

## MOTIVUL MIORITIC ÎN CREAȚIA CORALĂ ȘI VOCAL-SIMFONICĂ A COMPOZITORILOR ROMÂNI ȘI BASARABENI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

### THE MIORITIC MOTIF IN THE CHORAL AND VOCAL-SYMPHONIC CREATION OF ROMANIAN AND BASSARABIAN COMPOSERS FROM THE SECOND HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

EMILIA MORARU,

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

*În articolul de față autoarea evidențiază cele mai reprezentative creații corale, vocal-simfonice, dar și instrumentale, semnate de compozitori români și basarabeni din a doua jumătate a secolului al XX-lea, având drept sursă de inspirație balada populară Miorița. Astfel, în centrul atenției se situează creațiile compozitorilor români P. Constantinescu, A. Vieru, S. Toduță (care au abordat genul poemului coral și al oratoriului) și ale compozitorilor basarabeni I. Macovei și T. Chiriac (care au valorificat motivul mioritic în genul oratoriului, al poemului simfonic și vocal-simfonic).*

**Cuvinte-cheie:** poem coral, poem simfonic, oratoriu, baladă, colind, motiv mioritic, cantată.

*In the present article, the author points out the most representative choral, vocal-symphonic and instrumental works written by Romanian and Bassarabian composers in the second half of the 20th century who had as source of inspiration the folk ballad Miorița. Thus, in the center of attention are the works of the Romanian composers P. Constantinescu, A. Vieru, S. Toduță (who turned to the genre of choral poem and oratorio) and the Bassarabian composers I. Macovei and T. Chiriac (who developed the mioritic motif in the oratorical genre of the symphonic and vocal-symphonic poem).*

**Keywords:** choral poem, symphonic poem, oratorio, ballad, carol, mioritic motif, cantata.

Motivul mioritic s-a bucurat de puternice rezonanțe în creațiile culte abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Acest subiect a fost dezvoltat, la început, în creația vocală a lui Tiberiu Brediceanu (*Miorița* - șase teme ale baladei pentru cvartet vocal și pian, 1955), iar, mai târziu, a fost utilizat în diverse variante corale, în special, pentru cor *a cappella* (Leonid Gurov, Tudor Jarda, Emil Lerescu, Mircea Neagu, a cărui baladă *Miorița* evoluează într-un stil eminentemente rapsodic).

Cea mai reprezentativă creație de sorginte mioritică, în opinia muzicologilor, este poemul coral *Miorița* de Paul Constantinescu. Acest poem coral, scris în 1952, este axat pe prelucrarea a trei melodii distincte (cu același titlu, *Miorița*), care prezintă variante de baladă sau colind, preluate din diverse colțuri ale țării. Melodiile selectate au fost repartizate firesc în cadrul poemului, în funcție de situațiile prevăzute de text. Majoritatea secțiunilor lucrării respectă versiunea expusă de Vasile Alecsandri, în corelație cu varianta folcloristului Gheorghe Fira, culeasă la Ștefănești-Vâlcea.

În opinia cercetătoarei Carmen Stoianov, poemul coral *Miorița* de Paul Constantinescu se distinge prin limpezimea sonorității și prin alternanța firului epic-narativ cu cel ritmat și cu cel parlando [1, p. 111], linia melodică trecând firesc prin toate cele patru voci ale corului. Compozitorul apelează, mai rar, și la procedeul unisonului. Când, însă, melodia se încredințează unei anumite partide corale, ea este susținută pe plan armonic de celelalte partide componente ale ansamblului coral. Doru Popovici observă că, în această lucrare, Paul Constantinescu a abordat procedee analoage tehnicii de compoziție a lui Igor Stravinsky, evitând „culminațiile dramatice și amplele dezvoltări tematice“ [2, p. 141].

Din punct de vedere stilistic, *Miorița* lui Paul Constantinescu stabilește o legătură reală între modalitățile de exprimare ale madrigalului palestrinian și cele ale folclorului românesc. Remarcăm poli-modalismul său original cu trepte mobile. Deși nu există parametrii tradiționali, Paul Constantinescu a izbutit, în demersul său componistic, să-și afirme concepția inovatoare, ridicând *Miorița* la rang de capodoperă și de călăuză pentru muzica corală românească.

Motivul mioritic a constituit o originală sursă de inspirație și pentru Anatol Vieru, care, în 1957, a reușit să transfigureze tematica *Mioriței* într-o lucrare de proporții ample, în genul muzicii vocal-simfonice. Este vorba de oratoriul *Miorița pentru soprană, tenor, bariton, cor mixt și orchestră mare*, intitulat și *Agnus Hominis*. Ca reper literar, Anatol Vieru a utilizat mai multe variante ale *Mioriței*, selectate și structurate într-o formă concisă și convingătoare, specifice variantelor din Moldova și Vrancea. Menționăm, de asemenea, dramatismul lucrării și modul romantic distinct de a valorifica mitul mioritic al literaturii populare românești. Lucrarea este constituită din opt părți, structurată în două secțiuni ample. Corul, în calitate de personaj principal, este evidențiat doar în *Coral* și *Canzona e Coda*. În celelalte părți ale oratoriului, compozitorul a valorificat, în special, latura instrumentală și, mai puțin, latura vocală (fie solist, fie cor), vocii atribuindu-se, mai degrabă, tratate cvasi instrumentale [1, p. 117]. Trebuie să remarcăm faptul că în această lucrare de proporții, compozitorul a reușit să introducă tema *Mioriței* în circuitul european, inserând ideile muzicale de esență folclorică în forme ale muzicii preclasice: *Preludium, Fuga, Coral, Fantasia, Passacaglia* ș. a.

Un alt compozitor român, inspirat de ideea mioritică, a fost Sigismund Toduță, care, în anul 1958, a compus balada-oratoriu pentru soliști, cor mixt și orchestră, intitulată *Miorița*, urmând varianta literară a lui Vasile Alecsandri.

În elaborarea edificiului sonor al lucrării, Sigismund Toduță a ales soluția unei permanente cantabilități și a unui prim-plan al vocii, structurând lucrarea în 12 numere<sup>1</sup>. În acest oratoriu, Sigismund Toduță a demonstrat încă o dată existența unor posibilități largi „de exprimare a unui limbaj muzical ce-și are rădăcinile sale în folclor, modul personal de stilizare a elementelor sale fiind în funcție de necesitățile de tălmăcire muzicală a conținutului poetic al versurilor“ [3, p. 110].

Luând în discuție problema parametrului melodic, remarcăm îmbinarea reușită a formelor melismatice, doinite cu ritmul giusto, particularitate conturată chiar de la începutul lucrării. Observăm predilecția compozitorului pentru scări prepentatonice sau chiar heptatonice (dorianul cu treapta a patra urcată) și tendința către totalul cromatic.

Pe parcursul demersului muzical al baladei-oratoriu, se întâlnesc diverse procedee heterofonice (interesante și expresive) [4, p. 25], de ritm (libertatea ritmică cu apel la ritmurile „iraționale“), de variate soluții modale și de „acumulare verticală“ (partea II-a *Dar cea mioriță*), reluate și în alte numere ale lucrării [5, p. 3]. Heterofonia, monodia, isoanele și pedalele sunt prezente aproape pe tot parcursul lucrării, conviețuind alături de tradițiile madrigalului renascentist și ale stilului concertant.

Cei trei mari compozitori români (P. Constantinescu, A. Vieru, S. Toduță), scriind lucrări semnificative de inspirație mioritică (un poem coral și două oratorii), „au deschis drum și altor creații corale care să transmită mai departe, în timp și spațiu, mesajul poporului român, concretizat în versurile acestei frumoase balade, perlă a creației noastre folclorice“ [1, 125].

În deceniile următoare, pe textul baladei *Miorița* au fost compuse poemul coregrafic-oratoriu *Miorița* de Gheorghe Dumitrescu și oratoriul *Pe urmele Mioriței* de Valentin Timaru. Alături de ele, au fost create și alte lucrări, având la bază conceptul estetic-filosofic al spațiului mioritic blagian. Din această serie, menționăm lucrările: *Model mioritic* de Corneliu Dan Cezar, *Multisonuri mioritice* de Sorin Vulcu, *Melodie mioritică* de Iancu Dumitrescu, *Crochiu pentru un spațiu mioritic* de Mihai Moldovan, *Clepsidra II* de Anatol Vieru, Simfonia a III-a *Miorița* de Valentin Timaru.

Ideea mioritică a suscitat un interes profund și compozitorilor din Basarabia, care, între anii '70-80 ai secolului al XX-lea, au valorificat-o în câteva lucrări semnificative: oratoriul *Miorița* de Ion Macovei și poemul *Miorița* de Tudor Chiriac. Amprenta spațiului mioritic o poartă și creațiile de factură instrumentală, cum ar fi: *Cinci cânturi mioritice* de Ion Macovei, *Simfonia concertantă*, suita simfonică *Pe-un picior de plai*, simfonia *Legenda Ciocârliei* și *Doina oratoriu* de Tudor Chiriac, baletul *Andrieș* de Zlata Tcaci, rock-opera-balet *Năpasta* (intitulată, inițial, *Miorița*) de Liviu Știrbu ș.a.

1 Inițial, balada-oratoriu cuprindea 13 numere, numărul 9, *Treni*, a fost scos ulterior.

Oratoriul *Miorița* de Ion Macovei a fost scris în prima jumătate a deceniului al optulea, fiind conceput pentru patru soliști vocali, cor mixt și orchestră simfonică. Ion Macovei a utilizat varianta clasică a baladei *Miorița*, prezentând-o, însă, într-o lumină inedită (compozitorul a renunțat la episodul „moarte-nuntă”), axându-se, în travaliul său, pe conturarea momentului de testament al ciobanului.

Muzicologul Margareta Belih este de părerea că, în contextul creațiilor apărute în perioada anilor '70-începutul anilor '80 în genul cantatei și al oratoriului, oratoriul *Miorița* de Ion Macovei se evidențiază prin abordare inedită a folclorului și originalitate compozițională [6, p.107]. Corului îi aparține rolul de narator, însă neomogenitatea tematică a partidelor sale denotă diversitatea funcțiilor pe care le are pe parcursul creației. În aspect emoțional, susține Margareta Belih, corul apare atât ca un „narator imperturbabil, dar și ca un personaj care-l compătimentește pe erou” [6, p.109].

Analizând particularitatea de gen în lucrarea lui Ion Macovei, observăm contopirea, în cadrul ei, a caracteristicilor genurilor de oratoriu, cantată, poem și baladă. Chiar dacă acest oratoriu se articulează într-o macroformă monopartită, muzicologul Angela Botnaru-Rojnoveanu atribuie acestei creații caracteristicile genului de baladă-oratoriu [7, p. 24].

Un alt compozitor basarabean, Tudor Chiriac, a recurs la tematica *Mioriței* în câteva din lucrările sale. Printre ele cităm: poemul simfonic *Pe-un picior de plai* (1977) pentru orchestră simfonică, nai taragot și țambal (relevantă apărând preocuparea autorului pentru înțelegerea substrucțiilor gândirii muzicale folclorice și pentru antrenarea lor eficientă în actul configurativ [8, p. 64]), poemul *Miorița* (1983) pentru voce, orgă, clopote bisericești și tubulare, și bandă de magnetofon (în care, organizarea discursului (mai ales, a liniei vocale) după principiul unor valuri, prefigurează „infiniutul ondulat al spațiului mioritic” [8, p. 73]), dar și alte lucrări în care se pot întâlni atribute proprii *Mioriței*.

Textul literar al poemului *Miorița* pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică (versuri populare) de Tudor Chiriac a fost supus unei examinări și trieri serioase din partea autorului. În urma acestei scrutări analitice, Tudor Chiriac a ajuns la concluzia că evenimentele descrise în baladă, nu sunt reale. Ele sunt implantate în conștiința promotorului, pus în fața unor situații critice ale existenței. Chiar și mioara năzdrăvană, conchide autorul, nu este decât acel convențional artistic care îi permite păstorului să delibereze în forul interior asupra raporturilor dintre viață și moarte, asupra rostului scurtei sale treceri prin viață [9].

Violina Galaicu susține că Tudor Chiriac „a renunțat din capul locului la formele fastuoase, spectaculare și a optat pentru soluția camerală, propice interiorizării și monologului” [8, p. 66]. Decizia a fost determinată de logica conținutului introspectiv al subiectului mioritic, construită de compozitor.

Printr-un procedeu similar (cu cel al textului literar) s-au selectat și componentele discursului sonic (reducerea la esențial a complexității la toate nivelele constructului sonor). Implicarea celor trei constituenți în aparatul interpretativ, voce + orgă (ca părtași constanți) și clopote (cu intervenții episodice) a fost condiționată de reflecții de ordin ideatic (ale autorului) și de posibilitățile lor tehnice și expresive. Raporturile timbrale, create între cele două componente de bază, voce și orgă, conferă discursului o rezonanță specială: „orga are avantajul universalității, prin care înțelegem, aici, cuprinderea întregii cromatice timbrale, varietatea registrelor, bogăția spectrului intensităților sonore, în timp ce vocea umană excelează prin căldură, vibrație, capacitate de colorare afectivă a intonației” [8, p. 67].

Din punct de vedere stilistic, zona vocalului solistic este marcată de baladesc oral, iar cea a orgii se găsește în sfera muzicii culte de scriitură modernă. În opinia Violinei Galaicu, „polarizarea stilistică nu pare a fi un impediment pentru conlucrarea stratului vocal și al celui instrumental” [8, p. 67], sonoritatea orgii cunoscând o serie de transformări: de la fundal (susținând vocea) la o „avalanșă” reală, care, în culminație, „acoperă” de tot vocea.

Construcția sonoră, ca și în cazul poemului *Pe-un picior de plai*, se edifică pe baza unui singur motiv – citatul folcloric inițial – generând, astfel, întregul discurs, care va lua forma unei compoziții monopartite (în urma stilizărilor, dimensiunea melodică inserând caracteristici de baladă, doină, colind, bocet – genuri specifice variantelor folclorice ale *Mioriței*), monodice în esență. Poemul *Miorița* de

Tudor Chiriac, în opinia muzicologului Margareta Belih, este una dintre cele mai originale "interpretații" ale etosului mioritic, unde, pe deplin, este relevată atitudinea umanistă a autorului, care situează în centrul atenției sufletul uman și înțelege profund tragedia eroului, îndrăgostit de viață, dar care nu a reușit să o cunoască [10, p. 107].

O tipologie baladescă, perfect conturată, și înrudiri cu sonoritățile populare ale *Mioriței* conține *Simfonia concertantă* (1975) pentru vioară și orchestră, simfonia *Legenda Ciocârliei* pentru declamator și orchestră (conținând câteva motive ideatice, a căror înlănțuire amintește triada „initium – motus – terminus“ [8, 74]), muzica de scenă la *Harap Alb* și *Despot Vodă*. Dintre ultimele sale creații remarcăm *Doinatoriu* (1990), care, în viziunea compozitorului, apare în calitate de *Opus sacrum Dacicum*, conceput ca ritual (după cum este specificat în partitură) pentru „comemorarea de peste ani a eroilor naționali și a martirilor neamului“.

În această pânză sonoră desfășurată, Tudor Chiriac a apelat la următorii executori: *Oficianto di rituale sacro* (solistă contralto), cor mixt, orgă, nai, vibrafon, campane di chiesa și toaca (pe versuri de M. Eminescu, Gr. Vieru și Dm. Matcovschi), ceea ce îi atribuie, încă de la început, o anumită caracteristică timbrală, „scrutând orizonturile universalului prin orgă și vibrafon, pe de altă parte, mediul ancestral românesc prin nai, campane di chiesa și toacă“ [11, 34].

Substanța tematică, în această partitură, este axată pe tipologia doinei, ceea ce l-a determinat pe compozitor să caute elemente definitorii, începând cu tipuri melodice, ritmice, metrice, pe care le raportează măiestrit la principiile fundamentale ale doinei, cum ar fi: univocalitatea, monodia, isonul, improvizația, *parlando-rubato*-ul. Menționăm, de asemenea, variatele procedee în demersul vocal, de natură contrastantă: cantilenele care se găsesc alături de declamație cu glisando, ornamentele cu intonații netemperate, stilul recitativ, inclusiv, cel de alură bisericească, cu murmurul și șoapta.

În concluzie, putem afirma că motivul mioritic s-a aflat în atenția mai multor compozitori români și basarabeni din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Printre primii creatori, care au apelat la ideea mioritică, au fost Tiberiu Brediceanu (în piese pentru voce și pian), urmat, mai apoi, de alți compozitori români din această perioadă (Tudor Jarda, Emil Lerescu, Mircea Neagu), dar și de cei basarabeni (Leonid Gurov), care au dezvoltat subiectul mioritic, în special, în lucrări corale *a cappella*. Compozitorii români Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță, dar și compozitorii basarabeni Ion Macovei și Tudor Chiriac, prin prisma propriilor viziuni și cu mijloace specifice caracteristice fiecărei personalități creatoare, au reușit să valorifice ideea mioritică în poeme corale, poeme simfonice și vocal-simfonice sau în cantate și oratorii.

### Referințe bibliografice

1. STOIANOV, C. Miorița în creația a trei compozitori: Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță. **În:** *Studii de muzicologie*, Vol. X. București: Editura Muzicală, 1974, p. 111-125.
2. POPOVICI, D. *Muzica românească contemporană*. București: Editura Albatros, 1970, p. 141.
3. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească*, sec. XIX-XX. București: Editura Muzicală, 1969, p. 110.
4. VOICULESCU, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în se. XX. **În:** *Tradiții și inovații în muzica secolului XX*. Chișinău: Goblin, 1997, p. 25.
5. ȚĂRANU, C. Miorița – baladă-oratoriu de Sigismund Toduță. **În:** *Revista Muzica*, nr. 12, anul XIX, decembrie, 1969, p. 3.
6. БЕЛЫХ, М. Композиционно-драматургические особенности оратории Миорица И. Маковья. **В:** *Музыкальное творчество в советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, стр. 107-109.
7. BOTNARU-ROJNOVEANU, A. *Miorița în creația compozitorilor basarabeni*: autoreferat al tezei de dr. în muzică. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gh. Dima”, 1995, p. 13-14.
8. GALAICU, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale* (în lumina tradiției românești). Chișinău: Editura ARC, 1998, p. 64-74.
9. CHIRIAC, T. „Miorița” s-a integrat dintotdeauna universalității. **În:** *Literatura și Arta*, nr. 6, Chișinău, 1984.
10. БЕЛЫХ, М. Миорица Т. Кирияка (к проблеме импровизационности). **В:** *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, стр. 107.
11. CENGHER, M. Modele folclorice în creația lui Tudor Chiriac. **În:** *Revista Muzica*, nr. 2, 1992, p. 34.