvăluie viziunea autorilor asupra anumitor evenimente și personalități istorice.

În timpul dominării ideologiei socialiste, apăreau simfoniile dedicate lui Lenin (*Simfonia Nr. 5* de S. Lobel), eroilor războiului civil (G. Kotovski în *Simfonia Nr. 2* de S. Lobel, V. Ceapaev în *Simfonia Nr. 2* de L. Gurov), jertfelor invaziei fasciste (*Simfonia Nr. 6* de S. Lobel). Viziunea „prosovietică” a evenimentelor războiului o demonstrează, de exemplu, simfonia-poem *Marele război pentru apărarea patriei* dedicată lui B. Glavan de V. Simonov.

O altă interpretare a istoriei o cuprinde *Simfonia* (2010) de Vlad Burlea. Autorul apelează permanent numai la sunarea orchestrei simfonice evitând implicații verbale, teatrale, cinematografice etc. caracteristice lucrărilor anterioare semnate de compozitor. Cu toate acestea, muzica simfoniei se axează pe contururile unui subiect. Reperele semantice ale subiectului reflectă titlul *Destine* și acele date pe care le găsim în funcția de subtitluri ale părților componente: 1940 (partea întâi, *Andante - Moderato*), 1946-1947 (partea a doua, *Adagio*), 1989 (partea finală, *Allegro non troppo*). Este cert că aceste date se referă la momentele cruciale din istoria neamului de baștină a compozitorului.

Simfonia nu este concepută ca o proiectare sonoră a cronicii istorice. Autorul ne propune o epopee muzicală axată pe înțelegerea filosofică a destinului plaiului natal. Aici persistă concomitent și nuanța lirico-psihiologică, deoarece anumite evenimente de ordin general s-au

răsfânt asupra destinului oamenilor concreți. Ne referim, de exemplu, la foametea impusă intenționat, la deportarea în Siberia a familiilor băștinașilor din anii 1946-1947 (partea a doua a simfoniei). Narațiunea plină de doliu constituie un aspect al expresiei muzicale reprodusă de manifestările instrumentelor solistice și ale grupurilor instrumentale extrase din componența plenară. În acest context se înscrie și rugăciunea *Tatăl Nostru* plasată în secțiunea de aur din partea a doua. Al doilea aspect vizează redarea exploziilor sufletului compozitorului fiind șocat de nedreptate, de persecutarea oamenilor nevinovați, ceea ce exprimă secțiunile *tutti* axate pe verticala sonoră crudă, disonantă. Al treilea aspect conceptual ține de atitudinea autorului față de evenimente care au avut loc nu demult (partea a treia, 1989). Și aici autorul relevă viziune lipsită de unilateralitate. Muzica părții finale stârnește impresii bivalente: pe de o parte ea este pătrunsă de patosul demnității, pe de alta – ea cuprinde o nuanță interogativă. Acestei dualități îi corespund contrastele timbrale, registrale, agogice penetrând partea a treia a simfoniei.

În muzica simfonică națională contemporană, privirea istorică nu umbrește apelare la fenomenele și conceptele eterne de ordin ancestral, teluric-astral. Despre aceasta relevă elocvent simfoniile lui L. Gondiu și Gh. Ciobanu.

Însăși denumirea lucrării simfonice de proporții a lui Laurențiu Gondiu – *Simfodoina* (2003) mărturisește o nouă încercare (după T. Chiriac, Gh. Mustea, I. Macovei) a simfonizării unor arhetipuri folclorice prin crearea edificiului muzical contemporan în baza varierii timbrale, facturale, agogice a melodiilor de tip *parlando rubato*.

Creația simfonică a lui Ghenadie Ciobanu, privită sub aspect funcțional, necesită aceeași direcție de exegeză ca și muzica simfonică a predecesorilor apropiați și a contemporanilor săi din arta nu numai locală, ci și din cea universală. Ne referim la locul și funcțiile simfoniei în cadrul celorlalte specii simfonice, ca și la corelarea muzicii simfonice cu muzica instrumentală de cameră și de concert.

Până la ora actuală, Ciobanu a scris o simfonie *Sub soare și stele* (1989) precedată de poemul simfonic *Musica dolorosa* (1987), două lucrări de amploare pentru pian și orchestră: *Concert-rapsodie nr. 1* (1984), *Nostalgie pentru sărbătoare* (Concertul nr. 2, 1988). Aceeași componență interpretativă (pianul și orchestra simfonică) participă la executarea lucrării scrise la o distanță de nouă ani de la *Simfonie*, numită *Moment bacovian* (1998). La începutul secolului al XXI-lea au mai apărut *Un viaggio immaginario* pentru orchestra de coarde și tablourile simfonice din baletul *Păsările și apa* pentru orchestra simfonică și banda magnetică [7].

Simfonia *Sub soare și stele* este prima și cea mai voluminoasă exprimare a concepției despre lume în creația lui Ciobanu influențată și mai de parte de conștientizarea omului ca un fenomen microcosmic, ca părțica componentă a universului macrocosmic. În Republica Moldova, tematica cosmică pentru prima dată a fost abordată de V. Poleakov (*Simfonia nr. 6*, 1961) având un alt aspect – cucerirea spațiului cosmic. La Ciobanu domină dimensiunea filosofică a relațiilor omul-cosmosul. Despre aceasta mărturisesc *Cvintetul pentru instrumente de suflat de alamă* (1991) scris la solicitarea ansamblului *Moldova-Brass*, *A noua lună în cer* pentru mezzo soprano, corn englez și instrumentele de percuție (1993), *Din cântecele și dansurile lunii melancolice* pentru un instrument de suflat solo (1995), *Pentaculus minus* pentru instrumente de suflat (1994). Interpretarea sunetului ca element component al microcosmosului este caracteristică *Studiilor sonore nr. 1, 2, 3* (1995 – 1997).

Simfonia *Sub soare și stele* se axează pe interdependența categoriilor teluric-astral. Realizarea unei atare concepții este sprijinită pe **gândirea pluriarhetipală**. Semnele arhetipale sunt sonorizate de cinci celule repetate variat de multe ori, asemănându-se cu anumite

leitmotive. Ne referim la două elemente ale temei întâi (simbolurile evocării – pulsația ritmică urmată de un semnal sonor), aluzia la *râga* străveche (elementul 3), tetracordul hexatonic (elementul 4) și intonațiile *colindei* (elementul 5) suplimentate uneori de ecourile *bătutei*. Subordonarea acestor arhetipuri cuprinde formula binară. La un pol se situează elementele întâi, doi și *râga* – arhetipuri telurice străvechi, misterioase axate pe magia evocării. La un alt pol se plasează obiectul de evocare: energia transcendentă provenită din sfera cosmică, fie strălucirea alarmantă a stelelor (tetracordul hexatonic), fie lumina vitală a soarelui (*colinda*). Dispoziția acestor arhetipuri este dirijată de afectul *circulatio*: evocarea – obiectul de evocare – rezonanța telurică a obiectului de evocare. Concepției circulare îi corespunde structura *Simfoniei* având contururile spiralice: expoziția panoramică a arhetipurilor bazice (partea întâi), dezvoltarea detaliilor, amănuntelor (mișcările a doua și a treia), repriza variată (partea a patra). Așa este conceput acest echivalent simfonic al spiralei existențiale „sub soare și stele”.

Motivele ancestrale și creștine privite sub aspectul artistic îmbrățișează simfonia *Eminescu* (2008) de Teodor Zgureanu [8], ea fiind un elocvent exemplu de simfonie vocală. În Republica Moldova, o atare varietate de gen simfonic s-a manifestat în două direcții. Prima direcție vizează sintetizarea ciclului sonato-simfonic cu cel de lieduri pe care o putem numi **simfonia liedurilor**. Drept dovadă servesc *Simfonia nr. 6* de Solomon Lobel pentru mezzo sopran și orchestră simfonică (1974) pe versuri de E. Bucov, *Simfonia sonetelor* (1979) pentru bariton, pian și percuție după Ch. Baudelaire și *Simfonia-portret* (1981) pentru bas și orchestră după Saltîkov-Șcedrin de E. Lazarev, simfonia *Perpetuum mobile* pentru mezzo sopran și orchestră (1987) de Gh. Neaga, pe versuri de G. Dimitriu. O a doua direcție relevă fuziunea simfoniei și cantatei (**simfonia-cantată**). Primele exemple ale simfoniei-cantată au apărut la Chișinău în creația lui Solomon Lobel (*Simfonia nr. 5* pentru soliști, narator, cor și orchestră, 1970) și Ion Macovei (*Simfonia pentru discant, sopran, bas și orchestră* pe versuri de Grigore Vieru, 1973).

Teodor Zgureanu continuă evoluția simfoniei-cantată în felul următor: mișcările impare ale ciclului cvadripartit sunt interpretate de componența triplă a orchestrei simfonice, iar părțile pare (a doua și a patra) sunt sonorizate de sopran, bariton și corul mixt. T. Zgureanu dezvoltă două ipostaze ale chipului eminescian: prima îl vizează pe un bărbat tânăr, neexperimentat, un adevărat „copil al naturii” (începutul *Simfoniei*), cea de-a doua – pe un filosof și psiholog matur (a doua jumătate a ciclului simfonic). Motivele eminesciene sunt suprapuse cu cele creștine (partea a patra *Învierea*).

Putem conchide, că starea actuală a simfoniei se caracterizează prin coexistența fenomenelor eterogene ca estetică, stil, maniera de exprimare, tehnică de compoziție, confirmând impresia că în cursul ultimilor ani compozitorii chișinăuieni s-au dezis atât de multiplicare a „modelelor” simfonice tradiționale, cât și de inovațiile „revoluționare” parcurgând o cale de explorare creatoare, fără de care nu este posibilă evoluția ulterioară a artei muzicale.

Referințe bibliografice

1. IORGULESCU, A. *Considerații asupra fenomenului componistic contemporan*. **In:** *Muzica*, București, 1991, Nr. 4.
2. АКСЕHOV, В. *К вопросу о генезисе и типологии камерной и концертной разновидностей симфонии в XX веке*. **В:** *Памяти Н.С. Николаевой*, Москва: МГК, 1996.
3. БЕККЕР, П. *Симфония от Бетховена до Малера*. Trad. din germ. în rusă de R. Gruber; red.
4. В. Glebov (В. Asafiev). Ленинград: Музгиз, 1926.

5. БЕЛЫХ, М. *Стансы В. Загорского: (к проблеме неоромантизма в молдавской музыке)*. **B:** *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998.
6. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Pontos, 2002.
7. MIRCOS, V. *Simfonia in D de D. Kițenko: dramaturgia, arhitectonica, trăsăturile de gen: lucrare de licență*. Chișinău, 1997.
8. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Gh. Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000.
9. MUZÎCA, T. *Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu*. **In:** *Învățămint artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău: Grafema Libris, 2002.