

**UNELE ASPECTE ALE SPIRITUALITĂȚII CONTEMPORANE ÎN VIZIUNEA  
COMPONISTICĂ A D.CHIȚENCO  
(În baza lucrărilor O'Beata și Mariengebete)**

**Larisa BALABAN**

*Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice*

The article deals with the choice of methods and means of musical expressiveness which are used by a composer. In this scientific work a detailed analysis of feature and harmonic features of the work are given. These distinguishing features embody musical and syntactical unity of the choral (the polyphony of female chorus in traditions of the medieval contrapuntist) and instrumental commentary of it (which is performed by a sextet of wooden wind and string instruments).

C.Paraschiv, care a cercetat creația lui D.Chițenco, arată despre compozitor că „este un om cu profundă credință în Dumnezeu... Spiritualitatea, credința determină modul lui de viață, de gândire, dar în și mai mare măsură se manifestă în creația sa” [1, p.65]. În continuare, autoarea relevă că deși compozitorul este adeptul credinței ortodoxe creștine, după cum putem observa din denumirile mai multor lucrări ale acestuia ..., – majoritatea genurilor utilizate de el aparțin catolicismului. Acest paradox este explicat de compozitor prin faptul că el și-a format concepția sa despre muzica religioasă ca despre o muzică ce aparține culturii occidentale. După părerea lui D.Chițenco, în relațiile spirituale dintre om și Dumnezeu nu poate fi o mare apropiere (așa cum este în protestantism). Și una din metodele de a păstra această distanță este utilizarea în creația sa a limbilor antice – vechea slavă, greacă, latină.

*O'Beata* de D.Chițenco este un *motet* pe un text latin, scris în anul 1990.

Se știe că *motetul* (fr. *motet*, forma scurtă de la „mot” – cuvânt, cugetare, povață), este un gen al muzicii multivocale, apărut în secolul XII în Franța. A atins perioada de înflorire în epoca Renașterii și până în secolul XVI a fost cel mai important gen al muzicii religioase și laice vest-europene. Inițial, motetul era o lucrare muzicală pe două voci, scris pe texte bisericești și interpretat în cadrul slujbei religioase. La baza motetului timpuriu a stat melodică slujbei liturgice catolice, la care era alăturată o voce pe aceeași variantă a textului sau pe un text diferit. Această voce a fost denumită „motetus”, rămânând mai apoi și pentru întreaga lucrare. Începând cu secolul XIII, în motet au început să pătrundă melodii și texte laice. Mai târziu s-au ivit motete pe 3 și 4 voci. Vocile adăugate la cea de bază erau mai bogate. Partida vocii principale deseori era încredințată unui instrument, iar mai apoi în motet a fost utilizată imitația și expunerea în canon [2].

În secolul XV denumirea de motet era folosită pentru orice lucrare muzicală vocală ce avea structuri mai dezvoltate decât cântecul. În secolul XVI s-a constituit stilul polifonic vocal (fără includerea instrumentelor). În motetul francez al secolului XVI predomină textura de coral. Motetul solistic însoțit de general-bas a apărut în Italia în secolul XVII. Tot în acest secol compozitorii continuă să scrie, în afară de acest stil nou, și în două forme noi de tratare a motetului – cea polifonică (de tip stretta-imitativ) și cea de tip compoziție multicală. Motetul a căpătat cea mai înaltă dezvoltare artistică în creația lui J.S.Bach. În secolele XVII-XVIII acest gen se apropie după caracter de cantată și oratoriu. În secolul XIX motetul este o lucrare corală pe un text cu caracter serios, deseori pe motive religioase. În acest gen au scris compozitori cum ar fi: G.Dufay, J.Ockeghem, J.Deprez (sec. XV), O.di Lassus, J.Gabrieli, G.P.da Palestrina (sec. XVI), H.Hassler, H.Schutz, L.Vidana, J.S.Bach, H.Haendel, J.Haydn, V.A.Mozart (sec.XVIII), F.Mendelsohn, R.Schumann, J.Brahms, A.Bruckner, Ch.Gounod, C.Saent-Saens (sec. XIX), A.von Webern, I.Stravinsky, D.Ligeti, I.David, H.Distler, E.Pepping (sec. XX) ș.a.

D.Chițenco s-a bazat în lucrarea sa pe stilul componistic al polifoniei severe, pentru care sunt specifice figurile caracteristice ale întârzierilor pregătite pe timpii tari, duratele lungi, țesătura muzicală complementar-contrapunctică, predominarea contururilor melodice treptate, diatonismul ș.a.m.d. Tema inițială, expusă imitativ (fugato), formată din două elemente constitutive: mișcarea descendentă, măsurată, cu durate prelungite și „zborul” nu prea mare al optimilor, care oferă un impuls pentru evoluția ulterioară. În calitate de intonații ce se dezvoltă de cele mai dese ori este utilizată mișcarea treptată ascendentă și descendentă în optimi, ce se echilibrează prin motivele intervalice prelungite, preluate din temă.

Fiecare voce, după cum este specific pentru motet, poartă o anumită sarcină lineară și participă atât în imitație, cât și în varierea polifonică liberă, în împletirile centrale, ce se dezvoltă în cadrul unor contururi ondulatorii, unde în condițiile unei iluzii de încheiere a gândului muzical, imediat apare senzația unei variante a acesteia. Mișcarea descendentă și cea ascendentă, care se conturează din nou, motivele intonative ce se constituie în culminații locale în fiecare dintre voci, – totul este cuprins de febra dezvoltării polifonice, unde nu există conflict sau contrapunere între voci. Șuvoiul muzical tinde spre stabilitatea aplanată pe cuvântul „aliluia”, în care motivele intonaționale ale temei – „nucleu”, – creează noi împletiri ale țesutului muzical, ce converg spre încheierea finală, consonantă a *Motetului*.

Datorită respectării aproape exacte a normelor contrapunctului, melodicii (generalizarea, universalitatea intonațiilor), modului (modalismul diatonic), a corelațiilor muzical-verbale, a procesului de constituire a formei (caracterul strofic) și a sintaxei (expunerea pe diagonală a introducerilor și a cadențelor) putem să vorbim despre o stilizare a acestui gen polifonic renescentist, în motetul lui D. Chițenco.

Factura motetului este de o mare elasticitate, cu diverse succesiuni ale intrării vocilor, deseori grupate câte două. În ansamblul polifonic, dificultatea interpretării constă în faptul ca, în procesul de evidențiere sau conducere pe planul doi a partidelor corale, care-și păstrează caracterul de sine stătător al intonației, mișcării și al expresiei, a nu pierde unitatea ansamblistică, a îmbina originalitatea fiecărei linii cu planul compozițional unitar al lucrării. În procesul de interpretare este necesară o foarte bună dicție, întrucât intrarea consecutivă a vocilor presupune o articulare clară a textului.

*Mariengebete* de D. Chițenco este o lucrare cu conținut religios, compusă pentru cor feminin și sextet în anul 1998 și dedicată lui T. Zgureanu. Concepția artistică a lucrării provine din impresiile compozitorului în urma unei călătorii în Germania, după ce a vizitat cunoscuta catedrală din Köln. Compozitorul a fost puternic impresionat de statuia Madonei, care se află pe un postament înalt, alături de orgă. Această imagine datată din secolele XI-XII, frumos ornamentată, a devenit un obiect de închinare foarte venerat de catolici. În aceeași catedrală D. Chițenco a cunoscut și textul unei rugăciuni către Maica Domnului, prezentată în mai multe limbi, într-un buclat. Din această diversitate el a ales pentru lucrarea sa textul de limbă germană, întrucât, după părerea compozitorului, această limbă este tot atât de necunoscută și neînțeleasă pentru mulți, ca și alte limbi sacre [1].

„Fiecare limbă întrebuințată într-o lucrare muzicală – spune compozitorul – în mare măsură condiționează structura intonativă a acesteia. Astfel, cantabilitatea limbii italiene comportă belcanto, totodată limba germană, având o sonoritate severă, aspră, impune un stil vocal mai rezervat” [1, p.73].

Sursa intonațională inițială a *Mariengebete* este o secvență medievală de cult – un coral gregorian *Victimae paschali*, atribuit lui Vipo de Burgundia (sec.XI), marcată de un caracter ascetic, echilibrat al discursului.

Alegerea metodelor și a mijloacelor de expunere muzicală este condiționată și efectuată în conformitate cu obiectivul propus – transpunerea opiniilor asupra religiei medievale prin prisma contemporaneității, ce a cuprins în sine contemplativitatea gotică și poetica concepției universale despre lume. Autolimitarea, renunțarea la expresivitatea paletei orchestrale, concentrarea asupra logicii dezvoltării gândului muzical perfecționează procedeele tehnicii componistice și îi șlefuește metodele.

Alegerea a două voci – soprano principal și alto ce îl dublează, expuse inițial în unison – condiționează apariția unei forme polifonice simple – mișcarea preponderent paralelă și nonparalelă a augmentărilor de cvartă-cvintă, terță, mixte ale melodiei gregoriene; iar baza diatonică prestabilește structura melodiei religioase. Motivele jalonate în diferite voci au un caracter de cantilenă: în spatele unei aparente simplități a figurilor ornamentale gotice în vocea de sus și a expunerii variantice a figurațiilor se ascunde o stare de exaltare poetică față de Fecioara Maria.

Este interesant de remarcat că tonul principal final al melodiei (finalis) nu încetează să se repete de multiple ori, determinând înălțimea modului natural (d), fapt ce, în ultimă instanță, sporește caracterul de rugăciune al melodiei. Sprijinul pe canoanele structurale ale multivocalității timpurii într-o anumită măsură creează asociații cu bine cunoscutul dogmat bisericesc și cu șirul nesfârșit de lucrări muzicale create pe baza acestuia, ce proslăvesc sfințenia și neprihănirea Fecioarei Maria. Forma textului este strofică, dinamică, din cinci părți, cu repetarea variată a părților coralului și permanente preschimbări melodice în partida sextetului.

Componenta sextetului reprezintă o îmbinare de instrumente cu timbruri înrudite – grupul de lemn al aerofonelor: flaut, oboi, clarinet, fagot și instrumentele cu corzi – vioara și violoncelul – care, totodată, se disting printr-o importantă autonomie din punctul de vedere al implicării „imagistice” în discursul muzical și al rolului acestora în cadrul conceptual general al *Mariengebete*. În consecință, apare un tip calitativ nou al multivocalității:

în condițiile unei priorități evidente a liniei melodice orizontale și a rolului central al sursei corale în prelucrare multivocală – a partidei vocale și a concordanței instrumentale a sextetului; ce amintește de tipul multivocalității pe *cantus firmus*. În urma interacțiunilor dintre linii, apar îmbinările timbral-ansamblistice ale vocilor cu corzile, partida muzicală a căroră este constituită nu doar dintr-o armonie de fundal, ci are și un rol de completare semantică, ce conferă și un anumit aspect „poetic” partidei corale.

Grupul aerofonelor de lemn comportă o altă nuanță semantică: chiar din primele tacte ale lucrării, la instrumentele ce debutează succesiv, sesizăm o deschidere a hotarelor îndreptate spre infinit, cuprinderea exhaustivă, universală a trecutului și viitorului, prin chipul plin de sfințenie al Fecioarei Maria – simbol al dragostei și bunătații. Urmează o „materializare” neobservată a ideii, prin dedublarea acompaniamentului instrumental în linia flautului, oboiului și a fagotului, ce contrapuntează cu coralul și pulsația de triolete a clarinetului, ce se infiltrază treptat în desfășurarea fluidă a țesăturii muzicale, sensul căreia rezidă în preamărirea sfințeniei și neprihănirii. Materialul muzical contrastant la instrumentele aerofone de lemn, expus în contrapunct față de melodia principală (cf.2, p.10) apare într-o sonoritate de scherzo, grațioasă (procedeele de interpretare staccato), completând sfera imagistică severă a coralului, evidențiindu-i nuanțele și colorând-o în plan emoțional. Pe fundalul discursului cu caracter de scherzo are loc imitarea motivelor următoare ale secvenței, prin dublarea fiecărei voci, din care rezultă un fugato la 4 voci, preschimbat din nou de o silabică monoritmă de tip coral, însă deja la 4 voci, care va deveni, în ultimă instanță, determinantă pentru o mare parte a lucrării (cf.4-7).

Înălțarea treptată a texturii melodice pe fundalul sunetelor prelungi ale sextetului (în cf.6 melodia răsună cu o octavă mai sus față de cf.4) activează starea emoțională și ne apropie de culminația logică a lucrării, după care are loc o descendență a tensiunii, pe cuvântul „Jesus”, iar melodia se reîntoarce la o variantă melodică ce aparține uneia din strofele inițiale (vezi pentru comparație cf.3 și cf.7). Aceasta este expusă univocal și apare într-o factură instrumentală transparentă, ce amintește de un gokette, fapt ce îi conferă un anumit rafinament timbral și căldură emotivă.

Intonațiile orchestrale apărute încă la începutul lucrării însoțesc și înrămează și segmentul final al discursului. Melodia descendentă a viorilor aduce un suflu liniștitor, pacificator, tripla repetare a „Amen” și „Alleluia” se topește în timp, iar tonul principal al modului, care „și-a subordonat” mișcarea melodică, se potolește și se stinge încet.

Logica dezvoltării polifonice, principiul secționării structurale (cezurile, hotarele bine delimitate ale frazelor, îmbinările armonice rigide în cadrul unei diatonici atașate contrapunctului medieval, tipul de ritmică generalizat (cu mici excepții), cât și tendința spre uniunea inseparabilă a muzicii și a textului religios – toate acestea conferă un caracter original și inedit comentariului muzical al sursei de coral.

Menționăm un șir de particularități ale scriiturii corale în *Mariengebete* de D.Chițenco. Printre acestea se numără predominarea îmbinărilor coral-consonante în cadrul discursului multivocal (de la 2 la 4 voci), în condițiile echilibrului consonanțelor și disonanțelor (de fapt, lipsa oricăror rezolvări ale disonanțelor); sprijinul pe structurile diatonice. Țesătura la 4 voci deseori se destramă în 2 straturi: cele două voci ale melodiei coralului se desfășoară pe fundalul unor ostinato simple, într-o consonanță de două sunete, care în îmbinarea lor simultană formează linii verticale rigide, în intervale de secunde (de exemplu, în cf.4). Discursul se desfășoară într-o mișcare treptată a vocilor (cu excepția vocii corale, mai libere) respectând principiul silabic (silabă-notă). Are loc menținerea îndelungată a uneia și aceleiași nuanțe dinamice într-o ritmică asimetrică, lipsită de accente, fapt ce conferă omogenitate sintactică coralului și comentariului instrumental al acestuia.

Procedeele enumerate mai sus încadrează lucrarea lui D.Chițenco în tradițiile stilului polifonic medieval. Iar modelele expresive mai moderne, în acompaniamentul instrumental al coralului (elemente de poliritmie, sincope, staccato, accente) care nu sunt tipice pentru cântările religioase, sunt utilizate cu multă modestie și nu știrbesc din impresia generală.

#### Referințe:

1. Paraschiv C. Considerații asupra fenomenului componistic contemporan prin prisma psihologiei analitice a lui C.G.Jung. - Chișinău, 1999. - 120 p.
2. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. - Москва, 1985. - 360 с.

Prezentat la 31.07.2007