

IDEEA PRINCIPALĂ ȘI ROLUL CORULUI ÎN CREAȚIA DE LA TIRAS PÂN' LA TISSA DE TUDOR CHIRIAC

THE PRINCIPAL IDEA AND ROLE OF THE CHOIR IN THE MUSICAL COMPOSITION
DE LA TIRAS PÂN' LA TISSA BY TUDOR CHIRIAC

FEDORA BURLAC,

doctorandă,

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

Articolul oferă o prezentare a creației "De la Tiras pân' la Tissa" de Tudor Chiriac, una dintre cele mai recente lucrări corale ce a fost interpretată în premieră la Sala cu Orgă din Chișinău cu participarea Corului de Cameră condus de Ilona Stepan, la 10 noiembrie 2011. Compozitorul se inspiră din folclorul românesc într-o formă cu totul originală, raportată la tradițiile muzicii naționale și universale. Contextul cercetării de față include o caracteristică a mesajului dramaturgiei muzical-poetice, face o apreciere a principiilor arhitectonice ale lucrării și pune în evidență cele mai reprezentative elemente ale expresivității muzicale. Autorul acordă o atenție specială particularităților interpretative ale corului, vizând un larg spectru de trăsături ce marchează tratarea multilaterală a acestuia.

Cuvinte-cheie: Tudor Chiriac, folclor, conținut dramatic, ciclu, formă, cor, tratare instrumentală a vocilor.

The article presents the composition "De la Tiras pân' la Tissa" (From the river Tiras to Tissa) by Tudor Chiriac, one of the most currently written choral work premiered at the Organ Hall from Chisinau with the participation of the Chamber Choir conducted by Ilona Stepan on 10 November 2011. The composer is inspired by Romanian folklore in a totally original combination with secular traditions of national and world music. The context of the present research includes a description of the message of the musical-poetic dramaturgy, gives an appreciation of the architectonic principles of the work and emphasises the most representative elements of musical expression. The author gives a special attention to the choir's particularities referring to a long spectrum of features that mark its multilateral treatment..

Keywords: Tudor Chiriac, folklore, dramatic content, cycle, form, choir, instrumental treatment of voices.

Tudor Chiriac reprezintă o figură marcantă a artei și culturii muzicale contemporane din întreg spațiul românesc. Activitatea sa este plurivalentă, atingând culmi atât în domeniul componisticii, cât și pe tărâmul pedagogiei muzicale. Dat fiind faptul că compozitorul s-a format în condițiile „acelor mutații din climatul componistic basarabean, care l-au făcut sensibil la iradierile etnice ale cântecului popular și la ideea muzicală folclorică”, creația sa poartă spiritul

tezaurului național [1, p. 60]. Astfel, el se avântă într-un larg spectru genuistic, îmbinând în muzica sa tradițiile naționale cu cele universale.

Creația lui Tudor Chiriac include lucrări orchestrale, piese instrumentale de cameră, partitura pentru voce și orgă *Miorița*, cântece pe versurile poezilor basarabeni și români, muzică la spectacole, muzică la filme și multe altele.

Alături de acestea, o latură reprezentativă în creația sa componistică o constituie **muzica pentru cor**, compartiment ce cuprinde atât opusuri *a cappella*, cât și genuri vocal-simfonice. Prima categorie conține ciclul *Închinare*, pe versuri de poeți moldoveni (1973), *Litanie de priveghi*, pe versuri de Grigore Vieru (1987), *La moartea lui Ștefan Vodă* – variațiuni corale pe tema unui compozitor anonim (1987), *Tatăl nostru*, pentru cor mixt *a cappella*, pe text liturgic și altele. Printre creațiile vocal – simfonice se remarcă *Luci, soare, luci*: Cantată pentru cor de copii și orchestră pe versuri de Grigore Vieru (1978); *Divertisment festiv*, pentru cor și orchestră pe versuri de Grigore Vieru (1980), *Doinătoriu (Opus Sacrum Dacicum)*: Cantată în 9 părți, pentru solist (contralto), cor mixt, orgă, nai, vibrafon, campana di chiese și toaca, pe versuri de Mihai Eminescu, Grigore Vieru și Dumitru Matcovschi (1990).

În cea de a doua categorie se încadrează și lucrarea *De la Tiras pân' la Tissa* – creație pentru *cor de cameră, cor de copii, solist, viori și violoncel*. În viziunea compozitorului, ea apare cu subtitlul *Carmina Daciae*, care în traducere din limba latină semnifică *Cântece Dacice*. După amploarea sa, această creație ține locul uneia dintre cele mai valoroase realizări ale compozitorului în domeniul muzicii corale. Partitura a fost scrisă în anul 2008 și dată la tipar în 2009 la Iași, fiind dedicată „Corului *Cantores amicitie* și distinsului maestru Nicolae Gâscă” [2, p. 3], căruia autorul îi poartă profund respect. În România, lucrarea a fost interpretată de câteva ori, însă visul maestrului a fost să o prezinte în țara sa natală – Moldova, ceea ce a și realizat la data de 10 noiembrie 2011 la Sala cu Orgă din Chișinău.

Primul pas întreprins a fost înregistrarea audio a creației în studioul Companiei publice Teleradio-Moldova între 3–6 octombrie, curent. Această variantă a fost realizată în interpretarea *Corului de Cameră* al Sălii cu Orgă condus de Ilona Stepan, *Corului de copii* al studioului coral *Vocile primăverii*, în frunte cu Mădălina Ganea, interpreta de muzică populară Diamanta Paterău (solista orchestrei *Folclor*, conducător - Petre Neamțu), violoniștii: Radu Tălămbuță, Ionel Manciu, Cristian Andriuță și violoncelistul Igor Stahi. Aceasta a fost componenta selectată de însuși compozitorul, care a depus o muncă asiduă și o dragoste enormă pentru a obține rezultatul dorit. Chiar cu câteva zile înainte de înregistrare, el și-a exprimat doleanța în adresa interpreților: „Doresc ca această înregistrare să fie un exemplu de urmat pentru toți cei care încă nu au auzit sau interpretat lucrarea” și, într-adevăr, maestrul a rămas nu doar satisfăcut, dar profund impresionat de calitatea și rapiditatea neașteptată cu care a decurs înregistrarea.

Deși, creația a sunat în România, cu certitudine, ea prezintă un fenomen actual în lumea muzicală din țara noastră. Valoarea acesteia este determinată, în primul rând, de consistența materialului muzical care este fundamentat pe melodii, intonații, structuri metro - ritmice și modale extrase din folclorul românesc. Compozitorul a căutat să cuprindă o zonă geografică cât mai largă a materialului cules „începând cu valea Tirasului (numele dacic al Nistrului), și terminând cu Crișurile Bihorului,” [2, p. 1] fapt ce demonstrează intenția maestrului de a unifica arta românească de pretutindeni într-un produs, un conținut și o valoare culturală unică și inseparabilă. În opinia cercetătoarei Elena Mironenco, folclorul este „vectorul ideatic al lui T. Chiriac, fiindu-i un suport moral, o călăuză spirituală” [3, p. 31].

Este de remarcat faptul că sursele folclorice abordate nu sunt anonime, ci (precum menționează compozitorul) „din repertoriul **profesioniștilor tradiției orale românești**: surorile Osoianu, Florica Bradu, Ștefan Pintilie, Grigore Leșe, Tița Ștefan ș.a.” [2, p. 1]. Această observație este de o foarte mare importanță pentru autor, dat fiind faptul că creația sa include și opusuri bazate pe folclor cules de la „**anonimii tradiției orale românești**” [4, p. 35]. Un exemplu veridic este binecunoscutul poem *Miorița*, al cărei melodie a fost înregistrată „de la Ileana Anastasiu din satul Manta/Cahul în anul 1976” [4, p. 95].

Referindu-ne la creația *De la Tiras pân' la Tissa*, adresarea compozitorului la folclorul profesioniștilor semnifică revalorificarea artei, deja, popularizate. Înălțarea spre acest fenomen artistic este înfăptuită prin „intervenirea” compozitorului nu doar „asupra melodiilor, ci și a textelor poetice” [2, p. 1]. O atare imixtiune, în creația componistică, poate fi asociată cu „exemplul modernilor baltici: Velio Tormis, August Anist, Tonu Seilenthal, Arvo Laanest și alții” după cum mărturisește însuși autorul [2, p. 1].

Originalitatea versurilor nu se datorează doar adaptării acestora la conținutul dramatic al lucrării, ci și juxtapunerii inedite a textelor folclorice cu poezia autentică a poetului Grigore Vieru. Însuși compozitorul ne comunică faptul că „singurul vers scris de poet este *Lai lăișor* și aparține lui Grigore Vieru” reprezentând expresia autodefinirii poetului nostru basarabean. T. Chiriac concepe aceste versuri drept un colind pentru cei doi îndrăgostiți. Abordarea poeziei lui G. Vieru nu este întâmplătoare, compozitorul identificând în ea unele simboluri fundamentale ale vieții umane: „**Creatorul** / personalitatea (*Doamne, ce blând munte / printre păsări multe*), **Mama** (*I-auzi cum mai cântă / de-o mumă lui sfântă*), **Dragostea** (*blonduța cu părul ca luna*), **Creația** (*Și tot suie-n cale / steaua gurii sale*), **Veșnicia** (*Și tot ia lucire / din dumnezeire*)” [2, p. 1].

Ideea profund filosofică a conținutului dramatic este exprimată printr-un ansamblu de elemente de expresie muzicală și poetică tipice folclorului românesc. Acestea sunt încadrate într-o arhitectonică ce „depășește principiul de ciclu” datorită mai multor factori, dintre care compozitorul remarcă în mod special „principiul tectonic de *Riturnelă*” [2, p. 2]. Conform concepției autorului, acest procedeu urmărește o funcție dublă: delimitarea părților și unificarea întregului, în același timp. Fiind constituit din douăsprezece numere, ciclul marchează două compartimente de bază: primul - secțiunile cuprinse între 1 și 4 (Nr.1- *Lai lăișor*; Nr.2 – *Cântă cucu-a-nstrăinare*; Nr.3 – *Când eram pe Ialomița*; Nr.4 – *Mult mi-i dor de badea iară*), și al doilea – părțile încadrate între 6 și 12 (Nr.6 – *Cântec de voinicie*; Nr.7 – *Ce cânti, bade-așa la șes?*; Nr.8 - *Trimisu-mi-o badea carte*; Nr.9 – *Dorul la badea mă mână*; Nr.11 – *Faptu-s-a de-un legănel*; Nr.12 – *Lai lăișor*). Nr.5 – *Vin flăcăi din străinie* reprezintă axa de simetrie a lucrării, ea aducând „elementul **conflictului**, ca principiu al formei de proporții” [2, p. 2].

Întregirea muzical-tematică este realizată prin trasarea unui contur generalizator în jurul formei, sursa de universalizare fiind prima secțiune (*Lai lăișor*), reluată în finalul lucrării cu un alt text poetic – colind pentru bebeluș [2, p. 3]. În alte cazuri, *riturnela* îndeplinește rolul de refren în forma de *cuplet – refren*, precum avem în Nr.6 – *Cântec de voinicie* (cifrele 38, 42).

Prin exploatarea unui asemenea principiu arhitectonic, T. Chiriac face o incursiune în istoria muzicii, încorporând folclorul românesc într-o formă muzicală oglindită la clasici (Mozart *Concert pentru corn Nr. 3*, Beethoven *Simfonia a 5-a*) și foarte răspândită la romantici (Schubert *Frumoasa morăriță*, Schuman *Simfonia Nr. 4*, Franck *Simfonia d-moll*, Liszt *Sonata pentru pian h-moll*). Acești compozitori, la fel, au utilizat structura ciclică cu dublă

funcționalitate drept o metodă de unificare a materialului muzical și de fluentă a mesajului ideatic [6].

Scopul central al autorului este, totuși, parcurgerea succesivă a ideilor expuse și dezvoltarea logică a dramaturgiei muzicale, bazată pe o gândire profund filosofică asupra vieții omenești. El își exprimă concepția proprie asupra celor mai cruciale etape ale existenței omului: *dragostea, despărțirea, reîntâlnirea, constituirea familiei* și, în final, *zămislirea unui prunc*, care asigură continuitatea spre veșnicie.

Profunzimea mesajului poetic l-a determinat pe compozitor să se apropie de contextul inedit al „genului cantato-oratorial” [2, p. 3]. Intenția sa poate fi confirmată mai ales de implicarea, nemijlocită, a corului, drept protagonistul principal al lucrării și reprezentantul de bază al genului respectiv. În creația componistică a lui T. Chiriac, o abordare genuistică similară a fost realizată prin *Doinatoriu*, titlu prin care autorul a combinat „două noțiuni foarte bine conturate: *doina*, gen al muzicii populare românești și *-toriu (oratoriu)*, gen vocal simfonic din muzica academică” [2, p. 131].

Pe lângă unitatea genului, o altă trăsătură comună pentru cele două opusuri este adresarea la versurile poezilor basarabeni, dintre care poezia lui Grigore Vieru apare în ambele. Ceea ce le deosebește, din punct de vedere textual, este faptul că în *Carmina Daciae*, textele populare sunt prelucrate și adaptate la discursul dramatic de însuși compozitorul, pe când în *Opus Sacrum Dacicum* (partea I – *Făptura*), el se adresează versurilor populare prelucrate de marele poet al neamului - Nicolae Dabija.

O altă distincție între cele două lucrări este tematica abordată, care în ambele cazuri este perfect actualizată. *De la Tiras pân' la Tissa* este pătrunsă de o concepție, cât se poate de explicită, a dragostei în mediul contemporan românesc [2, p. 1], pe când *Doinatoriul* este creat drept un ritual pentru „*comemorarea de peste ani a eroilor naționali și martirilor neamului*”, după cum specifică compozitorul în partitură.

Un alt aspect care trasează o axă paralelă între *De la Tiras pân' la Tissa* și *Doinatoriu* este intenția compozitorului de a îmbina arta academică cu cea populară, mai ales prin utilizarea instrumentelor din orchestra simfonică (vibrafon, violoncel) și cea de fanfară (trombonul, tuba) alături de instrumentele populare (vioara, naiul, cinelul, drâmba, toaca). Desigur că pot fi descoperite o mulțime de puncte tangențiale, precum și un ansamblu de componente distinctive între aceste două lucrări de amploare, însă ceea ce le unește cu siguranță este valorificarea corului, prin investirea lui cu rolul de reprezentant principal al genului abordat.

În creația *De la Tiras pân' la Tissa*, corul este interpretul cel mai mult solicitat, dat fiind faptul că dintre cele douăsprezece secțiuni componente, unsprezece sunt corale și doar unul, sub formă de bocet, implică participarea solistei (Nr.5 – *Vin flăcăi din străinie*). Corul, însă, nu este exclus nici acolo, îndeplinind o dublă funcționalitate: uneori, acompaniază, iar alteori definește ambianța. Rolul de acompaniament îi este atribuit odată cu expunerea solo-ului *Cine-nstrăinează omul / Să îi sărăcească Pomul...* (cifra 32), unde vocile corale își fac apariția parcursiv la interval de secunde mici și mari. Suprapunerea vocilor într-o manieră intensă, formează o densitate factuală excesivă și produce o atmosferă mistică care este definită, la sfârșitul perioadei, de înfiriparea unui *cluster* pe versul *să se petreacă* preluat din tema solistei (3 măsuri înainte de cifra 33). Anume în acest caz, corul participă în mod direct la conturarea ambianței, după care, odată cu prezentarea strofei a doua (cifra 33), își reia poziția de acompaniator.

Alteori, anumite partide corale sunt tratate, de către compozitor, drept personaje centrale ale dramaturgiei muzical-poetice, atribuindu-le rolul de soliști. Vom remarca faptul că autorul

valorifică calitățile solistice ale tuturor vocilor. Spre exemplu în Nr.5 (*Vin flăcăi din străinie*), el optează pentru „dramatismul nedisimulat al altistelor, cu timbrul lor profund, dens și înțelept” [2, p. 2], în scopul redării unei expresivități potrivite „*con dolore*, cu resemnare și cu sinceritate” [2, p. 39] a temei inițiale din secțiune - *Nistrule, apă sălcie / vin flăcăi din străinie...* În *Cântec de voinice* (Nr. 6), *tenorii și basii I* preiau rolul de solist, interpretând tema la *unison*, pe când toate celelalte voci îi acompaniază.

În alte părți, precum sunt *Când eram pe Ialomița* (Nr.3), *Mult mi-i dor de badea iară* (Nr.4), și întreaga „suită bihoreană” încadrată între numerele 7 și 10 (*Ce cânți, bade-așa la șes?*; *Trimisu-mi-o badea carte*; *Cântec de logodire*; *Dorul la badea mă mână*) rolul de soliste îl dețin *sopranele*, posibilitățile lor vocal-timbrale fiind exploatate în vederea reproducerii cât mai rafinate a stărilor emoționale reflectate în context. *Când eram pe Ialomița* evocă amintiri despre dragoste și afecte de nostalgie, întruchipate printr-un caracter vioi, cu acompaniament în ritm de horă. Iar, spiritul elegiac se denotă în *Mult mi-i dor de badea iară*, care exprimă un sentiment de dor puternic și de înstrăinare dureroasă. Acestea sunt redată prin cantilena duioasă „cu dor mult” și cu caracterul „legănat” încadrat în desenul ritmic al trioletelor pe care este construită tema [2, p. 31]. Aici, un interes deosebit prezintă acompaniamentul către a doua frază (*Nourașul ce-o fi oare?*), unde compozitorul introduce *vocea tenorului* cu o sunare suavă pe durate egale de triolete pe silabele *di-ri-di di-ri-di* imitând „țitura de cobză” [2, p. 31]. Acest procedeu creează un efect sonor deosebit fiind reluat de câteva ori succesiv cu o dinamică în descreștere de la *mp* la *ppp*. Acompaniamentul la cobză este imitat în diferite voci: la *bas* (cifra 27), apoi la *tenor* (cifra 29), iar în final la *alto*.

Tratarea instrumentală a vocilor corale este un procedeu frecvent utilizat în partitura *De la Tiras pân' la Tissa*, fapt ce demonstrează intenția compozitorului de a multiplica funcțiile *corului*. Exemple elocvente sunt prezentate în *Cântec-ul de voinicie* (Nr.6), unde anumite voci reproduc sunarea instrumentelor ce se potrivesc timbrului, registrului și particularităților lor sonore, în general. *Soprano* și *alto* redau efectul sunării trompetei cu și fără surdină, prin rostirea silabelor *ta-ba-dam-pam-pam* într-un etalaj consecutiv (4 măsuri, înainte de cifra 41). *Basul II* imită „tromboanele, susținute de *tamburo militare*” cu ajutorul silabelor *ta-ba-da-ba-da-ba-dam* pe o mișcare cromatică descendentă, ce generează și o dinamică în descreștere de la *f* la *mp* (3 măsuri înainte de cifra 41). În continuare, tromboanele sunt, brusc, înlocuite cu tuba din fanfara militară fie prin pronunțarea silabelor *bum-bum*, sau *rum-pum*. Imitarea altor instrumente, precum *toba* și *cinelul*, componente ale orchestrei de muzică populară, este încredințată partidelor feminine (*soprano* și *alto*), toba fiind reprodusă prin silaba *bum*, iar cinelul prin *ța* (cifra 37). Încă un instrument abordat de compozitor este *drâmba*, aceasta fiind imitată, mai întâi, de *alto* pe silaba *biu*, pronunțată nazal la înălțimea sunetului *sol* după care e preluată de *tenor* într-un ritm similar, însă la înălțime diferită (cifra 56).

În unele cazuri, compozitorul apelează la posibilitatea abordării unor figuri de stil potrivite să redeie sunarea instrumentelor. Ca exemplu vom propune reproducerea a trei *cinele*, realizată în *Cântec de voinicie* (Nr.6) de către *soprano II* și *alto II* prin intermediul *onomatopeelor nonsonore*: *cii.., șss.., psss...* (cifra 39). O altă menire a *onomatopeei* este de a crea atmosfera și de a reda fenomene din natură, precum este reprezentată în Nr.5 – *Vin flăcăi din străinie*. Aici, prin silaba *șși*, în care vocala *î* face o trecere treptată la *i*, este imitat „șuieratul vântului *a pustiu*”, procedeu executat de *alto III*, *tenor III* și *bas III* [2, p. 44]. Alte figuri de stil exprimă sentimente și trăiri ale protagoniștilor, ca de exemplu interjecțiile *of-of-of* și *aoleu*

emise de către *tenori* drept reacție la durerea despărțirii exprimată de *soprani* în Nr. 3 - *Când eram pe Ialomița* (cifra 16).

În fine, parcurgerea analitică a partiturii ne-a relevat preocuparea compozitorului pentru exploatarea multilaterală a corului. Pentru redarea conținutului dramatic, el folosește întregul arsenal de posibilități interpretative și, desigur, îl îmbogățește calitativ înălțând vocile corale până la altitudinea sunării instrumentelor, atât din orchestra populară cât și din cea de fanfară, ceea ce rezultă o tratare instrumentală a vocilor. În plus la aceasta, autorul sumează procedeele tehnice cu cele practice, prin conturarea lor cu elemente de expresie împrumutate din domeniul literaturii, care în corelație cu muzica generează crearea unor sonorități inedite, raportate la dimensiunile folclorului românesc.

Varietatea procedeele de expresie abordate de T. Chiriac constituie un sistem bine gândit care nu are drept obiectiv doar crearea unor efecte sonore impresionante, ci înglobarea acestora în conținutul general al lucrării. Metodele aplicate sunt bazate pe criterii teoretice experimentate și în practică, fapt ce încadrează această creație „în perimetrul **genului superior românesc**” [2, p. 3].

Referințe bibliografice

1. GALAICU, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale: (în lumina tradiției românești)*. Chișinău: Arc, 1998.
2. CHIRIAC, T. *De la Tiras pân' la Tissa* (partitură) Iași: Artes, 2009.
3. MIRONENCO, E. Tudor Chiriac – 60 de ani de la naștere. **In:** *Arta 2009*. Chișinău, 2010.
4. CHIRIAC, T. *Muzica românească de filiație ancestrală: Principii fundamentale de compoziție și analiza integrală a muzicii*. Iași: Artes, 2006.
5. ROJNOVEANU, A.; BADRAJAN, S. Originalul folcloric în viziunea componistică a lui Tudor Chiriac. **In:** *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău, 2002.
6. Cyclic form. **In:** *Encyclopaedia Britannica* [online]. Disponibil pe Internet: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/147944/cyclic-form>>