

MADRIGALUL ÎN CREAȚIA CORALĂ ROMÂNEASCĂ

MADRIGAL IN THE ROMANIAN CHORAL CREATION

EMILIA MORARU,

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

Tehnica madrigalului Renașterii italiene s-a aflat în atenția compozitorilor români încă din secolul al XIX-lea. Compozitorii secolului al XX-lea au surprins cu modele originale ale madrigalului românesc, cultivând un modalism larg cromatic, dodecafonie și o variație ritmică intensă. Elementele de limbaj caracteristice acestor compozitori au fost dezvoltate, într-un spirit creator, de către următoarea generație care au continuat tradițiile madrigalului lui Gesualdo da Venosa în armonie cu mijloace moderne de exprimare.

Cuvinte-cheie: madrigal, contrapunct, monodie, eterofonie, modalism cromatic, cântecul popular românesc, diversitate/varietate ritmică, polifonie imitativă.

The technique of the Italian Renaissance madrigal was in attention of Romanian composers from the nineteenth century. Twentieth century's composers have surprised with original Romanian madrigal models, cultivating a wide color modalism, dodecaphonic and intense rhythmic variation. Language elements characteristic of these composers have been developed in the creative spirit of the next generation who continued Gesualdo da Venosa's madrigal traditions in harmony with modern means of expression.

Keywords: madrigal, counterpoint, monody, eterofonie, color modalism, romanian folk song, rhythmic diversity/variety, imitative polyphony.

Compozitorii români din secolul al XIX-lea au manifestat un viu interes pentru tehnica madrigalului Renașterii italiene. Printre ei, se numără Iacob Mureșianu, George Dima, Eusebie Mandicevschi (care a utilizat un canon măiestrit în piesa *Sfânta muncă*) și Alfonso Castaldi (cu madrigalul *Lauda di Beatrice*). Dumitru G. Kiriac a reușit, însă, să realizeze o sinteză inedită între contrapunctul palestrinian și cântecul popular românesc (cu tentă modală).

Continuat de Ioan D. Chirescu, iar mai târziu, de Paul Constantinescu, genul madrigalului renașcentist a fost preluat și în creațiile compozitorilor Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Liviu Comes, Roman Vlad, Liviu Rusu, Tudor Ciortea și alții.

Compozitorii secolului al XX-lea ne-au surprins cu modele originale ale madrigalului românesc, cultivând un modalism larg cromatic, dodecafonie și o variație ritmică intensă. Astfel, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Myriam Marbé, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Dan Constantinescu ș. a. sunt cei mai reprezentativi compozitori, în ceea ce privește abordarea și transpunerea madrigalului renașcentist pe formulele folclorice modale românești.

În ciclul de *Patru madrigale* pe versuri de Mihai Eminescu, semnate de Paul Constantinescu, atestăm un înalt nivel al tratării prin prisma concepției estetico-filosofice, dar și prin problemele de limbaj. În conceperea lor, compozitorul a urmărit concordanța dintre forma de madrigal (transpusă pe intonațiile folclorului românesc) și lirica plină de romantism a poeziei eminesciene. În discursul muzical al madrigalelor, sesizăm evoluția unor elemente de doină și romanță, dramatizate prin expresivitatea parametrului armonic (în ale cărei construcții prevalează mixolidicul). Factura muzicală este de esență clasică, într-o formă largă și țesătură vocală simplă. Tudor Ciortea [1, p. 15] găsește în structura armonică a acestor madrigale construcții cu un efect extraordinar, provenite din muzica populară și din cea psaltică.

O viziune romantică (atât în spirit, cât și în formă) vădesc cele *25 madrigale pentru cor a cappella* de Gheorghe Dumitrescu, pe versuri de M. Eminescu. Acest important ciclu este ancorat, în totalitate, în sistemul tonal (cu acumulări ale totalului cromatic și insinuarea serialismului în plan melodic). De asemenea, compozitorul realizează inflexiuni modale în mersul melodic, păstrează forma ciclică și urmărește principiul simfonic al succesivității pieselor, redate în spiritul folclorului românesc. În aceste pagini eminesciene, Gheorghe Dumitrescu a cultivat cu deosebită originalitate spiritul doinei autentice românești. Aceste *25 madrigale pentru cor a cappella* au fost împărțite în 4 secțiuni, în conformitate cu tematica lor: stelare (5), „în spirit folcloric“ (6), de dragoste (7) și filosofice (7).

Elena Ursu evidențiază câteva dintre principalele elemente ale doinei populare, prezente în aceste partituri. Printre ele, cercetătoarea remarcă: „tonul liric interiorizat; întrebuițarea recitativelor melodice și recto-tono; turnuri melodice tipice (subtonul, insistența pe intervalul de cvartă); abordarea, la cadențe a treptelor secundare (II, IV, VI) și, în mai mică măsură, a treptelor principale I și V“ [2, p. 143].

O simbioză originală între madrigalul Renașterii italiene și cântecul popular românesc a realizat Sigismund Toduță, în cele *Trei madrigale*, pe versuri de Lucian Blaga, intitulate *La curțile dorului*. Vrem să remarcăm melodia expresivă, înglobată perfect în armoniile modale (în special, diatonice, mai rar, cromatice) și într-o desfășurare polifonică imitativă. Madrigalele *La curțile dorului* se află în „spațiul de amintire paradisiacă indefinit ondulat și înzestrat cu specifice accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiul mioritic“ [3, p. 125]. Scriitura corală densă ne trimite cu gândul la arta sonoră de tip împărțită de compozitor. Predilecția sa pentru madrigalul renașcentist se explică, înainte de toate, prin școlile pe care le-a urmat cu mari maeștri italieni: Alfredo Casella și Ottorino Respighi, fiind un mare admirator al lui Golfredo Petrassi, dar și a lui Luigi Dalappiccola. Cele trei madrigale toduțiene proiectează un arc ascendent-descendent, purtând dinamica contrariilor. Interdependența lor lăuntrică se concretizează nu numai prin atmosfera poetică de un colorit plastic, ci și prin corespondența motivică.

Hilda Jerea este autoarea a *6 madrigale pentru cor de femei și două soliste* (ciclu coral pe versuri

populare). În cel dintâi caiet al ciclului propriu-zis, *Vară de lut*, compus din trei piese: *Vară de lut*, *Cântec pentru catană* și *Glasul revoltei*, sesizăm fenomenul succesiunii lor în sensul unor acumulări dramatice unice și a caracterului lor programatic. Specificul național este evident în aceste madrigale, iar structura lor muzicală depășește nivelul unor prelucrări folclorice. „Țesătura de esență contrapunctică, subliniază Grigore Constantinescu, reliefează planuri clar delimitate, pentru toate vocile corului și solistelor, prin etajări care alternează secvențe monodice cu momente de complexitate sonoră“ [4, p. 39]. În evoluția structurilor muzicale observăm influențe ale muzicii orientale cu tendințe spre totalul cromatic și vădite elemente de poliritmie și polimetrie.

O realizare importantă în ceea ce privește aplicarea madrigalului renescentist pe fundamentul folcloric românesc îi aparține lui Tiberiu Olah cu cele *Patru madrigale* pentru cor mixt, pe versuri de T. Utan. *Pasărea măiastră* (primul madrigal), inspirat de sculptura lui Brâncuși, presupune o desfășurare liberă (de doină sau parlando rubato), *Crinul* (al doilea madrigal) se derulează într-o atmosferă de scherzo pastoral cu metrica asimetrică și intonații specifice, asigurate de mersul în salturi de septimă, *Dragoste, dragoste* evidențiază o melodică expresivă (desfășurată în modul locric), expusă într-o variație de ritmuri caracteristice muzicii noastre populare, iar *Strigătură* etalează imitații polifonice, oscilând, de fapt, între politonal și polimodal.

O altă viziune de tratare a madrigalului depistăm în *Ciclul de madrigale pentru cor a cappella* de Cornel Țăranu. Expresia gravă, meditativă ca și transfigurarea folclorului în stilul lui Enescu, Bartók sau al lui Messiaen sunt elementele care caracterizează aceste piese. Prima secțiune a ciclului constă din două madrigale, pe versuri de Jozsef Attila (versiunea românească îi aparține Ninei Cassian), intitulate *Totul e dragoste în juru-mi* și *Fruntea-n palma ta mi-o ține*. Madrigalul din urmă presupune o desfășurare polifonică (alături de elemente de isoane și eterofonie) și un debut într-o metrică asimetrică.

Alte două madrigale, *Spune-o-ncet, n-o spune tare* și *Dorul dor* sunt inspirate din lirica blagiană. Remarcăm, în discursul sonic al primului madrigal, o scriitură contrapunctică, cu solicitarea vocilor grave de femei, iar, în cel de al doilea, evoluția unei tensiuni dramatice în congruență cu versurile *Cel mai adânc din doruri /E dorul dor*.

Evoluția unor stări înalt umane se desprinde din tematica celor două madrigale, pe versuri de Ion Vinea, *Regret* și *Șoaptă*. În secțiunea finală a primului madrigal, compozitorul se apropie oarecum de totalul cromatic datorită procedurii suprapunerii a 8 sunete diferite. Cel de-al doilea madrigal al acestui cuplu relevă o scriitură armonică (în prima structură și în final), dar și elemente polifonice, dezvăluite într-un contrapunct neimitativ (în secțiunea centrală), în concordanță cu cromatismul și cu varietatea ritmică.

În ultima secțiune (a patra) a ciclului de madrigale ale lui Cornel Țăranu, sunt incluse madrigalele *Cei sărutați de mine îngălbenesc* și *Dă-mi ochii tăi* (versurile aparțin lui Ady Endre, iar traducerea în românește, lui Eugen Jebeleanu). În primul dintre ele, Cornel Țăranu realizează o sinteză originală între tehnica conglomeratelor sonore și arta isoanelor, ambele fiind dezvoltate într-o varietate ritmică surprinzătoare. Datorită acestei sinteze, compozitorul „obține caracterul ciclic al ansamblului de madrigale“ [5, p. 13]. În ultimul madrigal, *Dă-mi ochii tăi*, Cornel Țăranu a aplicat tehnica pointilistică (fără a pastșa stilul lui A. Webern sau al școlii expresioniste vieneze). Cornel Țăranu a proiectat motivele folclorice transfigurate pe o bază polifonică foarte evoluată, în care modalismul cromatic este valorificat în chip original.

Doru Popovici (compozitor postenescian) a valorificat intens madrigalul renescentist prin procedee interesante cum sunt: bogăția intervalică și ritmică, utilizarea monodiei și eterofoniei. Unul dintre ele este madrigalul *Cu toate vetrele*, un madrigal dramatic pentru cor mixt, cello și percuție, pe versuri de Ion Brad. Madrigalul propriu-zis conține câteva secțiuni construite simetric sub raport timbral: *Monodie* (solo cello), *Lamento* (cor), *Intermezzo* (solo cello), *Final* (cor). După Carmen Stoianov, compozitorul Doru Popovici, în această lucrare, „alături de monodie un alt principiu de construcție specific

enescian: cunoscuta terță mică“ [6, p. 289], dar, pentru a se situa cât mai mult pe coordonatele muzicii românești, îi alătură și recitativul recto-tono.

O structură variațională presupune madrigalul *Poema de August* pentru cor mixt, pe versuri de Dan Mutașcu. Doru Popovici a realizat simbioza între cântecul patriotic și sensibilitatea liricului, un rol însemnat jucând cvarta lidică și pendularea major-minor.

Prin *Nocturnă* (versuri Mihai Dimiu) și *Sonet de dragoste* (versuri Dan Mutașcu), compozitorul intră în spațiul sonor al madrigalului, utilizând intonații neorenascentiste în combinație perfectă cu modalismul românesc.

În ciclul de trei madrigale *Stema din inimi* (incluzând trei madrigale de esență patriotică: *Stema din inimi*, *Aici, în Dacia nepieritoare* și *Gardă la stemă*), Doru Popovici a aplicat intonațiile modalului (lidic sau mixolidic), angrenându-le în construcții contrapunctice sau armonice de amplă intensitate.

Versurile lui Lucian Blaga l-au inspirat pe compozitor în crearea celor *Trei madrigale* pentru cor de femei: *Tâlcuri*, *Scoici* și *Catren*. Doru Popovici a apelat, în acest caz, la tehnica serial-modală, dar și la două forme polifonice instrumentale: *passacaglia* și *ricercar*.

Două madrigale originale au fost create pe versurile Cristinei Anghelescu. Este vorba de *Mulaj* și *Destăinuire*, în care compozitorul testează zonele modalului, în special, diatonic (tetra și hexacordic), dar și cromatic (datorită instabilității anumitor trepte). Doru Popovici abordează scriitura densă, în conglomerate sonore și volume sonore ample.

Ciclul celor *Patru madrigale*, pe versuri de Nina Casian, relevă tematica războiului, al cărei traseu evoluează de la *Spaima cea veche*, *Noaptea* la *Pe o plajă japoneză* și la *Imn soarelui* (aducând speranța în viitorul de mâine).

Primele două madrigale ale ciclului sunt marcate de un caracter expresionist („ciocniri“ de secunde, pendularea între pentatonie (mi — sol — la bemol — si bemol — re bemol), mod de *mi* cu treptele IV, V, VII mobile și *La majorul* cadențial). Modurile prepentatonice și anhemitonice sunt prezente în cel de-al treilea madrigal, *Pe o plajă japoneză*, iar în ultimul madrigal al ciclului, *Imn soarelui*, regăsim rezonanțe ritmice din *Noaptea*.

Alături de creația de muzică de cameră, simfonică și vocală, Anatol Vieru s-a realizat cu deosebită măiestrie și în muzica corală. Creația sa de acest gen cuprinde (după cum am menționat anterior) cântece de masă, prelucrări de folclor, poeme, cantate, oratoriul *Miorița*, dar și nenumărate madrigale. Astfel, în continuare, ne vom opri asupra celor trei madrigale compuse de Anatol Vieru pe versuri populare: *Nu știu luna-i luminoasă* (culese de M. Eminescu), *Foaie verde, trei gutui* (culese de I. S. Bibicescu) și *Pe deasupra casei mele* (culese tot de M. Eminescu). Deslușim în aceste pagini corale intonații folclorice cu tentă modală, ritmuri dansante și sincopate (asimetrice). De asemenea, remarcăm factura aerată a madrigalelor, ca și pasajele cromatice, rezultate din mersul acordico-polifonic al lucrării. Primul dintre ele, *Nu știu luna-i luminoasă*, are afinități cu cântecele lirice din Bihor, preferate, în special, de Béla Bartók.

Următorul madrigal, *Foaie verde, trei gutui*, este un cântec de dragoste, etalând un ritm specific cu accente și sonorități de *staccati*. Un spirit liric este evidențiat în ultimul madrigal al ciclului, *Pe deasupra casei mele*. În opinia lui Doru Popovici, acest madrigal este structurat în trei secțiuni [7, p. 276]. Prima secțiune presupune o desfășurare liniștită, mers lin și o polifonie transparentă (în nuanța *Moderato fluente*), a doua (*Risoluto*) se pretează unei dezvoltări polifonice, accentuând dramatismul și evidențind expresivitatea culminațiilor, iar a treia secțiune constituie repriza primei secțiuni, în cadrul căreia compozitorul utilizează principiul teme cu variațiuni, în nuanțe liniștite.

De madrigalul Renașterii italiene a fost inspirat și Adrian Rațiu. Astfel, lui îi aparțin *Trei madrigale*, concepute pe baza sonetelor lui William Shakespeare. În cel dintâi madrigal, Adrian Rațiu s-a folosit de stilul antifonic (cântare alternativă) în scopul reliefării cât mai accentuate a opoziției tinerețe/bătrânețe. Acest procedeu se realizează prin contrapunerea vocilor bărbătești (în registrul grav) celor acute, rediate prin vocile „albe“. Se obține și un contrast timbral impresionant. Discursul muzical con-

tinuă cu suprapunerea tuturor vocilor, până când apare posibilitatea evidențierii vocilor acute într-o atmosferă liniștită. Cel de-al doilea madrigal se axează pe un traseu acordico-armonic. Întrezărim, în partea mediană, și intonații polifonice aspectate imitativ. O sinteză surprinzătoare, produsă între o *monodie* lirică și o viziune polifonică de tratare, are loc în cel de-al treilea madrigal, semnat de Adrian Rațiu.

Din creația corală a lui Myriam Marbé am selectat două madrigale reprezentative, *Ce-a văzut vântul* și *O poveste*, ambele concepute pe versuri de Paul Aristide, destinate corului de copii. Primul dintre ele, este marcat de o diversitate ritmică și polifonică, antrenată într-o dinamică expresivă. Cel de-al doilea madrigal etalează, însă, o atmosferă lirică, cantabilă.

Remarcăm, de asemenea, *Ciclul de madrigale pentru cor de femei*, scris de Myriam Marbé, pe versuri de poeți japonezi. Compozitoarea a utilizat procedee simple, accesibile, dar și unele pline de sugestii, cum sunt *eterofonia* (aplicată în madrigalul *Cometa*) și canonul în inversare (aplicat în madrigalul *Uimit*). Myriam Marbé a întrebuițat tehnica contrapunctului imitativ, cu linii melodice distincte.

Trebuie să menționăm și madrigalele concepute pentru formații corale ample, *Dragi îi sînt inimii mele* (intonații modal-diatonice), *Țară frumoasă* (cu elemente de poliritmie), *Ecoul* (într-o atmosferă lirică), *Cântec de belșug*, pentru cor de bărbați (diversitate timbrală) și *Poemul mâinilor* (care urmează tehnica madrigalului renașcentist, dar și a contrapunctului palestrinian).

Un *madrigal* reprezentativ pentru muzica secolului al XX-lea a conceput Aurel Stroe. Aici, compozitorul a preluat tehnica madrigalului renașcentist și viziunea modernă de tratare, utilizând o tehnică obținută din sinteza celor mai noi procedee componistice. Astfel, în acest madrigal pentru două coruri, de natură lirică-cantabilă, deslușim un colorit modal și o diversitate ritmico-melodică. Madrigalul se ridică la nivelul unei scriituri a contrapunctului înflorit, liber, fără nici o imitație. Coda acestui madrigal este deosebit de inspirată și reprezintă o monodie de tip enescian.

Un ciclu de 3 *madrigale pentru cor de femei* (*Pe negre câmpii*, *Măi, cucule*, *Nesfârșită-i zarea*) îi aparține lui Vasile Herman. Ele se caracterizează prin cromatismul dens și intens utilizat, care penetrează linia melodică prin metrica asimetrică și prin polifonia imitativă.

Stilizarea melosului popular are loc în cele *Două madrigale pentru cvartet vocal sau cor de cameră și percuție* (versuri populare), semnate de Liviu Glodeanu. Factura corală este marcată de pasaje cromatice, melodice și de o scriitură polifonică imitativă. Cel de-al doilea madrigal contrastează cu primul prin demersul său liric, expus în recitative melodice.

În concluzie, putem afirma că, încă din secolul al XIX-lea, compozitorii români au manifestat un deosebit interes față de madrigalul Renașterii italiene. Lansat de compozitorii înaintași Iacob Mureșianu, George Dima și Eusebie Mandicevschi (în lucrări în care s-au apropiat de conceptul arhitectural al madrigalului), madrigalul renașcentist a fost „altoit” pe trunchiul românesc (cu deosebită originalitate) în creațiile lui Dumitru G. Kiriac (prin îmbinarea contrapunctului palestrinian cu specificul cântecului românesc) și în cele ale lui Ioan D. Chirescu și Paul Constantinescu. Exemplul lor a fost valorificat de o altă generație de compozitori: Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Liviu Comes, Roman Vlad, Tudor Ciortea ș. a., care și-au axat travaliul pe sinteza dintre modalismul diatonic (cu o sugestivă armonie și polifonie) și elemente de limbaj modern, cum sunt: politonalitatea, eterofonia, variația ritmică, disonanțe nerezolvate ș. a. Elementele de limbaj caracteristice acestor compozitori au fost dezvoltate, într-un spirit creator, de următoarea generație: Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Dan Voiculescu, care au continuat tradițiile madrigalului lui Gesualdo da Venosa (cu valențe stilistice apropiate de specificul contemporan), în armonie cu mijloace moderne de exprimare și de elaborare a discursului muzical (utilizarea eterofoniei, a modalismului cromatic, a transfigurării folclorului în stilul lui G. Enescu, B. Bartók sau O. Messiaen ș. a.).

Referințe bibliografice

1. CIORTEA, T. Patru madrigale de Paul Constantinescu. **În:** Revista *Muzica*, nr. 5, 1954.
2. URSU, I. Repere esențiale ale liricii eminesciene în ciclul de 25 de madrigale de Gheorghe Dumitrescu. **În:** *Studii de muzicologie*, vol. XXII, București: Editura Muzicală, 1993.
3. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. București: Editura pentru literatură universală.
4. CONSTANTINESCU, G. Hilda Jerea — 6 madrigale pentru cor de femei și două soliste. **În:** Revista *Muzica*, nr. 5, anul XX, mai, 1970.
5. POPOVICI MUȘAT, A. Madrigalele pentru cor a cappella de Cornel Țăranu. **În:** Revista *Muzica*, nr. 3, anul XXX, martie, 1982.
6. STOIANOV, C. Creația corală a lui Doru Popovici. **În:** *Studii de muzicologie*, vol. XVI, București, Editura Muzicală.
7. POPOVICI, D. *Muzica corală românească*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966.