

Vladimir Axionov

STUDII
MUZICOLOGICE

Tehnoredactare și coperta : Ciprian Gabriel Pop

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

AXIONOV, VLADIMIR

Studii muzicologice / Vladimir Axionov. - Cluj-Napoca :
MediaMusica, 2012

Bibliogr.


Index

ISBN 978-606-645-011-9

78

© Copyright, 2012, Editura **MediaMusica**

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

Cuprins

INFORMAȚII DESPRE AUTOR	5
PRELIMINARII	7
ASPECTE ALE CREAȚIEI COMONISTICE UNIVERSALE	8
Direcții în evoluția creației comonistice moderne	8
Aspecte ale studierii stilului în muzicologia contemporană	21
Noțiunile de poli- și metastilistică în muzică privite ca parte componentă a conceptului de intertextualitate	33
Tendințele metastilistice în creația comonistică post-debussystă	40
Reflecții asupra neoclasicismului în muzică	46
Nașterea expresionismului în opera germană postwagneriană: <i>Salomeea</i> de Richard Strauss	54
<i>Pierrot lunaire</i> de Arnold Schönberg între tradiție și inovație	64
FILE DIN ISTORIA MODERNĂ A ARTEI MUZICALE NAȚIONALE (REPUBLICA MOLDOVA)	70
Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI.....	70
Specificul conceptual și dramaturgic în <i>Simfonia nr. 2</i> de Vasile Zagorschi	83
<i>Sihira</i> de Pavel Rivilis între tradiție și inovație	102
Reflecții asupra creației simfonice a lui Gh. Ciobanu (<i>Musica dolorosa, Sub soare și stele</i>)...	116
Trăsăturile conceptuale și arhitectonice în <i>Simfonia Eminescu</i> de Teodor Zgureanu	126
Repererele conceptuale și morfologice în simfonia <i>Destine</i> de Vlad Burlea	139
Epoca Mariei Bieșu în evoluția teatrului liric	155
Opera <i>Casa Mare</i> de Ion Druță-Mark Kopytman.....	183

INFORMAȚII DESPRE AUTOR

Vladimir Axionov, muzicolog, domeniul de cercetare: muzicologia. Doctor habilitat în studiul artelor(1993), profesor universitar (1995).

Născut la 26 octombrie 1950 în orașul Chișinău. A absolvit Conservatorul de Stat *P.Ceaikovski* din Moscova (1974) și doctorantura din cadrul lui (1977). De atunci și-a legat destinul de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Catedra istoria muzicii și folclor, înregistrând la moment un stagiu pedagogic de 35 de ani în această instituție de învățământ superior. În paralel, începând cu anul 1985, Vladimir Axionov activează în cadrul Academiei de Științe a Moldovei, în funcția de cercetător științific superior (1985-1993), șef sector Muzicologie al Institutului Studiul Artelor al AȘM (1993-1999), cercetător științific principal (prin cumul) al Institutului Patrimoniului Cultural (1999 – prezent). Din același an, 1999, este prorector pentru activitatea didactică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

În 1979 i s-a conferit titlul științific de doctor în studiul artelor, în 1990 – titlul de cercetător științific superior, în 1992 – titlul didactico-științific de conferențiar universitar, în 1993 – titlul științific de doctor habilitat, în 1995 – titlul didactico-științific de profesor universitar.

Pe parcursul activității sale îndelungate profesorul Vladimir Axionov contribuie la pregătirea cadrelor de artiști de înaltă calificare, promovând valorile cultural-artistice naționale și universale. În acest sens, predă studenților discipline fundamentale, precum Istoria muzicii universale, Istoria și teoria stilurilor muzicale, Istoriografia muzicală. Discipolii săi activează în mai multe instituții de cultură din țară și din străinătate: concertistice, teatrale, de învățământ, mass-media și show-busi ness. Mulți dintre ei au devenit laureați ai concursurilor și festivalurilor naționale și internaționale, fiind menționați și cu distincții de stat. Printre aceștia îi vom nominaliza pe muzicienii interpreți Iu. Garneț, A. Lozanciuc, A. Arcea, E. Gherman, A. Digore, O. Palymski, L. Știrbu, Iu. Mahovici, A. Lopicus, S. Jar.

Totodată, a pregătit o pleiadă de muzicologi, care se manifestă cu succes în activitatea instituțiilor științifice, în cele de educație și în mass-media: V. Galaicu, V. Tcacenco, M. Nichiforov, L. Gorobciuc, A. Sajin, A. Gaju, V. Mircos etc. Este conducător de teze de licență, de masterat și de doctorat. 5 doctoranzi, îndrumați de profesorul Vladimir Axionov, au susținut tezele de doctor în studiul artelor (A. Pereteatco, E. Nagacevschi, P. Rotaru, R. Roman, A. Cazac).

Activitatea de cercetare s-a fructificat în peste 100 de lucrări științifice, publicate în țară și peste hotare (Marea Britanie, Belarus, Romania, Rusia). Participă activ la conferințe, seminare, simpozioane naționale și internaționale. Activitatea sa științifică a fost menționată de mai multe ori cu premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova (1992–2012).

În calitate de prorector, realizează o prodigioasă activitate organizatorico-științifi că și managerială, s-a manifestat și ca executor de proiecte științifice. Este președinte al Secției arta muzicală din cadrul colectivului de cercetare pe lângă Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, președinte al Seminarului științific de profil Arta muzicală, constituit de CNAA, membru al Comisiei de atestare a Consiliului Național pentru Acreditare și Atestare al Republicii Moldova.

Din 1983 este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, coordonand activitatea Secției muzicologie. Are o autoritate incontestabilă ca specialist muzicolog, profesor, savant, manager. Meritele sale au fost apreciate, conferindu-i-se titlul onorific de Om emerit (1999), medalia Meritul civic (2011).

Victor Ghilaș, dr., cercetător științific coordonator al Institutului Patrimoniului Cultural, secretarul științific al secției Științe umanistice a Academiei de Științe a Moldovei.

PRELIMINARII

Aceste studii îmbrățișează rezultatele activității științifice a autorului în ultimii 5-6 ani. Accentul cade asupra comprehensiunii fenomenelor și proceselor artistice curente, precum și asupra reevaluării unor lucrări componistice și a tendințelor stilistice manifestându-se în prima jumătate și în mijlocul sec. al XX-lea. Studiile se grupează în două secțiuni reflectând interesele științifice ale autorului.

Secțiunea întâi vizează aspecte ale muzicii academice universale prezentate triplu: 1) generalizarea evoluției istorice a creației componistice universale în sec. XX și la începutul secolului curent; 2) investigarea proceselor stilistice; 3) expunerea rezultatelor analizei muzicologice a unor lucrări componistice complexe și contradictorii ca concept și sintaxă care necesită o interpretare nouă, imparțială, lipsită de ecouri ale “realismului socialist” și de presiunea “cortinei de fier”.

Secțiunea a doua se referă la muzica națională. Aici domină rezultatele studierii muzicii simfonice contemporane scrise de compozitorii chișinăuieni. Privirea panoramică a evoluției acestei muzici este urmată de pătrunderea în detaliile unor lucrări reprezentative. Teatrul liric chișinăuean ocupă un loc secund în cadrul studiilor noastre. Aspectul interpretativ îl arată activitatea Mariei Bieșu. Ipostaza componistică se limitează la descoperirea și reevaluarea unei opere uitate nemeritat fiind “împinsă” din teatrele ex-sovietice deoarece autorul ei a preferat calea exilului.

Sper că aceste studii vor contribui la extinderea spectrului de cunoștințe în domeniul istoriei și teoriei artei muzicale naționale și universale. Ele pot fi implementate în procesul instructiv-educativ mai întâi de toate în cadrul universităților și academiilor de arte.

ASPECTE ALE CREAȚIEI COMPONISTICE UNIVERSALE

Direcții în evoluția creației componistice moderne

Titlul subiectului dat necesită câteva explicații. Mai întâi de toate trebuie să precizăm sensul cuvântului *modern* în privința artei muzicale. Din numeroasele semnificații ale sintagmei *arta muzicală modernă* noi am selectat numai una. Ne referim la acele fenomene muzicale care s-au manifestat relativ nu demult – de-a lungul sec. XX și la începutul secolului curent. Spectrul acestor fenomene este foarte vast: până la ora actuală mai există muzica folclorică tradițională prezentă atât în forma autohtonă, cât și în diferite varietăți ale folclorismului; mai este vie tradiția muzicii bizantine și gregoriene; suntem martorii oculari ai evoluției jazz-ului, nașterii și dezvoltării muzicii rock; menționăm coexistența operelor componistice și acțiunilor artistice complexe cum sunt teatrul total, *happening*-ul, *performance art*-ul etc. În centrul atenției noastre vor fi numai acele fenomene sonore pe care le-a elaborat creația componistică academică.

Creația componistică academică modernă este extrem de eterogenă, pluriaspectuală. Privită din punct de vedere regional, ea se înscrie complet în procesul de globalizare cultural-artistică. Dacă în a doua jumătate a sec. XVIII în prim plan a ieșit un centru de bază al profesionalismului componistic – Școala muzicală clasică vieneză, în sec. XIX a debutat procesul de extindere a „geografiei” muzicale. În paralel cu activitatea școlilor componistice avansate din Germania, Austria, Franța, Italia, observăm și manifestarea tot mai pregnantă a unor școli noi, apărute relativ recent în Ungaria, Polonia, Cehia, Norvegia, Rusia, România. În sec. XX acest proces a căpătat un caracter atotcuprinzător. În orice oraș al lumii civilizate activează compozitorii, muzicienii interpreți, există un cerc de melomani pregătiți pentru recepționarea și valorificarea muzicii academice. Peste tot menționăm felurite îmbinări ale tradițiilor și curentelor artistice naționale și universale. Limitându-ne doar la enumerarea curentelor estetic-stilistice universale, deja la confluența sec. XIX – XX menționăm coexistența ecourilor romantice, inovațiilor impresioniste, simboliste, naturaliste, veriste, nașterea expresionismului, futurismului, neoprimitivismului etc. O asemenea situație pluralistă depistăm și în continuare.

Panorama artei moderne poate fi comparată cu cerul înstelat, cu o adevărată galaxie de elemente multiple și neomogene. Arta modernă în genere, precum și cea componistică în particular demonstrează coexistența unor fenomene diferite ca geneză, sens, morfologie și juxtapunerea lor

rapidă. Procesul de conștientizare a acestei galaxii cere niște principii de sistematizare și clasificare. Metodele de sistematizare depind de poziția cercetătorului și de scopul scontat. Specificul regional, etnic al artei dictează diferențierea artei naționale și a celei universale. Vechimea tradițiilor profesionale dictează divizarea școlilor artistice vechi și a celor tinere sau reapărute din nou (renașterea nouă din Anglia și Spania). Specialiștii în domeniul teoriei și istoriei artei de interpretare muzicală se ocupă de clasificarea și exegeza domeniilor respective. Așa apar studii despre arta vocală, despre dirijatul simfonic, coral și de operă, despre arta pianistică, violonistică etc. Reprezentanții teoriei muzicii scriu despre elementele constitutive ale artei sonore precum forma, ritmul, contrapunctul, factura, armonia, orchestrația etc. Istoriografii muzicii propun o abordare diacronică, o analiză a genezei și a procesului de devenire și evoluție a fenomenelor studiate.

Evoluția creației componistice moderne se situează în centrul atenției autorilor muzicii și cercetătorilor în materie. Aici ne confruntăm cu o mare divergență de opinii, concepte și metode. Vom omite opiniile ocazionale, superficiale menționând în special conceptele și metodele cele mai de seamă. Mai întâi de toate vom reaminti metodele *sociologică și geopolitică* de abordare a evoluției muzicii moderne, având în vedere influența majoră a exploziilor sociale și geopolitice asupra mentalității lumii artistice. Secolul XX a fost supraîncărcat de asemenea explozii. Ne referim la cele două războaie mondiale, la construirea și ulterior destrămarea sistemului european al țărilor socialiste, la deceniile de „război rece“, la confruntarea actuală a tendințelor spre globalizare și separare a elementelor componente ale lumii.

În urma argumentelor menționate, istoria modernă a creației componistice **europene** poate fi divizată în patru etape mari, respectiv: 1) confluența sec. XIX–XX – sfârșitul primului război mondial (1918), 2) perioada interbelică (1918 – 1945), 3) perioada postbelică (1945 – 1948) și cea a războiului rece (1948 – hotarul anilor `80 – `90), 4) perioada actuală a cărei frontieră inferioară (confluența anilor `80—`90) este marcată de desființarea zidului berlinez, reunirea Germaniei, divizarea Cehoslovaciei, desființarea Iugoslaviei, de sfârșitul existenței Uniunii Sovietice, de lichidarea regimurilor socialiste în aria europeană.

O cale specifică de evoluție a parcurs muzica **exsovietică** cerând din acest motiv o abordare separată. De exemplu, M. Tarakanov, autorul monografiei despre cultura muzicală din Rusia sovietică evidențiază 5 perioade: 1) 1917 – 1932: „constituirea culturii muzicale sovietice“, 2) 1932 – 1941: „victoria socialismului“, 3) 1941 – 1945: „anii Marelui război pentru apărarea Patriei“, 4) 1945 – 1958: „anii de recuperare și de dezvoltare a economiei naționale, de consolidare a societății socialiste“, 5) din 1958 până la mijlocul anilor `80¹: „etapa socialismului dezvoltat“ [1, p. 11, 44,

¹ Cartea lui M. Tarakanov a ieșit de sub tipat în 1987.

78, 100, 142]. Actualmente, făcând recapitularea evenimentelor social-politice care au avut loc în ultimele decenii ale sec. XX și în primul deceniu al sec. XXI, mai putem adăuga două etape: a șasea și a șaptea. A șasea etapă, numită restructurarea gorbaciovistă, a avut loc între aprilie 1985 – august 1991 [2]. Perioada a șaptea (din decembrie 1991 până în prezent) este apreciată de sociologii și istoricii contemporani ca „etapa **postsovietică**”.

O asemenea periodizare bazată pe teza în conformitate cu care „arta este oglinda vieții sociale” provine din afara artei, reflectând influența schimbărilor sociale și geopolitice asupra artelor. Uneori oglinda poate fi curbată sau deformată, altfel spus, o asemenea reflectare nu poate fi una directă și necondiționat veridică.

O altă metodă de evaluare a evoluției muzicale s-a format sub influența gândirii tehnico-științifice pătrunse în mentalitatea artiștilor și specialiștilor în studiul artelor; această metodă poate fi numită convențional *pro-tehnico-științifică*. Un atare concept împărtășit de unii compozitori și muzicologi se axează pe *interpretarea specifică a progresului*, înțeles ca explozie a inovațiilor sonore. „Descifrând” această teză, constatăm că aportul original al fenomenului muzical depinde de gradul de noutate a acestuia, similar cu apariția unei noi teorii sau ipoteze științifice, unui nou produs al revoluției tehnice. Reieșind din aceste raționamente se consideră importantă numai revoluția muzical-tehnică, inovația radicală în domeniul morfologiei și sintaxei muzicale. Theodor Adorno afirma că culmea inovațiilor cade asupra activității școlii lui Schönberg care grație implementării tehnicii seriale în anii 1922–1923 a înfăptuit o adevărată revoluție în lumea sonoră. Herbert Eimert, întemeietorul muzicii electroacustice din Germania Federală postbelică, confirmă superioritatea acestei direcții în creația componistică modernă. Cel mai de seamă reprezentant al muzicii experimentale germane Karlheinz Stockhausen a fost ferm convins, că anul 1950 este „ora X” în evoluția muzicii universale: „O nouă epocă mondială a debutat în jurul anului 1950. Fiecare dintre noi simte aceste schimbări în toate domeniile vieții” [3, p. 254].

Cunoscutul muzicolog moscovit Alexandr Sokolov, împărtășind opinia cu privire la importanța anului 1950, îl interpretează în calitate de axă de simetrie ale cărei contururi determină evoluția creației componistice moderne (tabelul 1, citat după: 4, p. 21).

Tabelul 1

		Primul val	Pauză	Al doilea val		
Modernul		Avangarda			Postmodernul	
		Bauhaus	1950	Darmstadt		
1900	1914				1986	2000
Mișcarea antielectică					Mișcarea antielectică	
	Sinteza sau criza?				Sinteza sau criza?	

Autorul tabelului continuă: «Această axă (1950. – V.A.) este intercalată între două inele. Primul inel cuprinde cele două valuri ale avangardei (centrate de Bauhaus în arhitectură și Darmstadt în muzică, – V.A.) întrerupte de o pauză. Al doilea inel se axează pe modern și postmodern. O încălcare a simetriei o introduce neoclasicismul pe care îl putem interpreta ca „opozitie contrapunctică” față de avangardă. Această încălcare poate fi explicată rațional: dacă în prima jumătate a secolului, modernul a fost *înlăturat* (drept argument și servește neoclasicismul), atunci avangarda a fost doar *sistată temporar*. Înlăturarea și revenirea principiilor specifice modernului poate fi confirmată... și de unele fenomene artistice. De exemplu, tonalitatea în muzică și arta plastică figurativă au dispărut împreună (în timpul avangardei. – V.A.) și au revenit împreună la etapa postavangardistă² [4, p. 21].

Vom completa schema propusă de unele amendamente și precizări. Anul 1950 este înconjurat de două valuri ale avangardei muzicale axate pe inovații extremale. Primul val, numit avangarda I, ocupă intervalul de timp între sfârșitul anilor `10 și începutul anilor `30. Avangarda a II-a s-a manifestat în anii `50. Anii `30–`40 pot fi apreciați ca o pauză în timpul căreia manifestările avangardiste au fost sistate de regimurile totalitare și evenimentele celui de-al doilea război mondial. Nu putem trece cu vederea acel fapt, că în cadrul acestei „pauze” au apărut cele mai de seamă lucrări componistice despre război și pace, despre destinul omului aflat într-o situație de groază. Avangarda I a fost precedată de un spectru pluralist de manifestări artistice marcat de coexistența și combaterea metastilisticii [5] și monostilisticii. Acest spectru pluralist îl putem compara cu pluralismul barocului muzical în cadrul căruia „mersul înainte” coexistă cu „privirea înapoi”. Avangarda a II-a s-a transformat în neoavangardă (anii `60 – `70) fiind urmată de postavangardă numită uneori postmodernism. Această etapă a început să se contureze în anii `80 continuându-se până în prezent. Din nou, ca și în primul deceniu al sec. al XX-lea a ieșit la suprafață pluralismul manifestărilor componistice. Metastilistica preavangardistă s-a transformat acum în diferite manifestări polistilistice. În plus, orice mișcare înainte este supravegheată de tendințele *neo* și *retro* (tabelul 2).

Tabelul 2

Confluența sec. XIX – XX	Anii 1910 – începutul anilor `30	Anii `30 – `40	Anii `50	Anii `60 – `70	Anii `80 – `90 – începutul sec. XXI
Postromantismul, nașterea tendințelor antiromantice	Confruntarea Avangardei I cu neoclasicismul	Sinteza tradiției și inovației	Avangarda a II-a	Neoavangarda	Postavangarda. Panorama pluralistă, cu implicarea elementelor neoromantice

² Aici și în alte locuri traducerea ne aparține.

Comparând cele două metode de abordare a evoluției creației componistice moderne, putem conchide că ambele modele vehiculate nu sunt lipsite de anumite rezerve. Primul model exagerează influența realităților geopolitice asupra artei sonore. Al doilea model ignoră aceste influențe amplificând semnificația autodezvoltării artistice interpretând progresul ca o înnoire radicală a morfologiei și sintaxei muzicale. Poate, în cele din urmă, va fi elaborat un model de sinteză, însă acum ar trebui să se țină cont de ambele puncte de vedere. Propunem contururile unei *viziuni generalizatoare* asupra periodizării creației componistice moderne.

Specificul **primei etape** (sfârșitul sec. al XIX-lea – anii `10 ai sec. XX) constă în extinderea „geografiei muzicale” a lumii, în coexistența tendințelor estetico-stilistice multiple și neomogene, în modificarea spectrului de genuri și forme muzicale. Extinderea geografiei muzicale a căpătat o asemenea amploare încât apare necesitatea de sistematizare a reperelor de bază ale acestui proces. Putem desprinde patru grupuri de școli componistice:

I cuprinde acele școli care au tradiții multisekulare ale profesionalismului muzical (pe care le numim convențional „școlile vechi”) manifestând un nou „avânt” în perioada studiată. Aici s-a produs schimbarea evidentă a generațiilor de lideri: C. Debussy după G. Bizet, C. Franck, Ch. Gounod și C. Saint-Saëns în Franța; G. Puccini după G. Verdi în Italia; R. Strauss după R. Wagner în Germania; G. Mahler și tânărul A. Schönberg după A. Bruckner și H. Wolf în Austria.

II ocupă un loc intermediar între școlile vechi și cele noi, recent apărute. Ne referim la Rusia, unde în prim-plan au ieșit A. Scriabin și S. Rahmaninov după P. Ceaikovski și Grupul celor cinci. În Cehia L. Janáček, J. Suk și J. Foerster i-au înlocuit pe B. Smetana și A. Dvořak, în Ungaria de după F. Liszt și F. Erkel s-au manifestat B. Bartók și Z. Kodály, în Polonia după F. Chopin și S. Moniuszko au ieșit la suprafață K. Szymanowski, M. Karłowicz, L. Rouzycki, Gr. Fitelberg, în România creația lui A. Flechtenmacher și E. Caudella a fost înlocuită cu cea a lui G. Stephănescu, A. Alessandrescu, G. Enescu.

III s-a format relativ nu demult manifestându-se la nordul Europei (Finlanda în frunte cu J. Sibelius, Danemarca, cu C. Nielsen), în regiunea balcanică (P. Vladigerov, F. Kutev în Bulgaria, S. Mokranjac în Serbia, W. Lisinski în Croația), în SUA (C. Ives, E. Mac Dowell), în America Latină (E. Villa Lobos în Brazilia, S. Revueletas în Mexic) și poate fi numit convențional școlile tinere.

IV s-a relevat sub semnul de „renaștere nouă”. Ne referim la Spania și Anglia unde în epoca Renașterii și la începutul barocului au apărut fenomene artistice muzicale de talie universală (creația virginaliștilor W. Byrd, Th. Morley, J. Bull, prima culme a operei engleze în creația lui H. Purcell, polifonia renescentistă spaniolă în creația lui A. Cabezon, Cr. Morales, L. T. de Vittoria care „concura” cu cea franco-flamandă și romană în frunte cu G. Palestrina). A urmat o lungă „pauză”, o zonă de tăcere (provocată de motive diferite) care a durat până la confluența sec. XIX – XX când în

Spania s-au manifestat I. Albéniz, E. Granados y Campiña, M. de Falla ș.a., iar în Marea Britanie – A. Bax, G. Holst, R. Vaughan Williams ș.a.

De-a lungul acestei perioade s-a amplificat evident spectrul estetic-stilistic al artei componistice. Ecourile romantismului coexistau cu curentele postromantice (impresionismul, simbolismul, verismul, expresionismul timpuriu) și antiromantice (neoprimivismul, barbarismul, neofolclorismul, primele manifestări futuriste). Aceste tendințe noi au influențat teatrul liric (operele lui C. Debussy, R. Strauss, G. Puccini, baleturile timpurii ale lui I. Stravinski), s-a lărgit spectrul varietăților de gen al simfoniei (simfonia instrumentală, simfonia-cantată, simfonia liedurilor de G. Mahler), a devenit extrem de variată interpretarea poemului simfonic (șapte poeme simfonice de R. Strauss, *Poemul extazului*, *Prometeu* de A. Scriabin), a fost modificată concepția și aparatul interpretativ al ciclului de poezii sonorizate (*Pierrot lunaire* de A. Schönberg).

Unele atare lucrări precum *Allegro barbaro* (1909) de B. Bartók, *Pierrot lunaire* (1912) de A. Schönberg, *Sărbătoarea primăverii* (1913) de I. Stravinski, suita scitică *Ala și Lolli* (1915) de S. Prokofiev marchează culmea avangardei I.

Perioada interbelică este extrem de neomogenă. În anii `20 a continuat să se manifeste avangarda I, însă au apărut și anumite tendințe care nu se încadrează în spectrul avangardei. Anii `30–`40 marchează o cotitură radicală în evoluția artei componistice. Pe de o parte a devenit evidentă pauza menționată mai sus între avangarda I și II. Pe de altă parte, noile mijloace de expresie acumulate în cadrul avangardei I, sintetizându-se cu lexicul mai tradițional, au servit la crearea unor lucrări componistice cu adevărat conceptuale, axate pe meditații profunde și explozii emotive având o mare rezonanță socială. Specificul predilecțiilor componistice și cel al „geografiei muzicale” din anii `20 și `30–`40 este reflectat în următorul tabel (tabelul 3).

Tabelul 3

Anii `20	Anii `30–`40
<p>Aria geografică largă a manifestărilor componistice. Coexistența artei muzicale apusene și a celei sovietice.</p> <p>Exilul lui S. Rahmaninov și Medtner, emigrarea temporară a lui S. Prokofiev din Rusia bolșevistă.</p> <p>Activitatea <i>Asociației muzicii contemporane (ACM)</i> și a celorlalte grupuri de creație componistică modernă</p>	<p>Schimbări în „geografia muzicală”. Emigrarea masivă a muzicienilor din țările cu regimul fascist.</p> <p>Reducerea aportului Germaniei și Italiei. Înaintarea în prim-plan a Parisului, orașelor din SUA.</p> <p>Revenirea lui S. Prokofiev în URSS, desființarea <i>Asociației muzicii contemporane (ACM)</i> și a celorlalte grupuri de creație componistică modernă, prima culme în creația lui D. Șostakoviici în ciuda hărțuirii din partea partidului și statului (aprecierea operei sale <i>Lady Macbeth ca talmeș-balmeș în loc de muzică</i>)</p>

<p><i>Neue Sachlichkeit</i> – Noua obiectivitate sau obiectualitate.</p> <p>Noile surse de inspirație: manifestările progresului tehnico-științific (<i>Pacific-231</i> de A. Honegger, <i>Mașina</i> de F. Klein, <i>Uzina</i> de A. Mosolov, <i>Șinele</i> de V. Deșevov, <i>Saltul de oțel</i> de S. Prokofiev, <i>Mașinele agricole</i> de D. Milhaud), performanțele sportive (<i>Rugby</i> de A. Honegger, <i>Fotbaliștii</i> de V. Oranski, <i>Secolul de aur</i> de D. Șostakovici), viața cotidiană dintrun oraș mare (baletele timpurii de F. Poulenc, A. Honegger, D. Milhaud, cu implicarea muzicii de jazz și de estaradă), mișcarea proletariatului axată pe conceptele comuniste (liedurile și cantatele lui H. Eisler și cele scrise de compozitorii ex-sovietici)</p>	<p><i>Noua spiritualitate.</i></p> <p>Destinul omului și cel al artei presate de regimurile totalitare. Lucrările conceptuale despre război și pace.</p>
<p>Raționalismul, antipsihologismul, antiromantismul</p>	<p>Revenirea la antropocentrism, psihologism</p>
<p>Noile tehnici de compoziție și noii emițători de sunete.</p> <p>Compoziții axate pe microintervale (A. Haba, I. Vișnegradski), cele pe tehnica de tropuri (J. Hauer) și cea serială (F. Klein, A. Schönberg), nașterea tehnicii repetitive (<i>Musique d'ameublement</i> de E. Satie), arta zgomotelor (<i>Întâlnirea aeroplanelor și automobilelor</i> de L. Russolo, <i>Simfonia zgomotelor</i> din baletul <i>Parad</i> de E. Satie, <i>Ionisation</i> de E. Varése), muzica pentru <i>Termenvox</i> și <i>Ondes Martenot</i></p>	<p>Integrarea tehnicilor noi și vechi în organisme artistice complexe, axate pe stilurile sintetice și personale: <i>Muzica pentru coarde, percuție și celestă</i>, <i>Concertul pentru orchestră</i> de B. Bartók, opera <i>Caterina Izmailova</i>, simfoniile Nr. 5 – 8 de D. Șostakovici, simfoniile Nr. 2 și 3 de A. Honegger, <i>Simfonia în trei mișcări</i> de I. Stravinski</p>

Această schemă ajută la prezentarea compactă a conturilor generale ale fenomenelor abordate. Cu toate acestea, ea nu poate reflecta anumite detalii și nuanțe. De exemplu, în anii '20, dominarea noilor surse de inspirație coexista cu cultivarea valorilor eterne, despre ce mărturisește revenirea la subiectele biblice și antice în unele opere și lucrări vocal-instrumentale de proporții. Oricărei mișcări înainte i se opune mișcarea înapoi axată pe reînvierea și modernizarea experienței artistice preromantice numită convențional neoclasicism, neobaroc etc. În această ordine de idei putem readuce câteva secvențe (nr. 1, 2, 3, 15) din dialogul imaginar între I. Stravinski și A. Schönberg publicat în volumul patru de conversații ale lui Igor Stravinski cu Robert Kraft (tabelul 4, apud: [6, p. 269, 270]).

A. Schönberg		I. Stravinski
1	Drumul spre viitor	Meritele trecutului
2	O revoluție de palat	Restaurația
3	Evoluția	Adopția
4	O concepție care include și trecutul	O concepție exclusivă (extrem de selectivă) a trecutului

Respectiv, paralel cu muzica atonal-serială (A. Schönberg, A. Webern) sau supra-micro-cromatizată (A. Haba) exista și una cealaltă bazată pe modalism (I. Stravinski, B. Bartók), pe tonalitatea lărgită (P. Hindemith, S. Prokofiev, D. Șostakovici). La fel și în anii '30-'40, paralel cu integrarea tehnicilor noi și vechi în organismele artistice complexe au existat și fenomenele „sterile”, „pure”, de exemplu, opusurile instrumentale ale lui A. Webern în cadrul cărora tehnica serială a atins un nou nivel (comparându-l cu Schönberg) de puritate și complexitate anticipând serialismul integral postbelic și scriitura punctualistă.

Perioada postbelică demonstrează suprapunerea fenomenelor și proceselor contrare. Pe de o parte se manifestă *globalizarea* procesului de profesionalism muzical căpătând un volum mai mare și o intensitate mai sporită decât în primele decenii ale sec. al XX-lea. În mare parte acest proces a fost asigurat de performanțele tehnico-științifice (tirajarea și răspândirea partiturilor muzicale, perfecționarea continuă a aparatelor de imprimare și difuzare a producției sonore etc.) grație cărora circuitul informației muzicale capătă un caracter atotcuprinzător. Pe de altă parte nu putem trece cu vederea *intensificarea confruntării* fenomenelor și tendințelor componente.

Unele contradicții existau demult ieșind la suprafață grație răspândirii totale a informației. Ne referim la orizontala (vest – est) și verticala (nord – sud) „geografiei” muzicale. De exemplu, o operă chineză este greu percepută de către un muzician vienez. O simfonie de J. Sibelius nu este pe înțelesul unui reprezentant al muzicii tradiționale din Namibia sau Sudan. În țările Europei de Vest și în SUA s-a diversificat paleta de specii muzicale axate pe temelii estetice eterogene. Putem desprinde, ca minim, șase direcții de evoluție a artei muzicale din a doua jumătate a sec. al XX-lea și în primele decenii ale sec. al XXI-lea: 1) ecourile și noile manifestări (folclorismul, neofolclorismul, tehnica arhetipală) ale muzicii tradiționale folclorice; 2) conservarea în mediul bisericesc sau prefigurarea, modernizarea de către compozitori a tradițiilor muzicii gregoriene și bizantine; 3) evoluția jazz-ului; 4) apariția (mijlocul anilor 1950) și evoluția muzicii rock; 5) creația avangardistă, neo- și postavangardistă; 6) o nouă etapă în activitatea „clasicilor” muzicii sec. al XX-lea: reamintim că P. Hindemith a decedat în 1963, I. Stravinski în 1971, B. Britten în 1976, O. Messiaen în 1992.

Cele mai izbitoare și impresionante cotituri estetice și tehnologice au parcurs liderii ex-avangardei a II-a pe care le demonstrăm schematic (tabelul 5).

Tabelul 5

Nume	Confluența anilor 40–50	A doua jumătate a anilor 50	Anii 60–70	Sfârșitul anilor 70–anii 90 încoace
Boulez	Atonalismul liber (<i>Sonata nr.2</i> pentru pian) – serialismul integral (<i>Structurile</i> pentru pian)	Aleatoricul controlat/limitat (<i>Sonata nr. 3</i> pentru pian)	Tehnica mixtă. Noile versiuni ale lucrărilor precedente	Activitatea în cadrul IRCAM. Îmbinarea instrumentelor orchestrale cu muzica electroacustică
Stockhausen	Serialismul integral (<i>Kreuzspiel, Klavierstücken Nr. I-IV</i>), muzica electroacustică (<i>Elektronische Studien I, II</i>)	Muzica electroacustică (<i>Gesang der Junglinde</i>), aleatoricul limitat (<i>Klavierstück XI</i>)	Muzica universală și electroacustică (<i>Hymnen</i>), muzica spațială (<i>Carré</i>), Momentform (<i>Momente, Stimmung</i>)	Muzica cosmică (<i>Sirius, Licht – heptalogie</i>)
Cage	Piese pentru pianul preparat	Diferite varietăți ale aleatoricului, piesele de tăcere (4'33'')	Happening, performance (<i>HPSCHD</i>), muzica electroacustică „cu implicarea celorlalte instrumente și obiecte”	Polistilistica, ecourile romantismului (<i>Europerele Nr. 1-5</i>)
Berio	<i>Anii de studiu</i>	Muzica serială (<i>Nones, Allelujah I,II</i> pentru orchestră), muzica electroacustică: fondatorul <i>Studio di Fonologia Musicale</i>	Collage în cadrul lucrării pentru opt voci și orchestră (<i>Simfonia</i>), utilizarea extravagantă a vocii feminine (<i>Sequenza III</i> pentru Cathy Berberian)	Stilistica mixtă, cu implicarea elementelor neobaroce și neoromantice (cinci opere, <i>Coro, Ofaniam II</i> după textul evreiesc vechi pentru voce, corul de copii, orchestra de cameră și procesorul sonor)

Celelalte confruntări și suprapuneri în evoluția muzicii postbelice au parvenit din afara artelor fiind dictate de noua configurație geopolitică și ideologică, de constituirea arealului țărilor socialiste opus celeilalte părți componente a lumii. O mare distanță între aceste două lumi, numită metaforic „cortina de fier”, o putem exemplifica în felul următor. Concomitent cu constituirea avangardei a II-a în Germania de Vest, Franța, Italia, muzicienii din „lagărul socialist” au fost supuși să îndeplinească prevederile Hotărârii CC al PCU(b) *Despre opera „Marea prietenie” de Vano Muradeli* (1948). Această hotărâre a identificat „calea specifică” a evoluției artei componistice nu numai în URSS ci și în tot spațiul ex-socialist.

Realizarea acestei hotărâri a avut consecințe dramatice. Cultivarea identității artei muzicale socialiste a fost interpretată ca interzicerea pătrunderii influențelor „vrăjmașe” ale artei „burgheze formaliste”. De aceea arta socialistă era izolată de inovațiile avangardei. Specificitatea artei

muzicale socialiste trebuia să fie realizată axându-se pe patru principii: 1) realismul socialist, 2) democratismul, 3) caracterul popular, 4) partinitatea. Aceste postulate erau interpretate extrem de vulgarizant: 1) proslăvirea construcției comunismului, 2) orientarea creației componistice la gusturile și dexteritățile receptive ale aceluia strat de „demos” pe care l-a imortalizat renumita sculptură *Muncitorul și Țăranca* de Vera Muhina, 3) utilizarea pe larg a melodiilor populare ca temelie a lucrărilor componistice, 4) crearea unor lucrări maiestuoase dedicate șefilor partidului comunist, jubileelor revoluției și congreselor de partid.

„Cum se vor pune în practică toate aceste linii ideologice?”, – se întreabă muzicologul contemporan român, dând următorul răspuns: „Prin cenzura operată de comisiile *Uniunii* (se are în vedere Uniunea Compozitorilor) de triere a creației muzicale și muzicologice vaforizând simplismul sinonim cu accesibilitatea, decorativul, eclecticismul, folclorismul. Prin comandarea și încurajarea (îndeosebi financiară) a imnurilor corale dedicate partidului, lui Stalin, Lenin sau (în mai mică măsură) conducătorului român, Gheorghe Gheorghiu-Dej” [7, p. 145–146]. Atare „recete” au condus la stagnarea lexicii muzicale, la limitarea spectrului ideatic al lucrărilor componistice, la cultivarea unilaterală și exagerată a muzicii vocale și a celei programatice, bazate pe cuvântul cântat sau explicate de titlul verbal, în detrimentul muzicii pure (simfonice și instrumentale de cameră). O mare lovitură în „spatele” simfonismului dramatic, conflictual a adus-o *teoria artei non-conflictuale*” bazată pe teză în conformitate cu care societatea „nouă” este lipsită de confruntări sociale³.

Situația s-a schimbat într-o anumită măsură în timpul „dezghețului hrușciovist” ale cărui repere sunt marcate de decesul lui I. Stalin, „înscăunarea” lui N. Hrușciov (1953), Congresul al XX-lea al PC al URSS (1956), Hotărârea CC al PCUS *Cu privire la corectarea erorilor comise în aprecierea operelor „Marea prietenie”, „Bogdan Hmelnițki” și „Din toată inima”* (1958). Ca consecințe, cortina de fier s-a ridicat puțin, restricțiile partinice au devenit nu așa drastice. Compozitorii din spațiul ex-socialist au început să facă cunoștința cu experiența avangardei I și cu curentele avangardei II. Un mare pas pe această cale l-a însemnat Festivalul Internațional al Muzicii Contemporane *Toamna varșoviană* a cărui prima ediție a avut loc în 1956. De-a lungul deceniilor acest festival rămânea unicul for de manifestare amplă a muzicii moderne din perimetrul Europei Centrale și de Est.

³ Originile acestei teorii merg înapoi la anii '20. Vezi, de exemplu, „studiile” de M. Bogdanov și L. Troțki (Троцкий, Л. *Литература и революция*. Москва, 1923; Богданов, А. *О пролетарской культуре*. Москва, 1924). Culmea a avut loc în primul deceniu postbelic. Așez: *О журналах Звезда и Ленинград*. Постановление ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 года; *О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению*. Из постановления ЦК ВКП (б) от 26 августа 1946 года; Симонов, К. *Задачи советской драматургии и театральная критика*. В: *Новый мир*, 1949, № 3, p. 201. ș.a.

Grație acestui festival și a celorlalte „canale” de acumulare a experienței artistice vesteuropene, compozitorii din Polonia au devenit cei mai „moderni” din tot arealul Europei de Est, despre ce mărturisește elocvent aprecierea mondială a performanțelor lui W. Lutoslawski și K. Penderecki a căror traiectorie estetică-stilistică o poate contura Tabelul 6.

Dacă politica culturală a autorităților din Polonia susținea arta muzicală avangardistă, în URSS și în alte țări europene ex-socialiste „dezghețul” a cedat locul unui nou val de restricții uneori declarative, alteori ascunse caracteristice perioadei de stagnare (ne referim la anii `70 marcați de dominarea politicii culturale axate pe mentalitatea „proletcultistă” a reprezentanților „nomenclaturii” partinice și statale din anturajul brejnevist (1964 – 1982). O evoluție asemănătoare de la dezgheț la un nou val de presiune a avut loc în România. «...O anumită liberalizare s-a făcut simțită în jur de 1965 (anul morții lui Gh. Gheorghiu-Dej și cel al ascensiunii lui Nicolae Ceaușescu. – V.A.): unii deținuți politici... au fost eliberați sau restabiliți. s-a putut circula mai ușor spre Occident... Iluzia nu a durat decât câțiva ani... Se vor observa, pe parcursul deceniilor următoare, momente de liberalizare (amăgitoare) alternând cu „strângeri ale șurubului”. În ansamblu, însă, totalitarismul comunist se manifestă, în România, cu o pregnanță sporită față de alte țări de după „cortina de fier”» [7 , p.146, 152].

Tabelul 6

Nume	Confluența anilor 40–50	A doua jumătate a anilor 50	Anii 60–70	Sfârșitul anilor 70–anii 90 încoace
Lutoslawski	Calea parcursă de la neofolclorism la neoclasicism (de la <i>Tripticul silezian</i> la <i>Concertul pentru orchestră</i>)	Asimilarea tehnicii seriale (<i>Muzica de doliu</i>)	Aleatoricul limitat (<i>Jocurile venețiene, Livre pour orchestre</i>)	Tehnica mixtă, implicarea elementelor neoromantice (<i>Concertul pentru pian și orchestră</i>)
Penderecki	Anii de studiu	Inovația moderată: <i>Strofele</i> pentru sopran, narator și 10 instrumente; <i>Psalmele lui David</i> pentru corul mixt și coarde	Inovația radicală: texturile, aleatoricul limitat, tehnica serială (<i>Fluorescențele, De natura sonoris Nr. 1,2</i> pentru orchestră; <i>Pasiunea după Lucas, Dies Irae</i>)	Tehnica mixtă, implicarea elementelor neoromantice și neobaroc (<i>Concertele pentru vioară, violoncel, violă, Concerti grossi Nr. 1 și 2, Requiemul polonez</i>)

Anii `70–`80 manifestă încă o cotitură în evoluția muzicii ex-sovietice. S-a agravat opoziția artei „oficiale”, „angajate” și a celei dizidente, „proavangardiste” (creația lui E. Denisov, S. Gubaidulina, A. Schnittke). Decesul lui D. Șostakovici (1975) a fost o pierdere de neînlocuit, mai mulți compozitori considerându-l adevărat maestru spiritual. În acești ani, o parte a compozitorilor din România alegeau calea exilului (aceeași cale au preferat compozitorii chișinăuieni M.

Kopytman și V. Bitkin), ceilalți manifestă aceeași opoziție între arta tradițională (M. Socor, I. Dumitrescu, Gh. Dumitrescu) și „proavangardistă” (Șt. Niculescu, A. Stroe, A. Vieru, T. Olah, C. Țăranu ș.a.). Un anumit compromis între tradiționalism și „modernul radical” l-a demonstrat creația lui R. Șcedrin, B. Tișcenco, Gh. Sviridov, A. Eșpai, B. Ceaikovski, M. Vainberg din Rusia, Th. Grigoriu, P. Bentiou, W. G. Berger, D. Capoianu din România, V. Zagorschi, A. Mular, Z. Tkaci, P. Rivilis din actuala Republica Moldova.

Confluența anilor `80–`90 manifestă nu numai o mare fractură ideologică, ci și schimbarea generațiilor de compozitori din țările ex-socialiste. În anii `90 au decedat M. Vainberg și N. Karetnikov (1996), B. Ceaikovski și E. Denisov (1997), Gh. Sviridov și A. Schnittke (1998) din Rusia ex-sovietică, W. G. Berger (1992), D. Constantinescu (1993), Gh. Dumitrescu (1996 M. Marbe (1997), A. Vieru (1998) din România ex-socialistă. O nouă generație de compozitori având posibilitatea să facă cunoștința cu toate tehnicile de scriitură elaborate de ambele valuri ale avangardei nu numai asimilează această experiență ci și încearcă să caute soluțiile personale. Despre aceasta mărturisește creația lui M. Ermolaev, T. Sergheeva, A. Knaifel, A. Raskatov. N. Korndorf, V. Ekimovski, V. Martînov (Rusia), O. Nemescu, V. Munteanu, F. Popovici D. Rotaru, A. Iorgulescu, S. Lerescu (România), Gh. Ciobanu, V. Beleaev, O. Palymski (Republica Moldova).

Putem conchide că evoluția creației componistice postbelice nu poate fi valorificată ușor fiind una contradictorie și asincronă. În această perioadă de timp (sfârșitul anilor `40 – prima jumătate a anilor `50) când în țările Europei de Vest dominau compozițiile axate pe serialismul integral și aparatajul electroacustic, de cealaltă parte a „cortinei de fier” totul a fost dirijat de doctrina „realismului socialist”. În a doua jumătate a anilor `50, P. Boulez, J. Cage, K. Stockhausen ș.a. cultivau metoda aleatoare, iar compozitorii din Rusia și țările Europei de Est abia încep să asimileze experiența avangardei I (mai întâi de toate, metoda de compoziție schönbergiană). Anii `60 – `80 menționați în Europa de Vest și SUA ca ani de tranziție de la avangarda a II-a la neo- și postavangardă, acești ani s-au petrecut în spațiul ex-socialist sub semnul bătăliei între arta angajată încurajată de autoritățile statale și partinice, bazată pe tirajarea tradițiilor și cea dizidentă, persecutată, „proavangardistă”. Anii `90 marchează revenirea la procesul de sincronizare a direcțiilor de evoluție a artei muzicale în spațiul european (inclusiv Rusia post-sovietică). La confluența sec. XX – XXI a ieșit la suprafață un nou „val” de pluralism al manifestărilor artistice numit convențional „postmodernism” comparându-l cu modernismul născut de epoca postromantică.

Referințe bibliografice

1. ТАРАКАНОВ, М. *Музыкальная культура РСФСР*. Москва: Музыка, 1987.
2. http://mirslovari.com/content_pol/perestrojka-gorbacheva-983.html (acces 2011).
3. *История зарубежной музыки. XX век. Учебное пособие.* / Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. Москва: Музыка, 2007.
4. *Теория современной композиции. Учебное пособие.* Москва: Музыка, 2007.
5. AXIONOV, V. *Tendențe metastilistice în creația componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova)*. **În:** *Arta`2005*. Chișinău: Epigraf, 2005.
6. MUNTEANU, Viorel. *Roman Vlad: Modernitate și tradiție*. București: Editura muzicală, 2001.
7. SANDU-DEDIU, Valentina. *Muzica nouă între modern și postmodern*. București: Editura muzicală, 2004.

Aspecte ale studierii stilului în muzicologia contemporană

În muzicologia (mai pe larg, în știința umanistică contemporană) sunt evidente următoarele aspecte de bază ale studierii stilului: axiologic, psihologic, filosofic, structural-sistemic, comparat. Un loc aparte îl ocupă aprecierea nivelelor ierarhice ale categoriei *stil* ce corespund plurivalenței existențiale a acestui fenomen.

Încercările de a defini *valoarea artistică* a unui sau altui stil au o largă răspândire în evoluția multiseculară a muzicii. Să amintim divizarea axiologică a stilurilor muzicale realizată de unii savanți și compozitori din epoca barocă (stilurile superior, intermediar, inferior), sau critica dură wagneriană a stilului operei italiene (o excepție parțială o constituie creația lui V. Bellini), a gusturilor artistice ale lui G. Meyerbeer, ori respingerea manierei wagneriene de către Ed. Hanslick etc. Să amintim caracterizarea umilitoare de către P. Ceaikovski a propriei opere *Opricinik*: „Ea n-are nici un stil” [1]. Dezaprecierea, sau invers, aprecierea elogioasă a unor fenomene muzical-stilistice a avut loc nu numai în privința unei opere concrete sau a unui compozitor anumit, ci s-a axat pe unele tendințe stilistice mai generale. Este binecunoscută mișcarea antiromantică din anii '20 ai secolului trecut în fruntea căreia au fost I. Stravinski, D. Milhaud, P. Hindemith. De menționat că lui Th. Adorno i-au fost cei mai potriviți reprezentanții școlii vieneze noi (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern), că P. Boulez și K. Stockhausen în anii '50 au negat tot ce nu a fost legat de perfecționarea tehnicii seriale, că H. Eimert aprecia muzica electroacustică drept vârful „piramidei” cultural-istorice.

Actualmente, devine evident faptul, că în axiologia stilistică coexistă doi parametri diametral opuși.

Primul parametru este dependent de predilecțiile artistice ale unui individ, sau de cele ale unui grup, cerc, ale unei asociații etc. În această ordine de idei sunt valabile astfel de definiții ca, de exemplu, simțul stilistic (*Stilgefühl*), nivelul gustului artistic (*Geschmacksniveau*), cerințele respective ale modei, concepțiile predominante despre frumos etc., – a menționat E. Lippman[2]. El a mai adăugat următoarele: „Frumosul nu este unica temelie a valorii stilistice; un stil poate să fie armonios, proporțional, el poate atinge o cotă maximă a eufoniei, a corespunderii arhitectonicii conținutului respectiv, însă sub aspectul stilistic fenomenul dat ar fi neinteresant”[3].

Cel de-al doilea parametru al valorificării stilului are un caracter obiectiv, pur științific. Din acest punct de vedere este evidentă „imposibilitatea existenței fenomenelor muzical-artistice fără stilul lor. Altfel spus, stilul este un indiciu obligatoriu al numeroșilor reprezentanți ai sistemului artistic anumit și al fiecărui component concret al acestui sistem (se are în vedere opera componistică în întregime, sau fragmentele ei). Orice creație muzicală sau fragmentul ei poartă

pecetea sistemului stilistic respectiv independent de valoarea artistică a ei... Deci, stilul trebuie să fie tratat ca definiție care nu are nevoie de aprecierea valorică a acesteia”[4]. Citatul dat din monografia lui M. Mihailov scoate în vileag teză conform căreia stilul ca atare nu poate fi valorificat sub aspect științific în limitele criteriilor „corect–greșit”, „bun–rău”, „frumos–urât”. El trebuie să fie apreciat ca cel baroc sau clasicist, romantic sau expresionist etc.

Cu toate acestea aspectele stilistice ale operei muzicale nu pot fi îndepărtate în fond de valoarea ei estetică, etică etc., fiindcă rezultatul artistic al procesului creator este cea mai de seamă consecință a activității componistice, a cărei parte integrantă o constituie spectrul stilistic preferat.

Metoda *axiologică* a analizei unei opere muzicale (inclusiv din punct de vedere stilistic) este argumentată de C. Dahlhaus în muzicologia germană, de Z. Lissa în cea poloneză, de L. Stolovici, Iu. Holopov, T. Cerednicenko în știința muzicală rusă [5].

Locul acestei metode prinre celelalte metode muzical-analitice îl arată Iu. Holopov. În opinia savantului, prima ipostază a analizei muzicale este cea practico-estetică. Se are în vedere „analiza în funcție de urmărirea a legităților muzicale și de evaluare a calității lucrării muzicale...”[6]. Cea de-a doua ipostază este definită ca „analiză de tip descriere”. Cea de-a treia poartă denumirea „analiza generală sau complexă a creației muzicale. Se are în vedere metoda elaborată de V. Zukkerman”. Cea de-a patra treaptă este apreciată ca „metoda de reducere propusă de H. Schenker”. Locul cinci în clasificarea lui Holopov îl ocupă „metodele exacte ale analizei”[7]. Ultima, cea de-a șasea ipostază, al cărei aderent este Iu. Holopov, devine chiar analiza axiologică sau valorică. „Abordarea mijloacelor muzicale (inclusiv a celor stilistice, – V.A.) în calitate de fenomene estetice înseamnă tratarea lor în funcție de categoriile axiologice. Metoda valorică trebuie să argumenteze un astfel de răspuns: muzica dată este bună sau rea”[8]. În opinia noastră, stilul propriu-zis nu poate fi estimat sub aspect axiologic, în același timp rezultatele concrete ale aplicării elementelor stilistice trebuie să fie evaluate sub acest aspect.

Aspectul *psihologic* al investigațiilor muzical-stilistice s-a manifestat ca urmare a aplicării în circuitul muzicologic a conceptului de anticipare și așteptare psihologică. Diferite laturi ale acestui concept sunt reprezentate în lucrările lui D. Uznadze, A. Pranghișvili, G. Kecihuașvili, N. Tavkelidze (Georgia), E. Nazaikinski, V. Medușevski, T. Ratanova, E. Bokșițki, V. Bludova (Rusia)[9].

Rezumatele tezelor de bază expuse în aceste lucrări constă în următoarele. Anticiparea psihologică (definiție inventată de L. Lange în 1888) este „starea psihică integrantă, dirijată de cerințele, obiectivele activității, de condițiile ei. Fiind dependentă de dispoziția personalității în orice moment, anticiparea îi dictează esența acțiunilor ce urmează, o dispune în vavoarea sa, îl pregătește pe individ pentru realizarea lor”, – menționează E. Nazaikinski [10]. Aspectele primordiale ale așteptării psihologice pot fi apreciate ca prevenire, ca exprimare a respectivelor

necesități. Așteptările „nu numai exprimă niște cerințe ci și le formează[11], ca consecință a experienței corespunzătoare. În cadrul unei așteptări sunt unite motivele psihologice conștiente și inconștiente, spontane, semnele experienței comune și ale celei individuale. Diversitatea așteptărilor este devinitivată prin: așteptarea generală – particulară (concretă), cea constantă – timpurie, cea exterioară – interioară [12].

Studierea așteptărilor artistice poate servi drept explicație a mecanismului psihologic al formării și funcționării stilurilor artistice. De exemplu, așteptarea generală dependentă de perioada istorică a activității unui autor de opere muzicale, sau a unui interpret, a unui ascultător al muzicii într-o regiune cultural-artistică exercită o puternică influență asupra valorificării stilistice a operei muzicale. Circumstanțele date au caracter exterior, obiectiv, cu toate acestea ele devin o parte integrantă a anticipărilor particulare, concrete, interioare. În acel caz, stilul unui artist (fie al unui compozitor, fie al unui interpret) corespunde cerințelor timpului, el „se înscrie” în câmpul așteptărilor răspândite.

Pentru fiecare autor de valori artistice, așteptarea stilistică prezintă o actualitate în sensul constituirii și afirmării propriei maniere. Oricare compozitor trebuie să-și rezolve următoarea dilemă: sau el va scrie muzică conform cerințelor în vigoare, celor caracteristice modei de astăzi, ori se va orienta spre elaborarea unui stil specific, va recurge la inventarea unor elemente stilistice neobișnuite, va tinde spre combinarea inedită a mijloacelor de exprimare deja aprobate cu cele recent inventate. De obicei, un stil nou în momentul istoric al apariției sale intră în contradicție cu predilecțiile stilistice răspândite, orientate spre utilizarea și exprimarea mijloacelor stilistice mai tradiționale, stabilite anterior.

Istoria artei ne relatează că există două direcții diametral opuse ce țin de opoziția predilecțiilor tradiționale unor tendințe stilistice înnoitoare. Prima direcție constă în respingerea personală a inovațiilor. Cea de-a doua poate fi definită drept atradițională, bazată pe cultivarea inovațiilor. Un anumit compromis îl constituie modulația treptată de la negare până la asimilarea inovațiilor. Mai mult decât atât, stilurile personale mai originale capătă de-a lungul deceniilor o semnificație de temelie a unei tradiții noi, devenind nu altceva decât canoane stilistice tipice unor generații artistice ulterioare – ceea ce ne demonstrează destinul creației lui C. Monteverdi, C. Gluck, R. Wagner, F. Liszt, A. Schönberg, O. Messiaen etc.

Valorificarea stilistică mai are încă un sens pe care îl putem aprecia prin așteptarea unui anumit stil. Oricare interpret și ascultător, care pentru prima dată se pregătește să evalueze o operă nouă, cunoaște foarte bine starea de așteptare a trăsăturilor comune, sau, dimpotrivă, a celor specifice de care dispune această operă, în comparație cu celelalte opusuri de același gen sau cu cele ale aceluiași compozitor. Într-un alt caz, dacă interpretul sau ascultătorul nu cunoaște creația precedentă a autorului unei piese noi, el (interpretul, ascultătorul) se orientează la examinarea

comparată a stilului autorului dat cu niște stiluri mai cunoscute. În ambele cazuri ar putea fi posibilă următoarea alternativă: ori așteptarea va deveni justificată de realitatea stilistică a muzicii, ori ea va fi nesatisfăcută, înșelată. De exemplu, așteptarea stilistică va fi nesatisfăcută dacă ascultătorul va examina o piesă necunoscută a unui compozitor bine cunoscut în care este reprezentat principiul de stilizare: în această situație ascultătorul n-are posibilitatea să aprecieze corect stilul autorului stilizației, și astfel face comparație între muzica stilizată și obiectul eventual al stilizării.

De adăugat, că mulți compozitori, mai ales din ultimul sfert al secolului trecut și la începutul secolului curent, utilizează în creația sa atât efectul așteptării cât și cel al înșelării ei. Încălcarea soluțiilor stilistice eventual așteptate devine un factor important al reînnoirii limbajului și formelor muzicale. În unele cazuri, compozitorii cu premeditate țin în echilibru intențiile așteptate și neașteptate, elementele tradiționale și inovatoare. Drept dovadă servește în primul rând creația neoclasicistă a lui I. Stravinski, *Simfonia* lui Luciano Berio, mai multe opusuri scrise de Alfred Schnittke.

Aspectul *filosofic* al aprecierii problemelor muzical-stilistice constă în înțelegerea dependenței stilului de gândirea muzicală care se axează pe interdependența elementelor stabile și mobile, a celor invariabile și variabile, celor comune și specifice. „... Stilul poate fi tratat ca exprimare specială a legii unității diversităților și invers: diversitatea fiecărui element izolat al sistemului de stil se îmbină cu unitatea, cu comunitatea anumitor trăsături ale acestui sistem... Atitudinea față de anumite trăsături comune aprofundează aprecierea trăsăturilor specifice, deosebite proprii oricărui element unic care se mai reliefează întrun context comun”[13].

În stilelogia contemporană, aspectul filosofic este strâns legat de cel *structural-sistemic*. Aceste două aspecte le unește teoria generală a legăturilor, cea a interferențelor. După cum a menționat M. Mihailov, „comunitatea de indici, care stau la baza unui stil și cimentează un anumit spectru al fenomenelor artistice, poate fi apreciată în fond ca varianta specială a legii dialectice ce ține de legătura generală a fenomenelor. Cateforia de legătură este una dintre fundamentalele laturi ale conceptului de stil”[14]. Pentru a concretiza funcționarea categoriei de legătură sub aspectul ei muzical-stilistic, trebuie evidențiate principalele elemente integrante ale stilului muzical, interferențele lor având un caracter specific la diferite nivele ierarhice ale sistemului stilistic.

Făcând trecerea în revistă a nivelelor ierarhice ale stilului în arta muzicală, în primul rând să atragem atenția la opera muzicală, inclusiv secțiunile componente ale ei. Conform teoriei muzicale moderne, organismele muzicale complexe cuprind următoarele straturi ierarhice: sonor, sintactic și compozițional [15]. La nivelul sonor al organismului dat sunt accentuate înălțimea, durata, intensitatea sunetului muzical, calitatea timbrală și localizarea spațială a acestuia. La nivelul sintactic un rol primordial îl joacă coeziunile sonore luate sub aspectele orizontal și vertical. Chiar în aceste condiții în prim plan ies particularitățile intonaționale, melodice, ritmice, armonice,

modale, facturale etc. Nivelul compozițional se referă la legitățile muzical-arhitecturale: planurile tematice și tonale, principiile organizării formei muzicale.

Toate mijloacele de exprimare și trăsăturile arhitectonice sus-menționate pot fi tratate ca semne stilistice, sau componentele, ingredientele, indicii unui stil anumit – ceea ce a fost apreciat de Pierre Guiraud prin noțiunea de *stilemă* [16]. Această definiție o utilizează pe larg Cornel Țăranu în primul volum al cursului didactic special *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX)*. El afirmă, că noțiunea de *stilemă* „acoperă o trăsătură stilistică specifică epocii date” [17]. O noțiune înrudită numită *specie stilistică* o propune V. Medușevski [18].

Stilemele se manifestă la toate nivelele ierarhice ale existenței stilului muzical: fie o operă concretă, fie un gen muzical, stilul autorului muzicii (inclusiv cel al etapelor evoluției stilistice a creației acestuia), stilul unui grup de compozitori (de pildă, *Grupul celor cinci* din Rusia din sec. al XIX-lea, sau *Grupul celor șase* în Franța din prima jumătate a sec. al XX-lea), stilul unei școli componistice (*Școala muzicală clasică vieneză* din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, *Școala vieneză nouă* din prima jumătate a sec. al XX-lea), stilul unei direcții (direcția romantică în muzica sec. al XIX-lea), stilul unei perioade istorice (pe scurt, stilul istoric), stilul unei epoci culturale. Fiecare din aceste nivele își are un *câmp stilistic* propriu – noțiunea propusă de P. Guiraud și comentată de C. Țăranu: „câmpul stilistic... nu este altceva decât ansamblul de contexte în care se află plasat un stil muzical” [19].

Toate nivelele acestei ierarhizări, făcând parte componentă a *sistemului și subsistemului stilistic* (expresia propusă de M. Mihailov) acționează simultan fiindcă opera muzicală reflectă stilul autorului său; cu toate acestea, stilurile unor școli componistice, unor perioade istorice, unor epoci culturale se bazează pe anumite stiluri personale, concomitent exercitând o influență asupra lor. Stilurile unor autori, școli muzicale, perioade istorice, epoci culturale nu pot fi definite fără aprecierea stilurilor operelor concrete în cadrul cărora sunt generalizate și evidențiate stilurile respective. Altfel spus, stilul unei opere muzicale reprezintă nu numai specii stilistice sau stilemele proprii acestei opere, ci și cele caracteristice autorului, școlii, perioadei istorice, epocii culturale corespunzătoare, cu toate că fiecare nivel stilistic are niște trăsături specifice.

În ceea ce privește stilul personal, trebuie de subliniat că majoritatea stilurilor personale se formează pe baza interferenței a câtorva tendințe stilistice. Stilul personal apare întrun mediu cultural anumit, el reflectă cerințele artistice și estetice ale timpului. În această ordine de idei, nu este întâmplător faptul că I. Taine, întemeietorul școlii cultural-istorice în teoria literaturii, a analizat predilecții personale (*faculté maîtresse*) ca parte componentă a unui complex care include în sine un spirit național, un mediu cultural, un moment istoric concret [20]. Din acest punct de vedere, un stil personal poate fi tratat ca rezultat specific al sintetizării stilemelor proprii autorului dat cu elemente stilistice caracteristice altor sisteme de stil, interpretate în mod individual. Este

firesc faptul, că stilurile personale componistice și interpretative sunt abordate pe larg în numeroasele monografii dedicate activității artistice a compozitorilor și interpreților din diferite țări ale lumii.

Dacă e să ne referim la stilul unui gen muzical, în mod general putem constata următoarele. Stilul personal, ca și stilurile școlii naționale, stilurile perioadei istorice, stilurile epocii culturale vizavi de stilul unui gen nu sunt decât fenomenele exterioare. Ele nu aparțin unui gen, însă exercită influență asupra „fațetei” acestuia. Este evidentă și interdependența datorită căreia stilul genului devine un reprezentant al stilului personal, al celui istoric, epocal etc.

Raporturile directe și cele recurente dintre stilul personal și cel de gen pot fi ilustrate ușor. De exemplu, stilul personal al lui G. Enescu este caracteristic tuturor genurilor reprezentate de moștenirea artistică a acestui compozitor. O asemenea corelație dintre stilul personal și paleta genurilor este caracteristică creației lui S. Prokofiev. Este bine cunoscută și o altă situație ce ține de predominarea unui gen anumit în creația unui compozitor. Predilecția dată poate servi drept factor primordial al definitivării stilului. Avem în vedere diferențierea compozitorilor simfoniști, a autorilor unor lieduri, a creațiilor de muzică teatrală etc. De exemplu, importanța excelentă a simfoniilor și a sonatelor pianistice în creația lui L. Beethoven ne permite să afirmăm funcția de bază a acestora în procesul de formare și de dezvoltare a stilului personal al acestui compozitor. O asemenea funcție îndeplinește genul de operă în activitatea artistică a lui R. Wagner, G. Rossini, G. Verdi, G. Puccini.

Toate acestea permit să concluzionăm, că interdependența *stilul personal – stilul unui gen* nu are un caracter absolut. Manifestările specifice ale ei pot fi apreciate corect numai prin analiza fenomenelor muzicale concrete. În plan general, însă, este evident faptul, că stilul personal și cel de gen reprezintă diferite nivele ale ierarhizării stilistice. În ceea ce privește aspectele studierii acestor categorii, trebuie de subliniat, că conceptul actual al stilului în muzică are multe puncte de tangență cu conceptul genurilor muzicale.

Cel mai important punct de tangență între conceptele de stil și de gen muzical îl găsim în corelația specifică dintre forma muzicală și conținutul muzicii. E. Țariova menționează că stilul muzical „cu toate că este dependent de conținut, trebuie să fie apreciat ca ipostază a formei (în sensul larg al acestui cuvânt, – V.A.), deoarece acesta este complexul de mijloace artistice, inclusiv elementele limbajului muzical, principiile arhitectonice, procedeele compoziționale”[21]. O opinie asemănătoare au avut-o L. Stein, L. Mazel, V. Medușevski, E. Nazaikinski. La fel și structura interioară a genului muzical (îndeosebi, în ceea ce privește genurile muzicii instrumentale) poate fi apreciată mai distinct prin abordarea aspectului arhitectonic al fenomenelor muzicale. Un asemenea punct de vedere a fost exprimat cu o mare putere de convingere de către M. Aranovski. După cum afirmă acest savant, „Genul este. un tip al operei. Tipului operei îi corespunde și un tip de

concepție, programat printr-o structură tipică... Numai prin formă, mai precis, prin structură, putem pricepe trăsăturile conceptuale. În rezultat, să facem următoarea concluzie: forma este manifestarea conținutului...[22].

Așadar, aspectul comun al studierii fenomenelor de stil și a celor de gen în arta componistică constă în atracția deosebită pentru ipostaza formală, structurală a muzicii, deoarece dimensiunea structurală reprezintă nu numai trăsăturile arhitectonice, ci și cele conceptuale ale operei muzicale.

Raporturile stilului muzical și genului muzical (se are în vedere structura interioară a genului) cu forma muzicală au un caracter special. Printre multiplele dimensiuni ale formei (în sensul larg al noțiunii) stilului muzical îi este mai apropiată dimensiunea morfologică ce ține de limbajul muzicii, de sistemul mijloacelor de expresie (tronsoanel melodic, armonic, ritmic, trăsăturile timbrale, agogice, dinamice, facturale etc.). Genul muzical nu este dependent direct de complexul dat, însă, el nu poate fi abordat indiferent de complexul mijloacelor de exprimare. Pentru structura interioară a genului un rol primordial îl joacă o altă dimensiune a formei muzicale vizând ipostaza arhitectonică a fenomenelor muzicale, particularitățile structurii compoziționale a organismelor muzicale. Afară de aceasta, genul muzical nu este limitat de structura interioară a lui. Un alt aspect al genului îl prezintă structura exterioară a lui (condițiile de executare și cele de recepționare a fenomenului muzical, deosebirile componenței interpretative a lui etc.)[23].

Vom caracteriza și alte nivele ierarhice ale existenței stilului, menționând mai întâi de toate stilul istoric și cel epocal.

M. Mihailov nu diferențiază aceste două sintagme (stilul istoric și stilul epocal): „În funcție de stilurile epocale sau cele istorice avem în vedere... cele patru etape ale dezvoltării artei muzicale europene: renașterea, barocul, clasicismul, romantismul. Creația muzicală din secolul curent (se are în vedere secolul XX, – V.A.) trebuie să fie diferențiată numai în conformitate cu divizarea subsistemelor stilistice – ceea ce numim stil al unei direcții, sau orientare stilistică”[24]. Această reflecție are, în principiu un caracter just, între timp ea mai poate fi completată. De menționat, că numărul de etape ale dezvoltării istorice a artei muzicale se tratează în mod diferit în lucrările diferiților specialiști. De exemplu, în enciclopedia muzicală germană alcătuită de F. Blüme, sunt numite opt epoci muzical-istorice [25]. Afară de aceasta, mai trebuie să fie comentată în plus categoria de stil epocal sub aspectul coordonării ei cu noțiunea de stil istoric. Funcția de stil istoric o îndeplinește dominantă stilistică tipică perioadei istorice respective. Dacă dominantă dată își păstrează importanța sa pe parcursul intervalului de timp specific unei epoci culturale, ea capătă semnificația de stil epocal. Când ne referim la coexistența câtorva tendințe stilistice în egală măsură reprezentative unei etape istorico-culturale, noțiunea de stil epocal își pierde valabilitatea, fiindcă ea intră în contradicție cu pluralitatea reală a panoramei stilistice.

Noțiunea de stil epocal nu poate fi întrebuințată pe larg în muzicologie. Preferințele stilistice ale muzicii din antichitate sunt definite numai tangențial și cu aproximație din cauza lipsei fenomenelor fixate în forma scrisă. În arta europeană medievală se evidențiază diferența muzicii bisericești și a celei laice (populare, „vulgare”). Numeroasele genuri, forme și exponenții stilistici medievali continuă să extindă în uzul muzicii renașcentiste (să amintim, de exemplu, răspândirea mizei). Concomitent, în epoca renașcentistă apar multiple genuri și tendințe stilistice noi: caccia, balada, madrigalul, chansonul spiritual, coralul protestant, frotolla, vilanella etc. „A existat sau nu un stil muzical renașcentist unic, ori putem vorbi numai despre epoca culturală renașcentistă care cuprinde o gamă largă a diversilor exponenți stilistici?”[26]. Această întrebare pusă de Valentina Konen conține în sine un răspuns bine conturat: Renașterea în muzică este o epocă culturală semnalată de pluralismul tendințelor stilistice. O astfel de concluzie are un caracter mai echitabil față de muzica europeană din secolul al XVII-lea. Barocul în sensul larg al noțiunii trebuie să fie tratat ca o epocă culturală, dar nu ca aprecierea stilistică, deoarece Barocul îmbrățișează un spectru foarte vast și neomogen al manifestărilor stilistice și al celor de gen. Reamintim ca, de exemplu, Athanasius Kircher scrie în *Musurgia universalis* despre opt stiluri din cadrul barocului muzical (*stylus ecclesiasticus, canonicus, phantasticus, motecticus, madrigalescus, melismaticus, theatralis* ori *hyporchematicus, symphonicus*).

Continuând trecerea în revistă a corelației stilului în muzică cu epoca culturală și etapa istorică, să amintim faptul că frontierele cronologice ale epocii iluminismului și cele ale clasicismului muzical nu coincid întocmai. Între timp, clasicismul ca atare, nu are nici el un caracter omogen (ceea ce este evident dacă comparăm, de pildă, stilul lui J.-B Lully cu cel mozartian), cu toate că creația clasicilor vienezi, reprezentând o epocă întreagă a istoriei muzicii, ne dă temei pentru a generaliza trăsăturile stilistice tipice școlii muzicale respective. Trebuie de menționat, însă, că trăsăturile stilistice comune nu pot acoperi specificitatea stilistică a moștenirii artistice a lui C.W. Gluck, F.J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, ca și cea a etapelor evoluției stilistice a acestora.

Fără diferențierea elementelor comune și a celor individuale nu se mai reliefează esența romantismului muzical. Fiind o direcție stilistică, romantismul a îndeplinit funcția de stil epocal, constituind o etapă extinsă a artei muzicale europene. Frontierele cronologice ale romantismului muzical încap în genere în spațiul sec. al XIX-lea. Diapazonul proliferărilor romantice, însă, are un spectru mai vast, dacă avem în vedere anticiparea unor trăsături ale romantismului în creația lui J.S. Bach, în cea a clasicilor vienezi (mai ales în operele mozartiene și în cele ale lui Beethoven târziu), pe urmă – o viață nouă a elementelor romantice în muzica sec. al XX-lea (tendințele „național romantice”, ecourile romantismului în cadrul impresionismului, simbolismului, verismului, expresionismului muzical; este bine conturată tendința neoromantică curentă). Cu toate acestea

romantismul nu are un caracter omogen din punct de vedere diacronic (divizarea lui în trei etape), nici din cel sincron (diferite interpretări ale romantismului în condițiile dezvoltării lui simultane, reprezentate prin numeroase școli naționale, individualități artistice).

Sub aspectul structural și funcțional, panorama muzical-stilistică a secolului XX este diametral opusă celei din „veacul romantic”. În comparație cu era romantică, muzica din secolul XX nu are o dominantă stilistică care ar fi fost tratată în funcție de stil istoric. Tabloul stilistic plurivalent caracteristic creației componistice la orice etapă a istoriei moderne (fie începutul secolului XX, fie perioada interbelică, fie cea postbelică, fie confluența sec. XX-XXI) se asociază cu cel care a avut loc în epoca barocului. În comparație cu Barocul muzical, creația componistică contemporană se deosebește, însă, printr-o intensitate nemaivăzută a juxtapunerilor și suprapunerilor de numeroase și diverse tendințe stilistice. În această ordine de idei nu este întâmplător faptul că în unele investigații dedicate procesului componistic modern, noțiunea de *stil epocal* a fost înlocuită cu o sintagmă recurentă – *epoca stilurilor* sau *polifonia stilurilor* [27].

Tipologia stilurilor muzicale este interpretată în mod diferit de către specialiști – ceea ce o reflectă evident diversitatea aparatului terminologic. Între timp, majoritatea autorilor preocupați de subiectul dat, utilizează același procedeu logic al organizării noțiunilor, pe care îl putem numi principiul al *opoziiților binare*. Să amintim opozițiile de bază care servesc drept divizare a definițiilor stilistice în felul următor: stilurile intensive – extensive, cele analitice – sintetice, cele autonome – interpretative, cele omogene – contrastante, cele ce se bazează pe o temelie monovalentă – sau pe cea plurivalentă (principiul polistilistic) [28].

Opozițiile de stil analitic–sintetic, cel intensiv–extensiv, cel autonom–interpretativ țin de parametrii calitativi ai fenomenului muzical-stilistic. Prin noțiunile de stil omogen–contrastant, cel bazat pe principiul monostilistic–polistilistic se abordează și dimensiunea cantitativă a stilului muzical. Din punct de vedere teoretic, ipostaza cantitativă iese la suprafață, dacă omogenitatea stilului va fi tratată drept consecință a orientării monostilistice, iar diversitatea caracteristică stilului contrastant – ca urmare a contopirii câtorva tendințe stilistice diferite. Cu toate că în realitatea creatoare omogenitatea stilului poate fi atinsă nu numai prin monostilistică ci și prin sintetizarea elementelor stilistice diverse. Drept exemplu al stilului omogen format pe baza monostilisticii îl prezintă creația lui A. Schönberg din anii 1923–1932. Un alt exemplu de stil omogen în cadrul căruia sunt sintetizate diferite componente stilistice îl poate servi creația lui C. Debussy unde au fost asimilate profund și transformate elementele stilistice impresioniste, simboliste, romantice (provenite din miniaturile pianistice târzii ale lui F. Liszt), clasiciste (J.-Ph. Rameau), tradițiile muzicii franceze, spaniole, ruse, afroamericane, orientale etc.

În opinia noastră, sintagma *stil contrastant* nu este decât un oxymoron, dacă ne referim la teza, conform căreia stilul artistic înseamnă unitatea obligatorie a stilemelor respective. În limitele

unui sistem stilistic, contrastul elementelor componente nu trebuie să fie mai eficace decât unitatea lor. Altfel spus, în aceste condiții contrastul poate fi tratat numai ca fiind categorie relativă, fiindcă absolutizarea lui ar fi fost identică distrugerii sistemului de stil. Contrastul premeditat al diferitelor stileme servește la crearea efectului polistilistic care trebuie diferențiat de stilul sintetic.

La fel și opoziția dintre stilul *autonom* și cel *interpretativ* are un caracter îndoielnic, deoarece invenția artistică, care servește autonomizării stilului, poate fi apreciată numai într-un context cultural-artistic, mai precis, în comparație cu tradițiile stilistice respective. În procesul de dezvoltare istorică a artei, invențiile individuale se revaluează, cele mai viabile nu devin altceva decât aporturi în procesul de reînnoire a tradiției; nu arareori invenția dă nașterea unei tradiții noi. Noțiunea de stil *interpretativ* poate fi înțeleasă nu numai prin interpretarea diversă a surselor sau modelelor stilistice corespunzătoare (de la imitare până la transformare radicală a lor), ci și, având în vedere tendințele intensive și cele extensive în domeniul constituirii stilurilor muzicale. Intensitatea se realizează prin selectarea riguroasă și dezvoltarea ascendentă a numărului ales, limitat de elemente stilistice. Stilului extensiv îi este caracteristică operarea cu un număr nelimitat (în principiu) de elemente constitutive.

Sistemele de stil pot fi diferențiate din punctul de vedere al atracției purtătorilor acestora către analiza sau sinteza părților componente. De menționat, că operațiunea de analiză, ca și cea de sinteză coexistă în cadrul oricărui sistem, inclusiv cel de stil, însă de fiecare dată, aceste principii se manifestă în mod diferit. Având în vedere dominația unuia asupra celuilalt în sistemul stilistic concret, se utilizează noțiunile de *stil analitic* și de cel *sintetic*. În cadrul stilurilor analitice domină diversitatea interiorizată a fenomenelor unice, iar stilurile sintetice se bazează pe interferențele diverselor fenomene.

Sperăm că acest studiu va contribui la pătrunderea mai avansată în esența artei muzicale privite sub aspectul stilistic.

Referințe bibliografice

1. ЧАЙКОВСКИЙ, П. *Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка*, т.5. Москва, 1974, p. 356.
2. LIPPMAN, E. *Stil*. În: *Musik în Geschichte und Gegenwart*. Kassel-Basel-London, 1989, Bd. 12, p. 1307.
3. *Ibidem*, p. 1306.
4. МИХАЙЛОВ, М. *Стиль в музыке*. Ленинград, 1981, p. 14.
5. DANLHAUS, C. *Analyse und Werturteil*. Mainz, 1970; LISSA, Z. *Über den Wert în der Musik*. În: *Musica*, 1969, Nr.2; СТОЛОВИЧ, Л. *Природа эстетической ценности*. Москва, 1972; ХОЛОПОВ, Ю. *К проблеме музыкального анализа*. În: *Проблемы музыкальной науки*, вып. 6. Москва, 1985; ЧЕРЕДНИЧЕНКО, Т. *Ценностный подход к искусству и музыкальная критика*. În: *Эстетические очерки*, вып. 5. Москва, 1979.
6. ХОЛОПОВ, Ю. *Op. cit.*, p. 131.
7. *Ibidem*, p. 132-138.
8. *Ibidem*, p. 149.
9. УЗНАДЗЕ, Д. *Экспериментальные основы психологии установки*. Тбилиси, 1949; НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *О психологии музыкального восприятия*. Москва, 1972; МЕДУШЕВСКИЙ, В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва, 1976; БЛУДОВА, В. *Природа и структура художественного восприятия*. În: *Эстетические очерки*, вып. 4. Москва, 1977.
10. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Op. cit.*, p. 53.
11. БОКШИЦКАЯ, Е. *Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания*. În: *Эстетические очерки*, вып. 3. Москва, 1973, p. 143-148.
12. БЛУДОВА, В. *Op. cit.*, p. 115.
13. МИХАЙЛОВ, М. *Op. cit.*, p. 115.
14. *Op. cit.*, p. 121.
15. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва, 1982, p. 51.
16. GURAUD, P. *La stylistique*. *Presse universitaire de France*. Paris, 1972.
17. ȚĂRANU, C. *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX)*, vol. 1. Conservatorul de muzică Gh. Dima. Cluj-Napoca, 1981, p. 6.
18. МЕДУШЕВСКИЙ, В. *К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей*. În: *Музыкальный современник*, вып. 5. Москва, 1984, p. 6-8; МИХАЙЛОВ, М. *Op. cit.*, p. 183, 195-239.
19. ȚĂRANU, C. *Op. cit.*

20. Predilecțiile reprezentanților școlii cultural-istorice și ai școlii formal-istorice sunt generalizate de M. Druskin (ДРУСКИН, М. *Избранное: монографии, статьи*. Москва, 1981, p. 269-270).
21. ЦАРЁВА, Е. *Стиль музыкальный*. În: *Музыкальная энциклопедия, в 6 т.* Москва, 1974, т. 5., p. 281.
22. АРАНОВСКИЙ, М. *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке*. În: *Музыкальный современник*, вып. 6. Москва, 1987, p. 27, 32.
23. Analiza minuțioasă a structurii interioare și exterioare a genului a fost realizată de M. Aranovski (АРАНОВСКИЙ, М. *Op. cit.*).
24. МИХАЙЛОВ, М. *Op. cit.*, p. 224.
25. *Epochen der Musikgeschichte*. În: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. F. Blume. Kassel; 1974.
26. КОНЕН, В. *Проблемы Возрождения в музыке*. În: *Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков*. Москва, 1966, p. 134.
27. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины 20 века: 50-80 годы*. Москва, 1989; ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва, 1990.
28. ДНЕПРОВ, В. *О музыкальных эмоциях: эстетические размышления*. În: *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Москва, 1972, p. 123-124; МЕДУШЕВСКИЙ, В. *К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей...*, p.9, 11, 16.

Noțiunile de poli- și metastilistică în muzică privite ca parte componentă a conceptului de intertextualitate

Din ultima treime a sec. XX până în prezent, mai multe științe umanistice sunt penetrate de investigații axate pe așa noțiuni precum intertextualitatea, transtextualitatea, polistilistica, metastilistica. Deși conceptul de intertext s-a cristalizat în lingvistică, în teoria literaturii, el a depășit cadrul lor pătrunzând teoria artelor. De exemplu, putem numi așa studii cu privire la intertext în domeniul cinematografului ca *Memoria lui Tiresias: intertextualitatea și arta cinematografică; Cinematograful ca sursa intertextualității: în baza construcțiilor comparate; Legăturile intertextuale în filmele de ficțiune* [1]. Vom nominaliza și unele studii vizând intertextualitate în artele plastice. Drept dovadă servește capitolul de amplasare din teza dlui M. Șipelski cu privire la limbaj și compoziție în operele plastice: *Intertextualitatea ca principiul arhitectonic în pictura monumentală și în pictura de șevalet* [2]. Capitolul central din cartea lui Hansen-Löve, editată la Viena, se numește *Intermedialitatea și intertextualitatea: problema corelării cuvântului și artelor plastice* [3].

Una din direcțiile postmoderne în domeniul artelor plastice, numită receptualism, apelează nu numai la intertextualitate, ci și la meta- și polistilistică. Capitolul 5 din manifestul receptualismului publicat de A. Trifonov și Iu. Kuvaldin menționează următoarele: „... Opera de artă este un fenomen de sincreză fiind axat pe unitatea polistilistică îmbrățișând aspectele artistic, științific, religios ale conceptului ontologic despre lume”. În capitolul 11 citim următoarele: „Receptualismul este arta arhetipală și intertextuală”. Ideile de bază ale capitolului 14 se referă la diferite meta-fenomene: „Receptualismul nu este o școală, dar este o metașcoală. Receptualismul nu este o stilistică, dar este o metastilistică. Signaturile, simbolurile, hieroglifyele sunt elementele componente nu ale limbajului, dar cele ale metalimbajului...”[4]. Noțiunile de receptualism, intertext, metastil au pătruns în teatologie și în critica teatrală. Un exemplu elocvent îl prezintă studiul analitic cu privire la montările teatrale realizate de Roman Viktiuk. Autorul studiului dat scrie: „Viktiuk construiește un metaspațiu plasat în afara spațiului scenic și deasupra lui fiind axat pe metalimbaj, metastil și metaacțiune. El cunoaște ce înseamnă metaestetică”[5]. În opinia criticului, aceste patru *meta* (metaspațiu, metalimbajul, metastilul și metaacțiunea) sunt puse în bazele receptualismului teatral caracteristic activității lui Viktiuk. Concomitent se accentuează aspectul polistilistic al spectacolelor montate de regizor: „Spectacolul polistilistic... îmbrățișează grotescul baroc, emotivitatea romantică, pantomima modernă...”[6].

Muzicologia contemporană este departe de influența receptualismului, însă conceptele de intertextualitate, poli- și metastilistică au intrat pe larg în aria investigată. O privire complexă asupra intertextualității în arta muzicală, asupra funcției intertextului în opera muzicală, asupra metodelor de abordare a intertextualității cuprind lucrările lui D. Tiba și L. Diacikova [7]. Au mai apărut și studii cu privire la manifestările intertextualității în creația unui compozitor contemporan concret, unui gen, unei opere componistice concrete [8]. Concomitent sunt abordate diferite aspecte ale polistilisticii, mai puține lucrări vizează tendințe metastilistice în muzică [9].

Cuvintele *inter*, *poli*, *meta* se referă la anumite legături, contacte, relații. După cum afirmă Irina Arnold, exegeza intertextualității derivă din teoria stilului și teoria textului [10].

Punctul comun între noțiunile de *text* și *stil* îl constituie **calitatea sistemică**. „Textul sau mesajul, termeni folosiți alternativ ai căror referință este asemenea, se referă la structura de semnificație compusă din semne și coduri, esențială comunicării. Noțiunea de text este foarte răspândită în lingvistică, dar, rar definită. Astfel, unii cercetători limitează textul la aplicarea sa la discursul scris, alții îl asociază doar operei literare, iar unii îl consideră sinonim discursului. Demonstrației noastre îi folosește îndeosebi aprecierea specialiștilor care consideră textul drept o categorie trans-semiotică, vorbind despre text filmic, muzical”[11]. Textul fiind înțeles atât în sensul restrâns (orice discurs literar fixat prin scriere), cât și în cel lărgit (orice conexiune a semnelor și semnificațiilor verbale sau non-verbale, de exemplu, textul unei opere muzicale) este de fapt un sistem semantic funcțional. Este ceea ce formula Rudolf Carnap: „Prin sistem semantic înțelegem un sistem de reguli, care este formulat într-o metalimbă și se referă la o limbă obiect, în așa fel încât regulile determină o condiție de adevăr pentru fiecare propoziție a limbajului-obiect... Pentru a exprima și altfel, spunem: regulile determină semnificația sau sensul propoziției” [12]. Situația similară este caracteristică și artei muzicale. Orice discurs muzical se subordonează anumitor reguli, reprezentând un anumit nivel al sistemului semantic. Stilul muzical, la fel este un sistem de elemente expresive, sintactice și arhitectonice/compoziționale necesare exprimării sonore a unui anumit mesaj artistic.

Textul ca și stilul este o **categorie ierarhică**. Nivelul inferior de reprezentare a stilului poate fi calificat stilemă. De exemplu, funcția de stilemă o are *tristan-acordul* reprezentând nu numai specificul stilistic al operei *Tristan și Isolde* de Wagner, ci și armonia romantismului muzical târziu în genere. Nivelului de stilemă îi corespund așa noțiuni filologice ca textul de precedent (cel precedential) și intextul[13]. Intextul „este o parte componentă a textului prin intermediul căreia ea ține legătură cu textul în întregime sau cu celelalte texte. Această parte componentă trebuie să fie recunoscută ca reprezentant al textului”[14]. Orice stilemă „se înscrie” în câmpul stilistic. La fel și intextul se referă la spațiul textual înțeles ca „sumarul tuturor textelor verbale și nonverbale care dă nașterea unui anumit text concret” [15].

Volumul, mărimea spațiului textual și cel al câmpului stilistic influențează nivele ierarhice ale sistemului respectiv. Privit în ordinea ascendentă, acest sistem vizează următoarele nivele: opera artistică începând cu părțile componente ale ei, grupul de opere aparținând unui anumit gen, unui anumit autor, creația autorului dat în întregime, școala de creație artistică, direcția estetic-stilistică, epoca cultural-artistică, universalitățile transepocale. O atare ierarhie a nivelelor de spații textuale și câmpuri stilistice constituie un sistem deschis penetrat de legături comunicative. Aceste legături dezvăluie intertextualitatea, poli- și metastilistica. „Un text este întotdeauna inspirat de alte texte”, – afirmă Julia Kristeva fiind întemeietorul conceptului de intertextualitate. – „Nu există un punct zero în scriere, fiecare scris repetă în mod normal texte sau fragmente de text anterioare, care sunt absorbite și transformate, într-o modalitate sau alta”[16]. O formulă similară propune Roland Barthes, menționând că nici un text nu stă în întregime prin sine, ci este luat întotdeauna într-o totalitate sau context de semnificare, ce-i conferă o semnificație. Fiecare text trimite, nu numai, ci întotdeauna, la alte texte, prin care el desemnează, indică ceva [17].

Gérard Genette în *Palimpsestes* distinge cinci subdiviziuni: 1. Intertextualitatea propriu-zisă („relația de coprezență între două sau mai multe texte, și... cea de prezență efectivă a unui text în altul” – citatul, plagiatul, aluzia). 2. Paratextualitatea (relația textului cu titlul, prefața, notele, ilustrațiile). În arta muzicală un exemplu elocvent este relația textului sonor cu titlul programatic al lucrării. 3. Metatextualitatea (relația de comentariu care leagă un text de altul, fără ca, în mod necesar, să-l citeze sau să-l numească). 4. Hipertextualitatea (relația de derivare a unui text din altul prin transformare sau imitație – parodia, pastișa). 5. Arhitextualitatea (relația de apartenență de gen; uneori uzează de o formulă paratextuală, de un subtitlu – „poezii” „roman”, „eseu”)[18].

Din punctul nostru de vedere, orice fenomen intertextual, ca și cel polistilistic necesită o abordare cvadruplă. Primo: estimarea coeficientului de rigoare a atitudinii recipientului față de sursa inițială. Secondo: valorificarea metodelor de lucru cu intextul, adică cu sursa imprumutată. Tertio: evaluarea funcțiilor intextului într-un text. Cvadro: aprecierea măsurii de coeziune și de coerență între intext și text, ca și dintre intextele din cadrul textului.

Cel mai mare **coeficient de rigoare** față de sursa inițială îl are citatul [19]. Mai puțin riguroși sunt cvazi-citatul, pseudo-citatul, aluzia, la aceste procedee alăturându-se un alt procedeu și cu sens negativ cum ar fi plagiatul. În muzică, citatul și aluzia se manifestă la diferite nivele: de gen, stil, text sau discurs. De exemplu, *Concerto grosso Nr. 1* de Alfred Schnittke cuprinde două nivele de citate genuistice: macronivelul vizează apartenența la genul secund, complex, provenit din baroc (*concerto grosso*) al operei în întregime; micronivelul se referă la citarea genurilor primare, simple: tocată în partea a doua, tangou în partea a cincea. Citatul stilistic arată ca aluzie la muzica violonistică a lui Corelli, Vivaldi, Bach din partea a doua. Citatul textual se realizează în forma de autocitate din muzica proprie a lui Schnittke (muzica din filme) și ca împrumutarea textelor

muzicale străine (fragmentele din *Concertul pentru vioară* de P. Ceaikovski se încadrează în partea a treia a lucrării de Schnittke).

Olga Verișko, supunând analizei intertextuale creația lui Edison Denisov, desprinde patru „tehnici de lucru” ale compozitorului: jocul, comentariul, dialogul, transfigurarea stilistică [20]. Suntem convinși că jocul și comentariul se referă mai întâi de toate nu la tehnicile de lucru, ci la funcția semantică. În opinia noastră, cele mai răspândite **metode de lucru** cu intextul sunt citarea, imitarea, asimilarea, transformarea. Arta muzicală cunoaște așa specii în al căror cadru se manifestă toate metodele, ceea ce ne demonstrează variațiunile, fanteziile sau fuga la o temă împrumutată. Asemenea specii (de exemplu, *Variațiunile și fuga pe o temă de Händel*, *Variațiunile pe o temă de Haydn*, *Variațiunile pe o temă de Paganini* de J. Brahms) se axează pe metoda modulatorie de la citarea textului împrumutat la asimilarea și transfigurarea lui menite să făurească un nou edificiu artistic. De obicei asimilarea și transformarea intextului se realizează în formele de prelucrare, parafrizare, transcriere.

Aprecierea **funcțiilor** intertextului se intersectează cu cea a citatului. Sofia Lissa scrie despre valorificarea intertextului în funcțiile de simbol, comentariu, sugestie, parodie. Larisa Krilova menționează dedicația, ilustrarea, explicarea. Tibor Kneif adaugă la ilustrare așa funcții cum ar fi contrastul și creșterea efectului scontat. Paul Budde menționează tensiunea creată de asimilare și disimilare [21]. În opinia noastră, funcțiile sintactice și semantice ale intertextului trebuie diferențiate. Cea mai importantă funcție *sintactică* este una constructivă și logică servind la coeziunea textului. Funcțiile *semantice* sunt formulate mai amplu și mai consecvent de către filologi în felul următor: funcțiile expresivă, de apelare, poetică, referențială și metatextuală. [22]. Funcția expresivă constă în majorarea expresiei discursului grație includerii, de exemplu, a unui citat sugestiv. Funcția de apelare este adresată aceluși recipient care cunoaște sensul împrumutului. Funcția poetică este înțeleasă ca una ludică, cu implicarea nuanței distractive pe care în muzică o ilustrează, de exemplu, *quodlibet*-ul sau alte specii de parodie. Funcția referențială apelează la pretext, la activizarea memoriei asociative. Funcția metatextuală se realizează în procesul de comparare a discursului final cu sursa generatoare.

Măsura de coeziune a elementelor intertextuale componente „îmbrățișează” un diapazon foarte larg de procedee oscilându-se de la asimilare profundă la polistilistică. Cel mai „emblematic” exemplu al polistilisticii muzicale îl constituie partea a treia din *Simfonia* (1968 – 1969) lui Luciano Berio pentru orchestra simfonică și opt voci aparținând formației *Swingle Singers* în cadrul căreia funcția de fundal sonor o are *Scherzo*-ul (partea a treia) din *Simfonia Nr. 2* de G. Mahler. Deasupra fundalului se înalță mai multe împrumuturi muzicale (aproximativ 20 la număr) din creația lui Beethoven, Berlioz, Debussy, Ravel, Schönberg, Berg, Webern, Stravinski, Stockhausen

completate de implicații verbale din S. Beckett, J. Joyce, de lozincile studenților revoltați din Sorbonne etc.

Teoria polistilisticii muzicale a fost elaborată de Alfred Schnittke (alocațiunea la Congresul Muzical Internațional al *IMC* din 1971). În optica lui Schnittke, polistilistica reflectă „gândirea muzicală pluridimensională opusă convenționalismului academist și avangardist pășind peste cea mai statornică convenție, cum este noțiunea de stil interpretată ca un fenomen pur steril”[23]. Karheinz Stockhausen desprinde două procedee de coeziune a elementelor componente din cadrul lucrărilor polistilistice. Primul procedeu se referă la collage, al doilea se axează pe simbioză, difuzie. În optica lui Stockhausen, simbioza muzicală seamănă cu cea biologică, ea presupune întrepătrunderea elementelor constitutive opusă suprapunerii, juxtapunerii adică coliziunii între ele tipice procedeeului de collage [24].

În opinia noastră, unele atare formule precum „polistilistica bazată pe difuzie, pe simbioză” largesc până la infinit aria semantică a polistilisticii, eliminând atât specificul ei, cât și aprecierea noțională a fenomenului abordat. În cazul dat, noi avem, de fapt, un atare fenomen pe care îl putem aprecia anume ca *metastilistică* în sensul restrâns al cuvântului. „Dacă noțiunea de polistilistică accentuează prezența mai multor elemente componente, ale căror contacte au deseori un caracter paradoxal... metastilistica are o altă semnificație depășind cadrul speciilor contrare, ale celor genetic străine”[25]. Lucrările metastilistice nu cuprind un așa număr impunător de legături intertextuale ca cele polistilistice. Atât frecvența mai rară a apariției textelor sau a lexemelor străine modificate, cât și dominarea unității stilistice a elementelor componente asupra contrastului între ele sunt specifice fenomenelor metastilistice care ocupă un loc intermediar între exponenții stilului sintetic și lucrările polistilistice.

Putem conchide că studierea mai avansată și diferențiată a fenomenelor polistilistice și metastilistice în arta muzicală poate servi la aprofundarea cunoștințelor în domeniul intertextualității artistice.

Referințe bibliografice

1. ЯМПОЛЬСКИЙ, М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва, 1993; КРЫЛОВА, М. Кино как источник интертекстуальности: на материале сравнительных конструкций.

Disponibil pe Internet:

<http://www.portalus.ru/modules/linguistics/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1280052752

>; ИВАНОВА, Е. Интертекстуальные связи в художественных фильмах. Автореф. дис... канд. филолог. наук. Волгоград, 2001.

2. ШИПЕЛЬСКИЙ, М. *Интертекстуальность как принцип композиционного построения произведений монументальной и станковой живописи*. В: ШИПЕЛЬСКИЙ, М. *Язык и композиция произведений монументальной и станковой живописи: культурсемиотический анализ*. Автореф. дис... канд. культурол. наук. Краснодар: Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств, 2004.

3. HANSEN-LÖVE, O. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst*. În: HANSEN-LÖVE, O. *Dialog der Texte*. Wien: V. Schmidt, W.-D. Stempel, 1983. S. 291 – 360.

4. ТРИФОНОВ, А. *Манифест рецептуализма*. Disponibil pe Internet: <http://www.trifonov1975.narod.ru/about/receptualizm.html>.

5. ЛЁН, Слава. *Ре-Цептуализм Романа Виктюка как Большой стиль*. В: *Дети Ра*, 2010, №12[74].

6. *Ibidem*

7. ТИБА, Д. *Введение в интертекстуальный анализ музыки*. Москва, 2002; ДЬЯЧКОВА Л. *Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения*. В: *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры*. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып.129. Москва,1994. С.17-50.

8. ВЕРИШКО, О. *Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова*. Дис. ... канд. искусствовед. Москва, 2004; ТИБА, Д. *Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа*. Автореферат дис... канд. искусствовед. Москва, 2003; РАКУ, М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. В: *Муз. академия*, 1999. Вып. 2. С. 9-21.

9. АНОХИНА, С. *Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма*. Автореф. дис канд. культурологии. Краснодар, 2009; ШНИТКЕ, А. *Полистилистические тенденции в современной музыке*. В: ХОЛОПОВА, В., ЧИГАРЁВА, Е. *Альфред Шнитке*. Москва, 1990. С. 327 – 331; ХОЛОПОВ, Ю. *Полистилистика*. В: *Музыкально-энциклопедический словарь*.

- Москва, 1990; BERIO, L. *Two Interview with Rossana Dalmonte and Balint Andras Vargá*. New York; London, 1985.
10. АРНОЛЬД, И. *Семантика, стилистика, интертекстуальность*. СПб: ГУ, 2010; *Интертекстуальные связи в художественном тексте* : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И.В. Арнольд ; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб. : Образование, 1993.
11. Apud: <http://facultate.regielive.ro/cursuri/mass-media/produsul-mediatic-mesaj-text-discurs-ideologie-intertextualitate-de-la-genul-literar-la-genul-publicistic-paradigma-functionala41366.html>
12. CARNAP, Rudolf. *Semnificație și necesitate*. Cluj-Napoca: Ed. Dacia, 1972, p. 261.
13. САКСОНОВА, Ю. Прецедентный интекст; проблема межъязыковой эквивалентности в художественном переводе: На материале английского, немецкого и русского языков. Автореф. дис... канд. филолог. наук. Екатеринбург, 2001; СТЫРИНА, Е. Имитационный интекст как инструмент интертекстуальности: на материале англоязычного рассказа. Автореф. дис... канд. филолог. наук. Москва, 2005.
14. Apud: <<http://diction.chat.ru/intext.html>>.
15. Ibidem
16. KRISTEVA, J. *Recherches sur une semanalyse*. Paris: Ed. du Seuil, 1969, p. 116.
17. BARTHES, R. *Le plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil, 1973; БАРТ, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989.
18. GENETTE, G. *Palimpsestes. La litterature au second degre*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
19. ЛОСЕВА, О. *Музыкальная цитата в «эпоху цитирования»*. В: *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания*. Москва: МГК, 201, р. 123-129.
20. ВЕРИШКО, О. *Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова*. Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2004.
21. ЛОСЕВА, О. *Op. cit.*, p. 127-129.
22. *Интертекстуальность*. В: Энциклопедия *Кругосвет*. Disponibil pe Internet: <http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html>
23. ШНИТКЕ, А. *Полистилистические тенденции в современной музыке*. В: Холопова, В., Чигарева, Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Москва: Композитор, 1990.
24. Apud: Чигарёва, Е. *Полистилистика*. В: *Теория современной композиции: Учебное пособие*. Москва: Музыка, 2007, с. 437.
25. ДРУЖКИН, Ю. Рабочие материалы к статье «Глядя из нулевых». В: *Harmony*. Международный музыкальный культурологический журнал. Disponibil pe Internet: <<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=20288&txtid=429>>.

Tendențele metastilistice în creația componistică post-debussystă

Obiectul cercetării de față este unu complex și contradictoriu din următoarele considerente. Cuvântul *metastilistică* cuprinde îmbinarea a două noțiuni (*meta* + *stilul*), fiecare dintre ele se utilizează foarte des, în diferite condiții, pretexte și subtexte căpătând o similitudine de semnificații care se înmulțesc, luate împreună – ceea ce contravine selecției epistemologice. Cum poate fi depășită o atare situație eșuată? Prima, și cea mai simplă ieșire ar constitui evitarea utilizării acestei îmbinări de cuvinte, care, totuși, a cucerit dreptul de existență. O a doua soluție, fiind mai prielnică pentru știință, constă în abordarea analitică și sintetică a noțiunilor respective, a semanticii lor coordonate cu realitățile practicii artistice.

Polisemia și elasticitatea noțiunii de stil este cauzată de schimbarea istorică a viziunii asupra ei, de mai multe tangențe obiective cu celelalte noțiuni și categorii precum maniera de exprimare, tehnica de compoziție, genul artistic, metoda, direcția, semantica, sintactica, forma, conținutul, de ierarhia manifestărilor stilistice (stilul unei lucrări componistice, inclusiv al părților ei componente, cel al grupului de lucrări ale unui anumit compozitor, stilul caracteristic unei anumite perioade din creația compozitorului, stilul unei școli, direcții, unei epoci culturale etc.). În plus, trebuie de adăugat aspectele componistic, interpretativ și perceptiv vizând ierarhia ontologică și gnoseologică a stilului în muzică.

Ocolind aici trecerea în revistă a diferitelor concepții despre stil (ceea ce poate constitui bazele unui studiu special de amploare), încercăm să extragem acele formule științifice pe care le împărtășim și noi.

1. Stilul este o categorie sistemică.
2. Acest sistem are un caracter poliierarhic și deschis, fiind contactat cu sistemele adiacente: cele de gen, limbaj, formă etc.
3. Exponentul de bază al stilului muzical este un anumit obiect sonor, începând cu celula caracteristică de scurtă durată până la grupul de lucrări axate pe un numitor stilistic comun.
4. Cel mai de seamă purtător al exponenților stilistici este de fapt materia sonoră, adică acele mijloace de exprimare care se situează la nivelele morfologic și sintactic, lingvistic și arhitectonic ale operei muzicale servind la realizarea unor anumite obiective ideatico-artistice.
5. Orice lucrare muzicală, ca și segmentul component al ei poartă în sine anumite repere stilistice necătând la valoarea artistică a ei, indiferent de valorificarea ei axiologică.

În această ordine de idei, bine cunoscută apreciere umiltoare de către P. Ceaikovski a operei sale *Opricinik* („ea nu are nici un stil” [1]) trebuie să fie privită astăzi cu rezervă, ca o escapadă

critică a marelui artist neînsărcinat de rigurozitatea formulilor științifice. De fapt, Ceaikovski nu a fost satisfăcut de calitățile stilistice ale operei sale, de posibila insuficiență a individualizării și unității stilistice. Cu alte cuvinte, stilul este o categorie **extraaxiologică** din punct de vedere estetic, neputând fi apreciat ca un bun – rău, frumos – urât, util – inutil etc. Stilul trebuie să fie abordat printr-un alt spectru noțional ținând cont de diversitatea istorico-tipologică și estetică a acestui fenomen, precum stilul clasicist, romantic, impresionist, verist, expresionist ș.a.m.d.

Stabilirea obiectului investigațiilor stilistice depinde nu numai de interesele personale ale unui savant, de dezvoltarea de sine stătătoare a științei, ci și, mai întâi de toate, de întreg climatul socio-psihologic și spiritual al timpului respectiv. Pe parcursul sec. al XX-lea și la începutul sec. al XXI-lea marcat de esențiale schimbări ontologice și gnoseologice, se reexaminează sistemul de valori în genere, inclusiv și cel din domeniul culturii și artei. Acest proces atotcuprinzător a lăsat amprentă puternică asupra configurației stilistice în domeniul artistic.

Câmpul stilistic al muzicii sec. al XX-lea este diametral opus celui din veacul romantic. În comparație cu era romantică, muzica sec. al XX-lea arată ca un fenomen extrem de plurivalent, multidimensional neavând vreo dominantă stilistică. Muzica contemporană, luată sub aspectul stilistic, este lipsită de un numitor comun pe care ar fi putut să-l apreciem ca stil al unei epoci, sau ca stil istoric. Deja la confluența sec. XIX – XX s-a manifestat și se afirmă până în prezent principiul de pluralism stilistic. În această ordine de idei, nu este întâmplător acel fapt, că în unele investigații dedicate procesului componistic curent, noțiunea de stil epocal fusese înlocuită de o altă formulă – epoca stilurilor [2]. Cu alte cuvinte, arta muzicală contemporană se axează pe juxtapunerea și suprapunerea tendințelor stilistice de diferită geneză și natură.

Menționăm acel fapt, că în creația avangardiștilor postbelici au ieșit în prim-plan anume tehnicile noi de compoziție. Succesiunea rapidă și simultaneitatea procedeele tehnice extrem de eterogene nu mai servea la formarea unor constante stilistice, precum stilul unei școli componistice, cel al unei perioade istorice etc. Asemenea constante caracteristice epocii precedente au fost înlocuite cu permanenta căutare a unor structuri sonore, a unor lexeme și procedee de exprimare „experimentale”. În ciuda unor asemenea experimente, negarea completă a aprecierii muzicii contemporane sub aspectul stilistic n-ar fi fost rațională.

Prima dovadă a rămânerii ei în vigoare reprezintă însăși practica muzicală modernă în cadrul căreia simultan cu opus-uri experimentale erau și sunt create lucrări mai moderate din unghiul de vedere al coeficientului de inovații sonore. Să amintim, de exemplu, că la începutul anilor 20 au apărut nu numai *Pacific-231* de A. Honegger, *Integral* și *Hiperprism* de E. Varese, ci și simfoniile lui J. Sibelius și N. Measkovski, că în a doua jumătate a secolului precedent, simultan cu K. Stockhausen, P. Boulez și J. Cage au activat B. Britten, D. Șostakovici, H. Dutilleux.

Un al doilea motiv ce ține de actualitatea continuă a problematicii stilistice îl constituie necesitatea stabilirii unor repere în privința analizei comparate a soluțiilor artistice canonice și acanonice. În muzica contemporană, odată cu orientările monostilistică și monovalentă sub aspectul de gen, pe care le putem aprecia ca cazuri relativ rare, domină fuziunea, întrepătrunderea, sintetizarea diferitelor tendințe stilistice și specii artistice.

O atare fuziune se referă tipologic la anumite meta- obiecte, procese, tendințe, categorii, teorii. *Meta*, fiind element component de compunere a cuvintelor, intră în mai multe noțiuni și categorii vizând atât științele exacte (*metagalaxia*, *metabolismul*), cât și cele socio-umane, fie retorică (*metabola*), logică (*metalogica*), lingvistică (*metalingvistica*, *metalimba*, *metafraza*, *metagrama*), fonetică (*metaplasma*, *metateza*, *metafonia*), dramaturgie (*metadiscursul*, *metateatrul*) etc. Vârful acestei piramide noționale îl constituie *metateoria*.

În urma analizei și sistematizării diferitelor semnificații de *meta*, putem face următoarele concluzii.

1. *Meta* se referă la un anumit sistem, la o anumită totalitate. De exemplu, metagalaxia este un „sistem ipotetic în care ar fi grupate galaxiile, așa cum stelele sunt grupate în galaxii”[3]. Sub noțiunea de metalimbă se înțelege „totalitatea enunțurilor despre o anumită limbă... supusă analizei”[4]. Metabolismul se interpretează ca „totalitatea proceselor complexe de sinteză, de asimilare..., de degradare și de dezasimilare...”[5]. Metateatrul [6] înseamnă „toate tipurile de discurs, care au drept referință tematica și problematica teatrului”[7].
2. „Teoria asupra unei teorii date” (metateoria [8]); un text asupra unui alt text, sau un text plasat într-un alt text (conform semioticii și teoriei dramei).
3. O anumită transformare, schimbare (*metabola*), modificare (*metafonia*, *metateza*).

Plasată într-un atare context semantic, metastilistica nu poate fi tratată univoc. Trebuie să desprindem semnificațiile largă și restrânsă ale acestei noțiuni. În sensul larg al cuvântului, metastilistica înseamnă acele modalități de lucrul autorului asupra materiei stilistice prime, ce produc anumite transformări, modificări ale modelului abordat. De sine înțeles, că aici, în afara parantezelor, rămân atât fenomenul monostilistic, cât și stilizarea bazată pe imitarea directă a unei anumite surse artistice. Sensul restrâns, riguros al noțiunii se dezvoltă grație analizei comparate a metastilisticii cu polistilistică și cu stilul sintetic.

Era *stilurilor sintetice* caracteristice mai multor compozitori ai sec. al XX-lea a fost deschisă de C. Debussy. Este satisfăcător acel fapt, că deja sunt depășite parțial interpretările unilaterale, de aceea cele incorecte ale stilului debussyst apreciat cândva ba ca impresionism, ba ca simbolism în muzică. Prin prisma perspectivei istorice contemporane, devine evident acel adevăr, că stilul personal al lui Debussy s-a format ca rezultanta sintetizării unor anumiți exponenți stilistici de diferită origine și aria de răspândire.

Ne referim în primul rând la fuziunea tradițiilor clasiciste și romantice cu curente impresionist și simbolist caracteristice artei universale. În al doilea rând, nu pot fi trecuți neobservat feluriti exponenți stilistici ai diferitelor culturi muzicale naționale, locale asimilați de Debussy. Elementele constitutive ale muzicii componistice și folclorice franceze se contopesc aici cu cele orientale (pentatonicul), afro-americane (Ragtim-ul, Cake-Walk-ul), spaniole (habanera, imitarea pianistică a chitarei), ruse (influența lui M.Musorgski, I.Stravinski timpuriu, imitarea pianistică a clopotelor ortodoxe). Chiar și muzica germană a nimerit în spectrul stilistic debussyst ca obiectul de critică. Drept dovadă servește parodia asupra coralului german protestant *Ein feste Burg ist unser Gott* în nr. 2 din *Alb și Negru* pentru două pianе sau cea a *Tristan*-ului wagnerian în mijlocul ultimei piese din *Colțișorul copiilor*.

Atât la Debussy, cât și în creația urmașilor săi, stilul sintetic nu exclude anumite accente, anumite priorități și planuri secunde dependente de scopul artistic concret, de etapa evoluției estetico-stilistice a autorului, de cerințele timpului respectiv.

De exemplu, creația timpurie a lui F. Poulenc se axează ba pe jazz-ul american (*Rapsodia negriteană*), ba pe muzica uzuală parisiană (baletеle timpurii), ba pe tradițiile modificate ale clavecinistilor sau organiștilor baroci (*Suita franceză*, *Concertul rustic*, *Concertul pentru orgă*), iar în perioada târzie în prim-plan iese neogoticul (*Stabat Mater*) și neoromantismul (*Vocea umană*). Simfoniile mature ale lui A. Honegger asimilează atât curente urbanist și expresionist redând agresiunea războinică, cât și elementele neobaroce visând asupra idealului pașnic. Este bine cunoscută cotitura stilistică a lui K. Penderecki de la textura sonoristică la expunerea neoromantică, ca și cea a lui G. Enescu de la orientarea romantic-impresionistă la una neofolclorică și neoclasică. Unele atare exemple pot fi înmulțite.

Stilului sintetic îi este opusă *polistilistica* argumentată teoretic de A. Schnittke, implementată pe larg nu numai în lucrările lui, ci și în creația componistică a lui K. Stockhausen (*Imnele*), L. Berio (*Simfonia*), B. Zimmermann (*Ostașii*) ș.m.a. În optica lui Schnittke, polistilistica reflectă „gândirea muzicală pluridimensională opusă convenționalismului academist și avangardist pășind peste cea mai statornică convenție, cum este noțiunea de stil interpretată ca un fenomen pur steril”[9].

A.Schnittke desprinde două varietăți tipologice ale polistilisticii. Prima se bazează pe collage, o a doua – pe aluzie[10]. Dezvoltând ideile lui A. Schnittke, V. Holopova propune o clasificare proprie a lucrărilor polistilistice. Citarea și apelarea la aluzii se apreciază de cercetătoare ca „principalele **procedee** polistilistice”, iar **varietățile** tipologice ale ei sunt formulate de Holopova ca cele bazate pe „difuzie, collage și pluralism”[11]. Cercetătoarea comentează tipul pluralistic al polistilisticii în felul următor: „Polistilistica pluralistică constituie un procedeu relativ nou axat pe modulația stilistică latentă și treptată realizată în cadrul unui și aceluiași organism

artistic (de exemplu – de la Bach la Berg în unele segmente din *Omagiu lui Paganini* de Schnittke). În rezultat, se conturează un anumit stil căruia nu-i este străin nici un alt stil (anume așa este concepută *Simfonia nr. 3* de Schnittke)”[12].

În opinia noastră, o atare formulă lărgeste până la infinit aria semantică a polistilisticii, eliminând atât specificul ei, cât și aprecierea noțională a fenomenului abordat. În cazul dat, noi avem, de fapt, o adevărată replică la polistilism pe care o putem aprecia anume ca *metastilistica* în sensul restrâns al cuvântului. Lucrările metastilistice nu cuprind un așa număr impunător de aluzii ca cele polistilistice. Atât frecvența mai rară a apariției lexemelor străine modificate, cât și dominarea unității stilistice ale elementelor componente asupra contrastului între ele sunt specifice fenomenelor metastilistice care ocupă un loc intermediar între exponenții stilului sintetic și lucrările polistilistice.

Deși noțiunea de metastilistică intra relativ târziu și timid în uzul muzicologic, practica artistică, ca de obicei, anticipează exegeza ei științifică. O deplină atracție înspre metastilism o demonstrează deja clasicii muzicii sec. al XX-lea. Ca dovadă, aducem numai două exemple din creația simfonică a lui P.Hindemith și I.Stravinski.

Sub cupola stilistică bine încheată a simfoniei *Mathis pictorul* de P. Hindemith se unesc simbolurile muzicale ale idealului artistic exprimate prin citarea cântecului renașcentist *Es sungen drei Engel* și aluzia la primele *allegri* din *Simfoniile londoneze* de J.Haydn (partea întâi), cele ale idealului creștin (*Lauda Sion Salvatorem* și *Alleluia* în coda părții finale, cărora le sunt opuse muzica înmormântării idealului, cuprinzând aluzia la *passacaglia* barocă (partea a doua,) și semnele stilisticii expresioniste dezvăluind cauzele îngropării idealului (partea a treia). În această ordine de idei, este necesar să amintim, că *Simfonia* dată creată în baza materialelor operei omonime, a fost finisată în primii ani de stabilire a regimului fascist.

În *Simfonia psalmilor* de I. Stravinski, metoda metastilistică se manifestă ambiguu. Juxtapunerea a trei mișcări este interpretată ca galeria „portretelor” muzical-istorice axate, respectiv, pe aluzii la cântarea gregoriană (partea întâi,), la fuga barocă (partea a doua, exemplul 8), la urbanismul curent (mijlocul părții a treia,). Concomitent, simfonia contopește cele mai de seamă semne muzicale ale creștinismului grație imitării timbrale a sunării orgii catolice și clopotelor ortodoxe.

Putem conchide, că gândirea metastilistică, fiind limitrofă cu stilul sintetic individual și cu varianta aluzivă a polistilisticii, deschide noi orizonturi în abordarea dihotomiilor artistice nodale precum personal – universal, subiectiv – obiectiv, curent – etern.

Referințe bibliografice

1. Arud: МИХАЙЛОВ М. *Стиль в музыке*. Ленинград, 1981. С. 16.
2. ГРИГОРЬЕВА Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века*. 50 – 80-е годы. Москва, 1989. С. 8.
3. *Dicționar explicativ al limbii române*. București, 1989. P. 624.
4. *Ibid.* P. 624.
5. *Ibid.* P. 623.
6. Noțiunea propusă de teatrologul american L. Abel comentată de: ПАВИ П. *Словарь театра*. Москва, 1991. С. 176.
7. ВОХАНТОВ А. *Discurs și metadiscurs în arta teatrului de televiziune* // *Arta-2004*. Chișinău, 2004. P. 148.
8. *Dicționar explicativ al limbii române*. P. 625.
9. ШНИТКЕ А. *Полистилистические тенденции в современной музыке* // ХОЛОПОВА В., ЧИГАРЕВА Е. *Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества*. Москва, 1990. С. 327.
10. *Ibid.*
11. ХОЛОПОВА В. *Музыка как вид искусства*. Москва, 1994. С. 187.
12. *Ibid.*

Reflecții asupra neoclasicismului în muzică

Neoclasicismul s-a manifestat nu numai ca una dintre cele mai ponderabile tendințe estetico-stilistice în evoluția creației componistice moderne, ci și ca „o mare problemă culturologică”¹. Fiind supus criticii umilitoare ba de către școala lui A. Schönberg în prima jumătate a sec. al XX-lea, ba de reprezentanții avangardismului postbelic (T. Adorno P. Boulez), neoclasicismul totuși demonstrează o mare putere de rezistență, existând atât de sine stătător, cât și pătrunzând în alte sisteme cultural-artistice (*simfoniile nr. 9 și 15* de D. Șostakovici, *Moz-Art a la Haydn* de A. Schnittke, mai multe misse, liturghii, coraluri, passacaglii, concertii grossi etc. create până în zilele noastre în toate țările europene, inclusiv spațiul ex-sovietic, și în SUA).

Provenind din expresiile *Neue Klassizität*, *Junge Klassizität* introduse de F. Busoni, din *clasicismul nou* utilizat de H. Tiessen², cuvântul *neoclasicism*, începând cu A. Casella³ s-a manifestat ca unu convențional și plurivalent.

Neo în nici un caz nu se interpretează ca o anumită restaurare, reînviere, reanimare ca atare. În cazul neoclasicismului, reproducerea unor „modele” (genurile, formele, lexemele etc.) vechi și eterne neapărat coexistă cu modernizarea, reformarea, deformarea lor. De aceea nu putem fi de acord cu apropierea semantică a noțiunilor de neoclasicism și stilizare⁴. Stilizarea bazată pe imitare, pe reproducerea directă și corectă a unui anumit obiect artistic (de tip suita *Din timpurile lui Holberg* de E. Grieg, *Mozartiana* sau interludiul pastoral din *Dama de pic* de P. Ciaikovski) nu corespunde metodei neoclasiciste axate pe supunerea modelului vechi față de scopul artistic modern.

Pentru prima impresie, pe o metodă similară celei neoclasiciste se sprijine și tendința clasicizantă în muzică. Ne referim la creația lui J. Brahms, M. Reger, C. Franck, S. Taneev, la unele lucrări ale lui C. Debussy (*Omagiul lui Rameau* din *Imagini* pentru pian, *Șase epigrafe antice*, *Doctor Gradus ad Parnassum* din *Colțișorul copiilor*, suitele pianistice) și M. Ravel (*Menuetul antic*, *Sonatina*, *Cavoul lui Couperin*, parțial și *Concertul nr. 1* pentru pian și orchestră). În realitate, însă, diferența este foarte mare. Brahms, Reger, Franck, Taneev reînviau și modernizau anumite modele vechi în cadrul romantismului târziu (de aceea, tipologic, stilul lor poate fi apreciat ca un *romantism clasicizant*), iar Debussy și Ravel – în cadrul impresionismului (respectiv, *impresionismul clasicizant*). Iar neoclasicismul se manifestă ca parte componentă a mișcării **antiromantice** și **antiimpresioniste** împreună cu futurismul, urbanismul, fovismul, bruitismul, neoprimitivismul, neofolclorismul.

Despre o atare cotitură stilistico-estetică de la romantism și impresionism la neoclasicism și neofolclorism în creația lui George Enescu (dar fără diferențierea noțională a neoclasicismului și a

tendinței clasicizante) scrie Clemansa Liliana Firca: „Amprenta romantică sau impresionistă care stăruie inițial în lucrările neoclasiciste enesciene cedează locul, în cea de a treia *Sonată pentru pian*, unui stil bazat pe exploatarea maximă a elementului popular și pe organicitatea desăvârșită a legăturilor dintre modalitatea clasică și cea de origine folclorică”⁵.

Încercăm să abordăm **motivele apariției** neoclasicismului utilizând sistemul de opoziții binare exprimat sub forma de tabel în al cărui cadru bazele și argumentele neoclasicismului vor fi plasate în direcția dreaptă, iar cele oportune – în cea stângă:

Realitatea socio-culturală tulburată de primul război mondial, de mișcările revoluționare	Concepția despre armonia lumii (apud: opera <i>Armonia lumii</i> și simfonia omonimă de P.Hindemith).
Harababura, haosul	Organizarea perfectă. Edificiile artistice bine încheiate.
Situația instabilă, nestatornică, mentalitatea amorfă, fluidă	Atracția spre stabilitate, făurirea construcțiilor sonore bazate pe un „fundament” statornic.
Dezechilibrul	Revenirea la „un spirit de echilibru și reținere..., de rigoare tehnică și spirituală...” ⁶ .
Revalorificarea permanentă a fenomenelor și sistemelor artistice	Cultivarea valorilor eterne aprobate de trecerea timpului care nu și-au pierdut actualitatea până în ziua de astăzi.
Evitarea legităților artistice unice, invenția opusă tradiției	Atracția spre universalism, caracterul arhetipal, paradigmatic al gândirii artistice.
Pluridimensionalismul creator	Căutarea unui numitor comun: <i>Wesen und Einheit der Musik – Entitatea și unitatea muzicii</i> (F. Busoni ⁷).
Experimentele sonore suspecte	„Sistemul artistic care se bucură de autoritate...” ⁸ .
Subiectivismul, personalizarea exagerată a exprimării artistice	Obiectivismul, depersonalizarea exprimării artistice.
Mentalitatea artistică dionisiacă (în sensul susținut de F. Nietzsche), barocă (în interpretarea lui H. Wölflin), aclasică (după I.Barsova)	Mentalitatea artistică apolinică (F.Nietzsche), clasică (după H. Wölflin și I. Barsova ⁹), axată pe stăpânirea de sine.

Deși neoclasicismul presupune, în sensul direct, riguros al îmbinării de cuvinte, restaurarea și modernizarea (*neo*) modelelor clasiciste (drept dovadă servesc *Simfonia clasică* de Serghei Prokofiev sau *Simfonia simplă* de Benjamin Britten), practica artistică dovedește utilizarea mai frecventă a semnificației indirecte, convenționale, lărgite a acestei noțiuni, despre ce mărturisește creația interbelică a lui I. Stravinski, cea a lui P. Hindemith, A. Casella, F. Malipiero, O. Respighi axată mai întâi de toate pe „modelele” baroce, lucrările lui A. Honegger, D. Milhaud, C. Orff, I. Stravinski bazate pe subiecte antice.

Neoclasicismul în muzică, atingând punctele de vârf în țările vesteuropene din perioada interbelică, a exercitat multiple influențe asupra creației componistice esteuropene. Nu face excepție nici arealul cultural românesc.

Compozitorii bucureșteni și clujeni au început să adereze la curentele neoclasiciste anume la momentul apariției lor în arta muzicală. Deja a fost pomenit aportul enescian la valorificarea „neoclasicismului românesc”. Adăugăm la aceasta acel fapt, că cristalizarea tendinței clasiciste și a elementelor neoclasiciste în creația enesciană a depins nu numai de procesul general-istoric al timpului, ci și de unele motive particulare. Este bine cunoscută influența asupra tânărului Enescu a fondatorului *Société des anciens instruments* Louis Diémier, care „a fost cel mai avizat specialist din pragul veacului XX de la Paris asupra literaturii pianistice vechi”¹⁰. Tradițiile reînviatăle ale barocului muzical pot fi depistate în manuscrisul *Suitei pentru pian în patru mâini* (1898), a cărei ultimă parte are corespondențe cu finalul *Suitei pentru pian op. 10*. În același context amintim și *Suita pentru pian nr. 1 În stil vechi*, *Preludiul din Suita întâi pentru orchestră*, *Suita a doua pentru orchestră*, *Sonata pentru pian nr. 3*. Noile rezultate ale dezvoltării tendinței date le generalizează *Simfonia de cameră* de G. Enescu (1954).

Curentul neoclasicist a căpătat o interpretare mai elocventă și multilaterală în creația lui Filip Lazăr, exprimându-și atracția... «spre o artă mai laconică și spre o limbă muzicală mai perfectă, spre o „muzică pur muzicală”... De fapt, acest ultim mod de a concepe profilul și funcția neoclasicismului se va dovedi cel mai propriu naturii muzicale a lui Lazăr, natură cu egale înclinații spre limpezimea, spre bruschețea, spre incisivitatea, spre violențele de expresie sonoră (melodico-armonică, ritmică, timbrală)»¹¹. Din acest punct de vedere, pot fi comparate reciproc *Concerto grosso*, *Muzica pentru radio*, *Sonata pentru pian în fa minor op. 15* de F. Lazăr, precum și anumite lucrări semnate de Dinu Lipatti, Dan Constantinescu, Mihai Mihalovici, Marțian Negrea ș.a.

Diferite circumstanțe nu le-au permis compozitorilor chișinăueni de a se ralia la curentul neoclasic (și nu numai la acest curent) la momentul apariției lui: în perioada interbelică aici domina influența romantico-impresionistă, iar în cursul primelor decenii postbelice, compozitorii locali (ca și reprezentanții culturii muzicale a celorlalte republici ex-sovietice) au fost izolați artificial (efectul „cortinei de fier”) de practica muzicală vesteuropeană. În condițiile date, compozitorii chișinăueni nu au putut să facă cunoștință nici cu modelele „neoclasicismului românesc” (de pildă, cu lucrările semnate de F. Lazăr). Elementul neoclasic a început să „pătrundă” în creația compozitorilor locali la confluența anilor `50-`60 și, mai ales, în cursul anilor `60 - `70, inițial grație studierii lucrărilor respective semnate de Serghei Prokofiev (*Simfonia clasică*) și Dmitri Șostakovici, pe urmă – datorită redeschiderii (dar adesea, pur și simplu deschiderii) universului sonor „interzis” anterior: ne referim la lucrările neoclasiciste ale lui Igor Stravinski din perioada parisiană, ale lui Paul Hindemith, Francesco Malipiero, Boguslav Martinu și.a.

În muzica din Republica Moldova, cei mai de seamă exponenți ai influențelor neoclasiciste sunt, pe de o parte, forma și principiul de suită, genul de concert și principiul concertistic, iar pe de alta – formele și genurile polifonice de originile renașcentistă și barocă.

Din punct de vedere istorico-stilistic, trebuie diferențiate geneza suitei moderne și cea a suitei preclasice reînviată și modernizată în cursul sec. al XX-lea. Este bine cunoscut faptul, că suita modernă s-a născut în epoca romantismului muzical. Pe urmă, ea a fost mai mult sau mai puțin modificată, sub influența tendințelor stilistice postromantice, impresioniste și neoromantice. Anume acest spectru stilistic prevalează în majoritatea suitelor semnate de compozitorii locali.

Destinele suitei preclasice sunt mai anevoioase în spațiul cultural românesc. Se cere a fi subliniat în special acel fapt, că nici la Chișinău, nici la Iași și București nu a existat suita preclasică în sensul strict al noțiunii, fiindcă în timpurile înfloririi acesteia în țările vesteuropene (a doua jumătate a sec. al XVII-lea – prima jumătate a sec. al XVIII-lea), creația componistică românească laică s-a aflat în „stare embrionară”. Numai la confluența sec. XIX – XX la București, iar în a doua jumătate a sec. al XX-lea și la Chișinău au fost întreprinse (sub influența neoclasicismului, mai precis, a neobarocului) anumite încercări de a restaura și a moderniza modelul vest european al suitei preclasice.

Asemenea tendință o manifestă prima suită *În stil vechi* pentru pian de G. Enescu (1897). Urmează *Partita pentru vioară și pian* de Alfred Mendelssohn, *Suita în stil clasic pentru orchestră* de Anatol Vieru, *Partita pentru orchestră simfonică* de Dan Constantinescu. În Republica Moldova, sunt semnificative, din acest punct de vedere, *Suita pentru orchestră de cameră* de Gheorghe Neaga, *Aria*, *Bolero-ul și Allegro-ul* de același autor, *Suita de madrigale* pentru ansamblu de cameră de Vladimir Bitkin (1975), ale cărei „retrotendințe” le anticipează *Partita pentru pian* (1969), urmează *Preludiul, Passacaglia și Fuga* (1976), suita pentru orchestră *Vivaldiana* de Boris Dubosarski (1991). Principiile estetice și arhitectonice caracteristice suitei preclasice restaurate și modernizate s-au infiltrat și în alte genuri ale creației componistice chișinăuene. În această ordine de idei, amintim compartimentul median (de tip suită) din actul doi al baletului *La răspântie* de Vasile Zagorschi (1975) și *Simfonia nr. 2* de Dmitri Kițenko (1992).

În domeniul muzicii simfonice și al celei de concert, compozitorii locali au început să asimileze elemente neoclasiciste, neobaroce în anii `60 -`70 ai sec. al XX-lea. O excepție o prezintă numai *Concerto grosso* de Eugen Coca creat în perioada interbelică. În perioada postbelică, anumite puncte de tangență cu „neoclasicismul românesc”, cu *Simfonia de cameră* a lui G. Enescu demonstrează *Simfonia nr. 7* de Solomon Lobel, *simfoniile de cameră* ale lui Vitalie Verhola și Boris Dubosarski, *Simfonia a doua* de Dmitri Kițenko, *Simfionetta* de Alexandru Muler.

Îmbinarea elementelor de proveniență folclorică cu cele neoclasiciste a devenit foarte răspândită în creația compozitorilor chișinăueni din a doua jumătate a sec. al XX-lea. Despre

aceasta mărturisesc simfonieta *Livada în primăvară* și *Concerto rustico* de Valeri Poleakov, *Cvartetul de coarde nr. 2* și *Concertul pentru pian* de Solomon Lobel, cantata *Cine scutură roua* de V. Zagorschi, *simfoniile concertante* de Tudor Chiriac, *concertele pentru orchestră* de Gheorghe Mustea, lucrările instrumentale de cameră ale lui Gheorghe Neaga, Vladimir Rotaru, Dmitri Kițenko, Ion Macovei.

Reînvierea și modernizarea formelor și genurilor polifonice renașcentiste și baroce fiind o parte componentă a neoclasicismului, în sensul larg al noțiunii, a intrat pe larg în creația componistică din arealul cultural românesc.

De exemplu, **madrigalul renașcentist** având la origine scriitură corală contrapunctică, a reapărut în muzica sec. al XX-lea nu numai în creația lui G. Mahler, P. Hindemith, Z. Kodály, C. Orff, ci și la reprezentanții artei românești (D. Constantinescu, T. Ciortea, S. Toduță, W. Berger, T. Olah, D. Popovici, C. Țăranu, M. Marbe, M. Moldovan, A. Vieru, P. Bentoiu). În operele contemporane se utilizează nu numai cântarea *à capella*, specifică madrigalului renașcentist, ci și scriitura instrumentală, sau diverse fuziuni ale vocilor instrumentale cu cele vocale. Madrigalul renașcentist s-a bazat pe cântarea versurilor italiene (în opoziție cu muzica religioasă care folosea textele latine), în timp ce madrigalele vocale contemporane sunt extrem de eterogene din punct de vedere lingvistic.

Uneori, modelele mai vechi ale madrigalelor utilizate de către compozitorii contemporani sunt nu numai „îmbrăcate” în „haine” timbrale și lingvistice noi, ci și transfigurate arhitectonic. Un exemplu elocvent prezintă *Suita de madrigale* (1975) semnată de Vladimir Bitkin. Pornind de la madrigalele compuse de Gesualdo da Venosa, Bitkin le-a selectat, le-a pus într-o succesiune caracteristică genului și formei de suită, schimbând timbrurile vocale cu cele instrumentale (suita este destinată unui ansamblu instrumental de cameră). Comparând originalul venosian cu rezultatul artistic propus de Bitkin, putem conchide, că în lucrarea lui se contopesc trăsături caracteristice unei parafraze (operarea liberă cu materialul muzical aparținând unui alt autor) și cele ale unei transcripții (versiunea instrumentală a unei lucrări vocale).

Utilizarea de către compozitorii locali a genurilor și formelor polifonice de sorginte **barocă** are un caracter atât mai direct, cât și cel indirect, fiind dependent de experiența respectivă pe care au manifestat-o „clasiicii” muzicii din sec. al XX-lea. Se are în vedere, de exemplu, o astfel de transfigurare modernă a tradițiilor bachiene pe care o demonstrează *Ludus tonalis* de P. Hindemith sau *Douăzeci și patru preludii și fugi* de D. Șostakovici. Ultima lucrare a exercitat o influență puternică asupra unor opusuri semnate de D. Kițenko (preludiul și fuga *În memoria lui Șostakovici*, 1979). Alteori, tradiția polifoniei baroce devine drept sursă principală de inspirație a compozitorului contemporan. De exemplu, un canon de amplexare se situează în partea a treia a *Concertului pentru orchestră* de Z. Vancea. Fuga simplă o reprezintă *Fuga giocosa* (partea a doua) din *Cvartetul de*

coarde nr. 5 de W. Berger, *Sonata pentru pian* de A. Stroe. Fuga dublă cu câte o expoziție pentru fiecare temă este caracteristică părții finale din *Partita pentru orchestră* de D. Constantinescu, părții a patra din *Cvartetul de coarde* de P. Benteoiu. Fugato găsim în ultima parte a *Simfoniei* de M. Chiriac, în prima parte a *Cvartetului de coarde* de N. Buiucliu. *Fughette pentru pian au compus* A. Pașcanu, B. Moroianu ș.a.

Nu poate trece neobservat acel fapt, că chiar dacă un compozitor contemporan subliniază în mod special originea barocă a operei sale, rezultatul artistic, de regulă, se deosebește evident de sursa inițială (excepție fac doar unele stilizări). Formele și lexemele tipice barocului se transfigurează, mai mult sau mai puțin, în condiții noi. În această ordine de idei, un exemplu elocvent din muzica latino-americană îl prezintă *Bachienele braziliene* de Heitor Villa Lobos care au devenit o parte indisolubilă a „fondului de aur” al muzicii sec. al XX-lea. Direcția „neobachiană” în muzica din Republica Moldova o manifestă Ion Macovei (*Bachiana* pentru cvartet de coarde, *Douăzeci și patru canoane pentru pian*, *Douăzeci și patru invențiuni pentru pian*). În acest context trebuie să fie pomenite și *Variațiunile pe o temă de I.S. Bach* semnate de Vladimir Ciolac, *Dedicația lui Bach* de Mircea Ox.

O transcripție originală a unui model muzical de proveniență barocă a realizat-o Pavel Rivilis în *Ciacona pentru orchestră simfonică mare* (1972). Având ca punct de reper creator *Ciacona* din *Partita nr. 2 pentru vioară solo în re minor* (BWV 1004) de I.S. Bach, însușind totodată transcripțiile ei făcute de către R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy, M. Steinberg, N. Rahlin, J. Brahms, F. Busoni, P. Rivilis a obținut un efect artistic bivalent.

Primul aspect al acestei transcripții, cel mai evident, se referă la dezvoltarea plurivocalității ascunse, caracteristice originalului bachian – ceea ce anterior a efectuat Ferruccio Busoni în splendida lui versiune pentru pian. Deja Busoni tindea spre tratarea orchestrală a pianului, cu toate că efectele orchestrale au rămas în versiunea sa ca niște eventuale, latente, imitate de pian. La Rivilis, aceste efecte au căpătat o exprimare reală, deschisă, bine conturată, grație utilizării multiaspectuale a posibilităților expresive, specifice orchestrei simfonice contemporane. Un alt aspect (mai voalat, mai ascuns, însă sesizabil) al concepției propuse de Rivilis îl constituie imitarea orchestrală a spectrului timbral caracteristic celui mai răspândit instrument muzical din epoca bachiană, preferat de însuși Bach. Imitând comutarea manualelor orgii, Rivilis a utilizat efectul de alternanță a grupurilor orchestrale, contrastele densităților facturale și cele dinamice.

Un aspect specific al neobarocului îl evidențiază unele preferințe timbrale. Ne referim, mai întâi de toate, la predilecția unui număr mare de compozitori contemporani de a folosi timbrurile instrumentelor răspândite în muzica preclasică. Dintre aceste instrumente un rol important îl joacă orga și clavecinul. Drept dovadă servesc *Simfonia pentru orgă* de Serafim Buzilă (1979), *Preludiul și fuga În memoria lui D. Șostakovici* (1979), *Suita pentru orgă* (1980), *Concertul pentru orgă*,

orchestră de coarde și timpani (1982) de Dmitri Kițenko, *Meditația pentru orgă* (1982) de Tatiana Tarasenco, *Canțona pentru orgă* (1985) de Pavel Pusu, *Concertul pentru orgă și orchestră de coarde* (1987) de Anfisa Fiodorova, *Piesa pentru orgă* (1992) de Galina Kuzmina, *Variațiuni și Cântări calofonice pentru orgă* (1992) de Ghenadie Ciobanu, *Sonata pentru clavecin și nai* (1984), *Suita pentru flaut și clavecin* (1985) de Simion Lîsîi, *Trioul pentru clavecin, violoncel și pian* (1984) de Boris Dubosarski, *Concertul pentru clavecin și orchestră de cameră* (1987) de Oleg Negruța, *Concertul pentru clavecin și orchestră de coarde* (1988) semnat de Vladimir Rotaru ș.a.

Putem conchide, că neoclasicismul, fiind una dintre cele mai însemnate tendințe estetico-stilistice în muzica sec. al XX-lea, s-a dezvoltat mai elocvent în țările vesteuropene din perioada interbelică, „pătrunzând” în spațiul ex-sovietic (inclusiv, Republica Moldova) după ridicarea „cortinei de fier”, în vremurile „dezghețului hrușciovist”, rămânându-se în vigoare și în creația componistică contemporană în sensul restrâns al cuvântului. Specificul metodei neoclasiciste constă în reafirmarea unor valori vechi, unor fenomene paradigmatic opuse revalorificării permanente și multiaspectuale a sistemelor artistice caracteristice mentalității radicaliste, „revoluționare”, categoric acanonice.

În creația componistică națională influențată de neoclasicism, ca și în cea a reprezentanților de bază a neoclasicismului în muzica universală, depistăm utilizarea fenomenelor artistice clasice și preclasice în **funcție de modele** în a căror temelie sunt făurite noile edificii sonore. Aceste modele sunt felurite: instrumentele baroce, formele și genurile renaștentiste (madrigalul) și preclasice, polifonice (fuga, invențiunea, canonul, ciclul polifonic bipartit) și omofono-armonice (suita preclasică, concerto-ul grosso et.). Dacă în muzica interbelică a lui Stravinski, Hindemith, Casella, Malipiero, Martinu neoclasicismul s-a dezvoltat ca direcția primordială de creație, în muzica postbelică a compozitorilor chișinăuieni, elementele neoclasiciste, neobaroce au devenit parte componentă a unei sinteze stilistice în al cărei cadru ele ocupă ba un loc periferic (creația lui S. Lobel, V. Zagorschi, Z. Tkaci, T. Chiriac, Gh. Mustea), ba se manifestă mai elocvent (creația lui Gh. Neaga, V. Bitkin, I. Macovei, V. Rotaru, P. Rivilis, D. Kițenko).

Studierea atât neoclasicismului, cât și fuziunii lui cu alte tendințe stilistice în diferite culturi naționale și arealuri regionale (inclusiv Republica Moldova) servește nu numai la completarea cunoștințelor științifice în domeniul vizat, ci și vine să elucideze specificul tehnicilor componistice limitrofe (de exemplu, tehnica arhetipală) axate pe restaurarea și modernizarea unor „modele” artistice vechi și eterne.

Referințe bibliografice

1. ВАРУНЦ, В. *Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки*. Москва, 1988, p. 14.
2. BUSONI, F. *Neue Klassizität?* în *Frankfurter Zeitung*, 1920, 7 Februar; Idem, *Wesen und Einheit der Musik*. Berlin, 1956; Tiessen, H. *Zur Geschichte der jungsten Musik*. Mainz, 1928, p. 30.
3. CASELLA, A., *Il neoklassicismo mio e altrui*. În: *Pegaso*, 1929, nr. 5.
4. САВЕНКО, С. *К вопросу о единстве стиля Стравинского*. În: *Стравинский И.Ф. Статьи и материалы* /Сост. Л.Дьячкова. Ред. Б.Ярустовский. Москва, 1973, p. 280 – 288.
5. FIRCA, Cl. L. *Neoclassicism*. În: *Dicționar de termeni muzicali*. București, 1984, p. 323.
6. Expresia Giselei Brelet citată după Cl.L.Firca (*Op. cit.*, p. 322).
7. BUSONI, F. *Wesen und Einheit der Musik*. Berlin, 1956.
8. ВАРУНЦ, В. *Op. cit.*, p. 11.
9. БАРЦОВА, И. *Симфонии Густава Малера*, Москва, 1975, p. 11 – 17.
10. COSMA, V. *George Enescu, pianist, acompaniator*. În: *Cercetări de muzicologie*, vol. 3. București, 1971, p. 495 – 496.
11. FIRCA, Cl. L. *Direcții în muzica românească: 1900 – 1930*. București, 1974, p. 118.

Nașterea expresionismului în opera germană postwagneriană:

Salomeea de Richard Strauss

Opera *Salomeea* de R. Strauss bazată pe textul dramei omonime de Oscar Wilde (tradusă în germană de Hedwig Lachmann) fiind o lucrare diametral opusă postulatelor „realismului socialist”, nu era încurajată în spațiul ex-sovietic, iar studierea ei a fost strict limitată. În alte țări ale lumii, această operă a ocupat și continuă să ocupe un loc prestigios în repertoriul teatrului liric. Există performanțele imprimări audio și video ale ei, inclusiv cu celebra basarabeancă Maria Cebotari în rolul principal⁴.

Oportunitatea studierii operei *Salomeea* este motivată de necesitățile extinderii spectrului de cunoștințe în domeniile esteticii și stilisticii muzicale și teatrale, în ceea ce privește corelarea tradiției și inovației în teatrul liric universal. Rezultatele analizei acestei opere vor contribui la completarea conținutului unor atare discipline didactice universitare precum *Istoria muzicii universale*, *Istoria și teoria stilurilor în arta muzicală*, *Analiza formelor muzicale*. În condițiile Republicii Moldova, implementarea informației științifice despre opera *Salomeea* poate servi la impulsivarea intențiilor de renovare a diapazonului repertorial al teatrului liric național.

Opera *Salomeea* ocupă un loc aparte în creația lui Richard Strauss. Ea a fost finisată în anul 1905, în urma poemelor simfonice apreciate ca culmea muzicii simfonice germane de la confluența sec. XIX – XX. Experiența simfonică a condiționat simfonizarea operei, iar noile concepții estetice și tendințe stilistice apărute în primul deceniu al sec. al XX-lea au influențat modernizarea teatrului liric – ceea ce și demonstrează opera *Salomeea* cu o mare putere de convingere. Privită sub aspectele conceptual și arhitectonic, această operă manifestă anumită modificare a dramei muzicale postwagneriene. Fără exegeza estetică și stilistică a operei *Salomeea* este greu de interpretat atât evoluția romantismului târziu, cât și nașterea expresionismului în arta muzicală⁵.

Temeliile metodei și esteticii romantice formulate cândva de Stendhal și Victor Hugo sunt extrem de pronunțate în opera lui Strauss. Ne referim mai întâi de toate la psihologism, la pătrunderea profundă în tainele sufletului omenesc – ceea ce, după Stendhal, vine de la Shekaspereu căpătând explorarea culminativă la romantici. Conflictualitatea dramei romantice declanșată de

⁴ Apud: Maria Cebotari, rec. 1944, Berlin Radio Symphony O/Artur Rother (Preiser 90222); Maria Cebotari (Salome); Elisabeth H-nge (Herodias); Marko Ruthmuller (Jochanaan); Julius Patzak (Herod); Karl Friedrich (Narraboth); Vienna State Opera Orch/Clemens Krauss, cond. (live Covent Garden Sept. 30, 1947), GEBHARDT JGCD 0011/2 TT: 1 hr. 40 min. În <http://classicalcdreview.com/Salome.html>.

⁵ Locul și aportul operei *Salomeea* în creația lui R. Strauss este apreciat la justa valoare în următoarele monografii: [1;2;3;4]. În română și în rusă este tradusă monografia lui E. Krause [5]. V. Konnov menționează tradiția romantică asimilată de *Salomeea* [6]. G. Ordjonikidze accentuează elementele expresioniste în cadrul operei [7].

Hugo a atins cota maximă de expresie în opera *Salomeea* până la crearea unui sistem complex al opozițiilor binare.

Nominalizăm numai cele mai de seamă opoziții: 1) între împărăția viciată evreiască și eroii principali (Salomeea, Jochanaan), 2) între tetrarchul iudaic Irod Antipas aflat permanent în stare nevrotată și soția sa Irodiada neîngrijorată de reflexii psihologice, 3) între Salomeea și tânărul sirian Narraboth îndrăgostit de Salomeea și respins de ea, 4) între erotismul exagerat personificat de Salomeea și ascetismul exagerat personificat de profetul Jochanaan, 5) între categoriile estetice de frumos și urât pronunțate la diferite nivele semantice. Frumoasa principesă Salomeea arată ca un adevărat monstru în scena finală a dramei. În optica Salomeei s-a schimbat aprecierea lui Jochanaan. În scena a doua din operă, el este caracterizat de Salomeea ca ființă urâtă, strașnică, iar începând cu scena nr. 3, Jochanaan devine pentru Salomeea exemplu de frumusețe, mult dorit obiect de dragoste.

În muzica operii, Salomeea și Jochanaan sunt prezentate de două grupuri contrare de leitmotive⁶. Grupul întâi va fi lansat la începutul operii. Uvertura sau Vorspiel-ul lipsește. Scena întâi începe cu replica lui Narraboth „Cât de frumoasă în această noapte este principesa Salomeea”. Replica este precedată de leitmotivul Salomeei având un caracter neliniștit creat de schimbarea frecventă a desenelor ritmice și a direcțiilor de mișcări melodice (tirata ascendentă și salturile descendente) în partida clarinetului întâi în A susținut de acordurile flautelor, oboaielor și trompetelor *con sordino*, două piano (exemplul 1). Sensibilitatea eroinei o caracterizează muzica valsantă gingașă a violinelor *divisi* care acționează împreună cu celesta (c.24, exemplul 2).

Celelalte leitmotive ale Salomeei vizează diferite aspecte ale stărilor ei emotive dirijate exclusiv de pasiunea ei pentru Jochanaan. Mai întâi de toate apare motivul seducerii în partida clarinetului în A împreună cu soprano pe fundalul tremoland al harpelor (1 m. în. de c. 76, exemplul 3).

Ex. 1



⁶ B.Iarustovski menționează patru procedee de evoluție a leitmotivelor [8, p. 147].

Ex. 2



Ex. 3

Acest motiv penetrează întreg spațiul sonor al operei transfigurându-se în procesul de acțiune muzical-scenică. Cea mai acută și sălbatică variantă a acestui motiv menționează începutul monoscenei finale a operei cu capul tăiat al lui Jochanaan (c. 314, exemplul 4). Dorința nestăpănită a Salomeei capătă un caracter obsedat, ceea ce reflectă leitmotivul obsesiei cântat de soprano împreună cu instrumentele cu coarde, *forte*, *molto appassionato*, cuprinzând repetarea insistentă a sunetului ostinat urmat de intonațiile descendente pline de suspin (4 m. în. de c. 123, exemplul 5).

Ex. 4

Ex. 5



Decizia categorică a Salomeei de a-l poseda pe profet anticipează strigătul eroinei „vreau capul lui Jochanaan”, ceea ce generalizează leitmotivul dezideratului: unisonul groaznic a două trompete și două tromboane (1 m. în de *B*, exemplul 6).

Ex. 6



Leitmotivul pasiunii înflăcărate a Salomeei are un caracter bivalent. Pe de o parte muzica exprimă stare de extaz, pe de alta ea este pătrunsă de un mare avânt liric exprimând compătimirea lui R. Strauss vis-à-vis de drama existențială a eroinei (c. 93, exemplul 7). Acest avânt liric este determinat de reminiscența romantică provenită din liedul baladesc de Carl Loewe⁷. Extrem de pătrunzător și brutal sună ultima apariție a motivului de pasiune grație contrarietății armonice (*la diez* și *la becar* concomitente) incluse în *tutti, fortissimo* (2 m. în. de c. 361, exemplul 8).

Ex. 7

Musical score for Ex. 7, showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Dein Leib ist weiss wie der Schnee auf den Ber-gen Ju - dä - as. You look as white as the snows on the hills of Ju - dae - a." The piano accompaniment is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. It features a piano (p) dynamic marking and a *dim.* marking. The music is characterized by a dark, brooding atmosphere.

⁷ Vladimir Konnov menționează sursa concretă a melodiei împrumutate de R. Strauss din balada *Thom poetastrul* de Carl Loewe, urmaș al lui Franz Schubert în domeniul liedului romantic [6, p. 36].

Ex. 8

ritard. *molto largo* sehr breit

Sol. *dei - nen Mund.*
thy - mouth.

208
voll-richt

Obiectul de pasiune al Salomeei, Jochanaan, are două leitmotive de bază. Motivul-portret al profetului sună maiestuos și sobru în expunerea coralică a patru corni (3 m. în. de c. 61, exemplul 9).

Ex. 9

fp (solennemente)

pp

Al doilea motiv axat pe juxtapunerea cvartelor perfecte și a tritonului în partida tromboanelor pe fundalul disonant al instrumentelor cu coarde în registrul grav are un caracter insistent și groaznic simbolizând profeție axată pe așteptarea judecății divine, pe blestemul împărăției desfrânate a lui Irod și Irodiada (7 m. după c. 61, exemplul 10).

Ex. 10

Wieder etwas mässiger.

p *leggiero*

Juxta- și suprapunerea acestor complexe motivice sonorizează opoziția romantică a categoriilor diametral opuse.

Un alt procedeu preferat de romantici îl constituie transfigurarea grotescă a chipurilor și situațiilor dramatice. Drept exemplu servește cvintetul evreiesc plasat în centrul scenei a patra din opera *Salomeea* (c. 188) reproducând o mare discuție cvasi-filosofică lipsită de sens numită de

V.Konov „apoteoza absurdului”⁸. Muzica cvintetului provine din dezvoltarea leitmotivului evreilor axat pe juxtapunerea rapidă a două șaisprezecimi urmate de pătrime, pe salturile intevalice ascendente în partida oboaielor și clarinetelor pe fundalul figurațiilor melodico-armonice ale violoncelor și violelor și pe isonul cornilor și tromboanelor (c. 4, *etwas lebhafter*, exemplul 11).

Ex. 11



Ca și romanele și nuvelele semnate de Novalis, Chateaubriand, opera *Tristan și Isolde* de Wagner, drama lui Wilde-Strauss este pătrunsă de atmosfera nocturnă. Replica lui Narraboth cu care începe opera („Cât de frumoasă în această noapte este principesa Salomeea”) este urmată de fraza *molto espressivo* a violinelor prime și violoncelor *divisi* pe care o putem interpreta ca varianta liberă a motivului de dor de dragoste din *Tristan și Isolde* (m. 6–10, exemplul 12). În unele situații, lumina lunii simbolizează starea de vis senin, în celelalte scene, luna arată „ca o femeie care s-a ridicat din mormânt” (m. 13 – 16). Cu o groapă seamănă cisterna profundă în fundul căreia se află Jochanaan. Un alt loc de acțiune îl constituie terasa mare bogat decorată din palatul lui Irod.

Ex. 12

⁸ Apud [6, p. 40].

Privită sub aspect arhitectonic, opera *Salomeea* continuă tradiția dramei muzicale a lui Richard Wagner. Despre aceasta mărturisesc scenele de lungă durată urmate fără pauze, axate pe dezvoltarea continuă susținută de sistemul leitmotivic, interpretarea declamatorie a partidelor vocale, sunarea grandilocventă, masivă a orchestrei, mai întâi de toate în cadrul interludiilor sau antractelor simfonice plasate între scenele operei. Strauss utilizează componența cvadruplă a orchestrei simfonice mari îmbogățită de două clarinete suplimentare, grupul lărgit al alăturilor (6 corni, câte 4 trompete și tromboane), o mare baterie de percuție, 2 harpe, celestă, orgă, circa 60 instrumente de coarde.

O trăsătură nouă, în comparație cu operele wagneriene, vizează pătrunderea structurii poematice în compoziția operei. Ca și poemul simfonic lisztian scris în forma monopartită de proporții, opera *Salomeea* îmbrățișează scenele componente, patru la număr, într-un act mare. De aceea, această operă poate fi apreciată ca opera-poem⁹. Încă un element inovator îl prezintă intervenția dansului încorporat în scena finală a operei. Ne referim la *Dansul extatic al Salomeei cu cele șapte văluri* (9 m. după c. 247). Salomeea interpretează acest dans îndeplinind rugămintea lui Irod având ca scop tainic realizarea dezideratului pe care îl formulează după dans: „Vreau capul lui Jochanaan!” *Dansul cu cele șapte văluri* este tratat ca primul nod al leitmotivelor operei¹⁰ (al doilea nod leitmotivic se situează în monoscena finală).

Protagoniștii principali din operă, mai întâi de toate Salomeea și Irod, demonstrează elocvent transfigurarea eroului romantic în cel expresionist. Deseori eroii din lucrările artistice ale dramaturgilor și muzicienilor romantici au fost nemulțumiți de lumea din jurul lor, de relațiile curente interumane. De aici reiese singurătatea și îndepărtarea de lume a lui Childe Harold, Manfred, Evgheni Oneghin, Peciorin, a Olandezului zburător sau a lui Wotan. În opera *Salomeea*, singurătatea și îndepărtarea ființelor umane capătă un caracter atotcuprinzător. Narraboth nu vrea să audă cuvintele de avertizare ale pajului („nu te uita la Salomeea”, sc. 1). Salomeea nu acordă atenție sentimentelor lui Narraboth (sc. 2). Mai mult decât atât, ea este indiferentă la sinuciderea lui Narraboth (sc. 3). Ea nu vrea să audă spusele lui Irod (sc. 4). Irodiada nu vrea să pătrundă în starea de frică a soțului Irod (sc. 4). Nimeni nu poate și nu vrea să înțeleagă prezicerile lui Jochanaan. Jochanaan respinge pasiunea principesei Salomeea, o blestemă groaznic (sc. 3 și 4)¹¹. În fine,

⁹ Trăsăturile poematice accentuează Norman Del Mar [1, p. 286]. V.Konov propune comparația compoziției operei *Salomeea* cu forma de sonată în al cărei cadru scenele 1 – 3 îndeplinesc funcția de expoziție, scena a patra este tratată ca dezvoltare, iar monologul final al eroinei este interpretat ca repriză [6, p. 38–39].

¹⁰ Aici sunt juxtapuse și suprapuse motivele de deziderat (2 m. în. de *B*), profeție (*M*), obsesie (1 m. după *M*), pasiune (1 m. după *O, T*), seducere (9 m. după *R*) sensibilitate (6 m. după *W*).

¹¹ Dezacordul mentalității și sentimentelor eroilor menționează dialogurile de discordanță. Boris Iarustovski menționează patru scene dialogate: 1) Salomeea – Narraboth, 2) Salomeea – Jochanaan, 3) Irod – Salomeea, 4) Salomeea – Irod [8, p. 60].

Salomeea rămâne complet solitară sărutând nu obiectul viu al dragostei, ci o parte a cadavrului – capul tăiat al lui Iochanaan.

Deja romanticii aveau multe rezerve față de comprehensiunea conștientă a lumii. „Rațiunea greșește, sentimentul – niciodată”. Această replică pronunțată cândva de Robert Schumann a devenit o adevărată emblemă a creației expresioniste. Reprezentanții expresionismului au pierdut complet credința în construcția rațională a lumii. Hermeneuticii sistemice, conștientizării raționale a faptelor și evenimentelor îi era opusă intuiția, sfera tainică și magică a supra- și subconștientului.

Supraconștientul este interpretat de expresioniști ca o energie spirituală parvenită „de sus”, din sferele transcendentală, ancestrală și arhetipală. Mai multe arhetipuri de așa fel cuprinde Biblia la care au apelat în diferită măsură Paul Klee utilizând simbolicul crucii, Vasili Kandinsky în *Murnau-vedere cu biserica*, Emil Nolde în *Răstignirea*. În această ordine de idei, sunt semnificative oratoriul nefinisat *Scara lui Jakob*, opera *Moses și Aaron*, Psalmul 130 *De profundis* de A.Schönberg, *Cinci canoane*, op. 16 pe textele latine de A.Webern. Autorii operei *Salomeea* au modificat secvențe din capitolul al XIV-lea al Sf. Mathei și din cel al VI-lea al Sf. Mark. Conform acestor capitole din Testamentul nou, Salomeea, cerând tăierea capului profetului, îndeplinește porunca Irodiadei. În opera lui Strauss, profetul Jochanaan devine obiect al pasiunii fatale a Salomeei și, în același timp, cel mai de seamă antipod al ei.

Pătrunderea expresionistă în subconștientul omului este foarte aproape de doctrina psihanalitică elaborată de Sigmund Freud. „Aparatul psihic refulează dorințe, în special cele cu conținut sexual și agresiv, acestea fiind conservate în sisteme de idei inconștiente... Conflictele inconștiente sunt sursa nevrozelor”, – scria Freud. Starea de nevrozitate domină pe parcursul operei lui Strauss. Cuvintele de groază, de frică au devenit lexicuvinte ale lucrării în întregime, începând cu replicile ostașului și pajului: „Tetrarchul arată groaznic”, „trebuie să se întâmple ceva groaznic”. Culmea halucinațiilor groaznice se situează la începutul scenei a patra în partida lui Irod. Grație abundenței halucinațiilor de groază opera *Salomeea* a fost numită „visul transformat într-un coșmar”¹². Anume de la Irod pornește „galeria” eroilor nevrotici caracteristici dramaturgiei expresioniste. Irod intuiește apropierea pericolului strașnic fiind purtătorul de bază al situației de așteptare. Această situație penetrând deja operele lui Wagner, a ieșit în prim-plan în creația expresionistă. Din acest punct de vedere, este semnificativă denumirea primei opere a lui Schönberg (*Așteptare*).

Un alt aspect al stării emotive a Tetrarchului îl constituie atracțiile erotice față de fiica sa vitregă Salomeea. Soția lui Irod, după spusele lui Jochanaan, a avut relații sexuale cu toți bărbații din jur. Dragostea Salomeei pentru Jochanaan se transformă într-o pasiune patologică nestăpănită.

¹² Apud [9, p. 95].

Ea vrea să-l aibă în orice condiții, chiar dacă nu în viață, apoi mort. În scena finală a operei, instinctul sexual coincide cu cel de agresiune. Principesei Salomeea îi este adus pe o tavă de argint capul tăiat al lui Jochanaan pe care ea îl sărută extatic. Fiind îngrozit, Irod pronunțește soldaților să ucidă această femeie. Salomeea își găsește moartea sub scuturile ostașilor¹³.

Cu toate acestea, finalul teribil al operei nu poate fi interpretat numai ca chintesența erotismului și agresiunii, deoarece însăși muzică cuprinde atât cruzimea expresionistă, cât și un mare avânt romantic. Alături de motivul repetat „dă-mi capul lui Jochanaan”, alături de simbolurile muzicale ale pasiunii fatale, ale setei sărutului capului tăiat (obsesia), sună varianta deformată a melodiei lui Loewe (exemplul 8). Deformarea citatului liric al muzicii romantice simbolizează atât furiozitatea pasiunii Salomeei cât și exprimarea melodramatică a sentimentul de compătimire. Compătimirea strigătoare a marelui muzician potolește explozivitatea expresionistă a situației scenice...

¹³ Scena finală cu capul tăiat îmbrățișează variantele extatice ale motivelor Salomeei (1 m. în. de c. 314), seducerii (3 m. după c. 315), obsesiei (1 m. după c. 319), dezideratului (c. 329), pasiunii (c. 335), profeției (7 m. în. de c. 339), lui Jochanaan (c.341). Ultima fază a scenei (c. 355) se axează pe motivele seducerii, obsesiei și pasiunii.

Referințe bibliografice

1. DEL MAR, NORMAN. *Richard Strauss, a critical Commentary of his life and works*. London, 1962.
2. OSBORN, CHARLES. *The Complete Operas of Richard Strauss*. New York, 1991.
3. GILLIAM, BRYAN. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge, 1999.
4. LIEBSCHER, JULIA. *Richard Strauss und das Musiktheater*. Berlin, 2005.
5. KRAUSE, ERNST. *Richard Strauss*. București, 1965.
6. КОННОВ, ВЛАДИМИР. *Опера Рихарда Штрауса Саломея (к вопросу о традициях немецкой романтической оперы в XX веке)*. În *Tradiții și inovații în muzica sec. al XX-lea*. Chișinău, 1997.
7. ОРДЖОНИКИДЗЕ, ГИВИ. *Саломея и Электра Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере)*. В *Музыкальный современник*. Москва, 1984, вып.5.
8. ЯРУСТОВСКИЙ, БОРИС. *Очерки по драматургии оперы XX века*. Москва, 1971, кн.1.
9. MANN, WILLIAM. *Richard Strauss. Das Opernwerk*. München, 1967.

***Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg între tradiție și inovație**

(A fost publicat în: revista *RevArt*, 2010, Nr.1, p. 61 – 66)

Corelarea tradiției și inovației este un subiect-cheie în filosofie, estetică, culturologie și în studiul artelor. Muzicologia contemporană, reieșind din opoziția binară a categoriilor de tradiție și inovație propune clasificarea tipologică a inovațiilor. De exemplu, Iurii Holopov menționează următoarele: «... trebuie să delimităm inovația *tradițională* bazată pe înnoirea vechilor legități ale muzicii europene (un exemplu tipic și totuși ce a depășit limitele tradiției este creația lui A. Webern), inovația *metatradițională* ieșită departe de gândirea muzicală europeană (de exemplu, influențele extraeuropene asupra piesei Nr. 2 dintre cele *Patru studii ritmice* de O. Messiaen), inovația *extremală* în practica neo-avangardistă...» [1].

Noi suntem ferm convinși că clasificarea tipologică a inovațiilor, ca și aprecierea coeficientului de inovație nu are caracterul rațional fiind abordată în genere, la un nivel abstract. În realitate, aici intervin mai multe elemente și circumstanțe de ordin subiectiv și obiectiv. Factorul subiectiv vizează experiența receptorului, nivelul de cunoștințe și deprinderi în domeniu. De exemplu, un receptor de rand poate aprecia pictura lui Vasili Kandinski sau muzica lui Schönberg ca ceva ieșit din comun, iar pentru un specialist în materie aceste fenomene intră în categoria inovațiilor tradiționale. Factorul obiectiv depinde de evoluția cultural-istorică, în al cărei cadru noțiunea de inovație capătă un caracter relativ, destul de elastic. Această teză poate fi exemplificată ușor. Arta numită *Ars nova* deja peste câteva decenii a fost estimată ca una destul de tradițională. Concepția revistei muzicale moderne (*Neue Zeitschrift für Musik*) creată de Robert Schumann în 1834 a fost reînnoită de multe ori atât în timpul vieții fondatorului cât și postmortem. *Opera de artă a viitorului* concepută de Richard Wagner atât în creație artistică cât și în cartea omonimă (1850) se apreciază astăzi ca înnoirea tradiției teatrului liric german. Tehnica serială introdusă de Schönberg în anii 1922-1923 fiind apreciată de contemporani ca o inovație extremală a fost calificată de reprezentanții postserialismului ca „ziua de ieri” a muzicii noi.

Unele atare exemple pot fi înmulțite. În rezultat, putem veni la cel puțin două concluzii: 1) categoria de inovație este una relativă fiind privită sub aspectul cultural-istoric; 2) abordarea generală teoretică a corelării tradiției și inovației cere a fi argumentată suplimentar de analiza unor fenomene artistice concrete. Noi am ales, în funcție de fenomenul artistic concret, *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg reieșind din următoarele considerente. Primo: această lucrare se bazează pe sinteza muzicii, poeziei și a unor elemente de monospectacol. Muzica este interpretată de cinci instrumentiști și opt instrumente (flautul, flautul piccolo, clarinet, bas-clarinet, violina, viola, violoncel, pianul). Versurile franceze de Albert Giraud în traducerea germană de Otto Hartleben

sunt evaluate de vocea feminină. Premiera berlineză a lucrării în anul 1912 a fost concepută ca prezentarea teatralizată a versurilor interpretate de artistă (Albertina Zehme) îmbrăcată în costumul lui Pierro. Instrumentiștii și dirijorul nu au fost priviți de spectatori fiind ascunși după cortină [2].

Al doilea motiv de alegere a acestei lucrări constă în locul ei important și în funcția ei emblematică în istoria artei moderne. *Pierrot lunaire* împreună cu *Allegro barbaro* de Béla Bartók, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski și *Pacific-231* de Arthur Honegger reprezintă culmea avangardei întâi în arta muzicală a sec. al XX-lea. *Pierrot lunaire* a fost apreciat ca simbol al inovațiilor artistice extraordinare de mai mulți contemporani ai lui Schönberg. Italianul Luigi Dallapiccola amintește efectul frapant produs de audierea acestei lucrări [3]. Marele Igor Stravinski scria că *Pierrot lunaire* este „plexul solar”, chimesența inovațiilor muzicale apărute la începutul sec. al XX-lea [4]. Cu toate acestea, fiind privită prin prisma perspectivei istorice contemporane, această lucrare demonstrează elocvent caracterul relativ al inovațiilor extremale menționate cândva prezentând actualmente un obiect prețios pentru analiza corelării tradiției și inovației în arta sec. al XX-lea.

Corelarea tradiției și inovației se observă la diferite nivele ale organismului artistic. La nivelul de gen luăm în considerație două subtitluri ale lucrării accentuate de autor: *Melodramele și Trei înmulțit cu șapte de poezii ale lui A. Giraud*. Schönberg este departe de utilizarea sensului inițial de melodramă ca sinonim de operă cu intervențiile vorbirii scenice. Deși unele poezii de Giraud sunt penetrate de grotesc, de exprimarea exagerată a sentimentelor (ceea ce persistă ca element component al speciilor melodramatice, de exemplu, în operele veriștilor italieni, în dramele de strigăt ale expresioniștilor germani și austrieci), muzica schönbergiană are (cu unele excepții) un caracter fin, delicat. Din punct de vedere emotiv, ea seamănă cu poezia simboiștilor francezi. Schönberg a avut în vedere o altă semnificație a melodramei introdusă de Jean-Jacques Rousseau în mijlocul sec. al XVIII-lea, anume o lucrare muzical-dramatică în al cărei cadru muzica supraveghează declamarea textului poetic.

Acest model iluminist este îmbogățit de două aluzii cultural-istorice. Prima aluzie vizează chipul lui Pierrot caracteristic pentru *commedia dell' arte* (a propós, numărul 2 din lucrarea lui Schönberg se numește *Colombina*). O a doua aluzie ține de practica artistică răspândită în ultimul sfert al sec. XIX și la confluența secolelor XIX – XX. Ne referim la lucrările muzical-teatrale ale lui Hans Pfitzner și Engelbert Humperdinck [5]. În lucrarea *Königskinder* (Copiii regelui, 1897), Humperdinck utilizează un nou procedeu de notare, anume corpul notei este înlocuit cu cruciuliță, însă Schönberg pune cruciuliță pe codița notei.

Declamarea versurilor eshatologice acompaniată de câteva instrumente a fost răspândită și în arta cabaretului artistic. Lucrând ca pianist și compozitor la cabaretul berlinez *Das Überbrettel*,

Schonberg s-a familiarizat cu specificul acestei specii [6]. *Pierrot lunaire* demonstrează deplasarea și transfigurarea artei cabaretului în scena academică (fie una teatrală, fie cea de concert).

Al doilea titlu al lucrării (*Trei înmulțit cu șapte poezii*) provoacă asocieri cu ciclul vocal de cameră format în epoca romantică. Orice ciclu vocal, începând cu Franz Schubert, cuprinde multe poezii sonorizate grupate în câteva secțiuni. Schönberg modifică și această tradiție. Prima modificare vizează cel mai de seamă element component al ciclului vocal. Ne referim la partida vocală. Partida de canto este înlocuită cu un procedeu nou numit Sprechstimme (vocea vorbită) sau Sprechgesang (cântarea vorbită). Notele a căror codiță este marcată de cruciuliță nu trebuie cantate. Sunetele respective trebuie să fie pronunțate expresiv respectând riguros durata scrisă de autor, iar înălțimea se interpretează cu aproximație [7]. A doua modificare se referă la numărul de poezii și la gruparea lor. Ciclul lui Giraud-Hartleben cuprinde 50 de poezii. Schönberg a selectat anume 21 grupate în 3 părți componente cu câte 7 poezii în fiecare parte.

Aceste cifre nu sunt cele ocazionale. Compozitorul a fost bine familiarizat cu cabalistica, cu nuanțele numerologiei [8]. Cifra 3 vizează nu numai numărul de părți componente mari ale lucrării, ci și numărul total de poezii sonorizate, deoarece, în conformitate cu principiile numerologice $2+1 = 3$. Prezintă interes și acel fapt că *Pierrot lunaire* are opusul 21. Lucrul asupra muzicii a început pe data de 12 ($1+2 = 3$) martie (a treia lună) 1912 ($1+9=10=1+2=3$). 3 este simbol al Sfintei Treimi, cel al unirii Duhului Sfânt, materiei și sufletului omenesc. Cifra 3 este dirijată de planeta Jupiter influențând evenimentele trecute, curente și viitoare. Pe scala sonoră cifrei 3 îi corespunde nota *mi*. Cu sunetul *mi* începe partea a doua a ciclului (nr. 8, *Noaptea*). Celula compusă din trei sunete o înconjoară: ne referim la reminiscența motivului *Luna bolnavă* din Nr. 7 repetat în intermediul instrumental între numerele 13 și 14 (vezi partida flautului în p. 37 și 66 din partitură) [9].

Din punct de vedere semantic, trei părți componente ale lucrării pot fi apreciate în felul următor: spovedania lirică (partea I, Nr. 1–7), tragedia existențială (partea II, Nr. 8–14), privirea ironică, grotescă urmată de cea nostalgică (partea III, Nr. 15–21). Trei culori sunt menționate de autorii ciclului: albă-palidă (Nr. 2, 3, 17, 18, 20 ș.a.), roșie (Nr. 5, 6, 10, 14), neagră (Nr. 7, 8, 13, 14 ș.a.). Sursa de culoare albă este luna transfigurată în trandafirii albi (Nr. 2), sabia turcească (Nr. 13), andrele (Nr. 17), arcuș (Nr. 19), vâslă (Nr. 20). Nr. 18 se numește *Pata de lună*. În Nr. 4 luna arată ca spălătoreasă palidă. Culoarea roșie este tratată ca simbolul de sange în Nr. 5, 6, 11, 14. În Nr. 10 Pierrot tâlharul fură rubine roșii. Culoarea neagră culminează în Nr. 8 și 14, respectiv; fluturii negri care acoperă întreg orizontul și ulii negri care îl ciuguleau pe poet.

Cifra șapte, în conformitate cu învățătura numerologică, este dirijată deobiectul cosmic Ketu și de Neptun împreună cu Luna. Această cifră fiind sumarul cifrelor misterioase 3 și 4 este una pluriparametrială: lumea a fost creată în 7 zile, o săptămână îmbrățișează aceste 7 zile, capul omului

are 7 orificii, cifra 7 este una maximă privită sub aspectul unităților de informație recepționate ușor, 7 sunete cuprinde scara muzicală diatonică, în cadrul acestei scări cifrei 7 îi corespunde nota *si*. De la *si* pornește fluxul sonor în numerele 6 (*Madonna*) și 16 (*Ticăloșie*).

Interdependența cifrelor 7 și 3 dezvăluie nu numai subtitlul doi al lucrării (*Trei înmulțit cu șapte*), ci și construcția scărilor sonore și instrumentația. Ciclul debutează cu sunarea concomitentă a șapte sunete (*legato, pianissimo*) în partida pianului și a trei sunete în partida violei (*pizzicato, con sordino*). Trio-ul instrumental evoluează în șapte numere ale ciclului: Nr. 1, 3, 5, 8, 12, 15, 16 (al patrulea instrument, violoncelul, utilizat în componența Nr. 1, sună numai la sfârșitul piesei intensificând, grație dublării, vocea principală din partida pianului). În cadrul ciclului găsim șapte personaje simbolice: Pierrot, poetul, madonna (Nr. 6), luna, fata prostituată (Nr. 12), capul lui Cassander (Nr. 16, 19), Duena pătrunsă de pasiune erotică (Nr. 17). Eroul principal al lucrării are șapte fațete simbolice: poetul beat de vin făurit de razele lunii (Nr. 1), artistul a cărui menire constituie jertfirea de sine (Nr. 5, 11, 14), dandy din Bergamo (Nr. 3), fiul Madonnei (Nr. 6), talharul (Nr. 10), sadicul (Nr. 16, 19), persoana nostalgică (Nr. 2, 9, 15, 20, 21).

Putem presupune că toate aceste fațete sunt de fapt diferite metamorfozări ale lui Pierrot. Despre aceasta mărturisește mai întâi de toate Nr. 3 (*Dandy*) unde Pierrot, stand vis-a-vis de oglindă, își alege chipul de astăzi luminat de razele fantastice ale lunii. Luna este interpretată nu numai ca izvor al luminii tainice, fantastice, ci și ca alter ego al eroului. Luna, ca și eroul principal, are mai multe fațete, cele zece la număr, ca rezultatul sumării cifrelor sacre 7 + 3. Nominalizăm fațete sau "măștile" lunii apărute consecutiv în cadrul lucrării: vinul servit cu ochii (Nr. 1), trandafirul alb în părul negru al Colombinei (Nr. 2), spălătoreasa palidă (Nr. 4), luna bolnavă (Nr. 7), sabia turcească ce va cade pe gâtul lui Pierrot (Nr. 13), pleșuvia lui Cassander (Nr. 16), andrelele în părul duenei (Nr. 17), arcușul de violă (Nr. 19), pata albă pe fracul negru al lui Pierrot (Nr. 18), vâsla de barcă fantastică (Nr. 20).

Așa se conturează concepția principală a lucrării pe care o putem aprecia ca bifurcarea personalității. Și eroul, și luna au mai multe fațete. Un atare proteism are două sorginte culturale istorice. Una, mai veche merge înapoi la *commedia dell'arte*, cealaltă, mai modernă, s-a format în cadrul romantismului. Ne referim la bifurcare, la disocierea personalității pe care o depistăm în romanul lui Jean Paul *Flegeljahre* (Ani bătauși), unde în funcția de alter ego al autorului persistă Vult energic, activ și Walt ca simbol al contemplației. O asemenea bifurcare o găsim atât în muzică, cât și în lucrările critice ale lui Robert Schumann (respectiv, energicul Florestan și visătorul Eusebius). În *Inelul Nibelungului* de Richard Wagner, Wotan arată ba ca căpetenia zeilor, ba ca filozoful tragic. Un pas nou făcut de Giraud-Schönberg îl constituie transformarea divizării în două, în fragmentarea personalității în bucăți mici pentru a obține efectul curbat de oglinzi sparte.

O a doua latură conceptuală constă într-o prăpastie care separă artistul de mulțime. Artistul este gata să se sacrifice de dragul artei, iar mulțimea este caun stol de zmei furioși și negri, ciugulind din poet. Din această perspectivă, dezvăluie Nr. 5 (*Valsul de Chopin*), caz în care muzica se asociază cu agonia sângeroasă (Chopin a suferit de pneumo-hemoragie). în Nr. 6 (*Madonna*) arta este comparată cu Sfanta Maria, care a preluat toate chinurile din lume. în Nr. 11 (*Missa roșie*), Pierrot la altar își deschide pieptul pentru a oferi oamenilor inima sângerândă. În Nr. 14, strofele poetice au absorbit sânge de poet, iar un stol de vulturi negri ciugulesc din el. Și aici Giraud și Schönberg au intensificat până la cota maximă distanțarea romantică a eroului de mulțime.

A treia latură a concepției poate fi apreciată ca interpretarea specifică a raporturilor de lumi reale și ireale. La romantici, lumea ireală, cea fantastică a avut două dimensiuni. La un pol s-a situat fantasticul senin, alb, pozitiv, de exemplu, *Somnul unei nopți de vară* de Felix Mendelssohn-Bartholdy după Shakespeare. La un alt pol găsim fantasticul negru, diabolic prezent pe deplin în creația lui Franz Liszt, în *Noaptea pe muntele pleșuv* de Modest Musorgski etc. în *Pierrot lunaire*, imaginile ireale sunt senine vizand anumite amintiri din trecutul depărtat. Lumea reală este tratată ca un coșmar. Un exemplu elocvent îl prezintă Nr. 8, *Noaptea*, unde fluturii negri, imenși acoperă întreg orizontul, coboară mai și mai jos, străpung inimi și beau sânge.

În urma analizei efectuate, putem conchide că inovația lucrării *Pierrot lunaire* constă în asimilarea, transfigurarea și sintetizarea spectrului larg de tradiții. O parte a acestor tradiții vizează anumite specii artistice precum *commedia dell'arte*, melodrama muzical-teatrală, arta cabaretului, ciclul vocal-instrumental. Aici nu poate fi trecut neobservat utilizarea unor genuri și forme muzicale ca valsul (Nr. 5 și 19), polca (Nr. 17), barcarola (Nr. 20), passacaglia (Nr. 8), canonul (Nr. 17), fuga (Nr. 18) [10]. Un alt spectru de fenomene antecedente modificate de Schönberg se referă la unele direcții stilistice și estetice cum sunt romantismul și simbolismul. O funcție simbolică, magică, uneori declanșată direct, alteori fiind una ascunsă o joacă cifrele 3 și 7, interpretate de compozitor în conformitate cu hermeneutica numerologică. Sintetizarea și transfigurarea tuturor acestor tradiții a asigurat continuitatea evoluției artistice dând nașterea expresionismului muzical a cărui complexitate demonstrează creația lui Schönberg.

Lumii imperfecte el i-a opus perfecțiunea îndemânării profesioniste. De aceea, *Pierrot lunaire* se apreciază până în prezent nu numai ca un mare fenomen artistic, ci și ca un exemplu elocvent al înnoirii tradiției influențând multe lucrări componistice apărute în a doua jumătate a sec. XX și la începutul sec. XXI [11], de exemplu, *Ciocanul fără meșter* de Pierre Boulez, *Viața în roșu* de Edison Denisov, *Strofele* de Krzysztof Penderecki, *Aventures* de Gyorgy Ligeti.

Referințe bibliografice:

- ¹ ХОЛОПОВ, Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления În Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва: Сов. композитор, 1982, с. 52–104.
- ² DUNSBY, Jonathan. Schönberg. Pierrot lunaire. Cambridge England: Cambridge University Press, 1992.
Apud: http://books.google.ru/books?id=k21LVGXkQswC&printsec=frontcover&dq=pierrot+lunaire+shoenberg&source=bl&ots=rJ2suEffMf&sig=77-nOz1WVJfJBxex7Ou1gvVUa-w&hl=ru&ei=2168S_bpJ8GPsAb-9PXkCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CDkQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false
- ³ Apud: Свет – Добро – Вечность. Статьи. Материалы. Памяти Эдисона Денисова. Москва, 1999, p. 85.
- ⁴ СТРАВИНСКИЙ, И. Диалоги. Размышления. Комментарии. Ленинград, 1971, p. 107.
- ⁵ Apud: [http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nigskinder_\(Oper\)](http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nigskinder_(Oper)).
- ⁶ Vezi : ЦЕРХА, Ф. К вопросу об исполнении речевой партии (Sprechstimme) в Лунном Пьеро Шёнберга. În Современная музыка Австрии. Очерки и документы. Сост., пер, коммент. О.Лосевой. Москва, 1998, p. 54; RAPOPORT, Eliezer. Schoenberg-Hartleben's Pierrot Lunaire: Speech – Poem – Melody – Vocal Performance În *Journal of New Music Research*, 2004, Volume 33, Number 1, March 01, p. 71-111.
- ⁷ Vezi detalii : МЕНТЮКОВ, А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. Москва, 1986, p. 18 – 33; ЭЛИК, М. Sprechgesang в Лунном Пьеро А.Шёнберга. În Музыка и современность. Москва, 1971, вып. 7.
- ⁸ Acest subiect este abordat în lucrare: STERNE, C. Arnold Schönberg, the Composer as Numerologist. Lewiston, 1993. О. Милушкина analizează preferințele numerologice ale lui Schönberg sub aspectul paradigmatic punându-le în legătură cu sensul magic al cifrelor în cărțile Taro (МИЛУШКИНА, О. Лунный Пьеро А.Шёнберга как культурная парадигма искусства XX века. În Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции. Москва, 2002).
- ⁹ De aici încoace facem referințe la: ШЁНБЕРГ, А. Лунный Пьеро. Партитура. Ленинград: Музыка, 1974.
- ¹⁰ Vezi: ВЛАСОВА, Н. Лунный Пьеро: пространство культурных диалогов. În Музыкальная академия, 2004, №. 1, p. 181,182.
- ¹¹ Anumite paralele între Pierrot lunaire și lucrările componistice ce vor urma sunt elucidate de: МИЛУШКИНА, О. Op. cit., p.82, 83, 85.

FILE DIN ISTORIA MODERNĂ A ARTEI MUZICALE NAȚIONALE (REPUBLICA MOLDOVA)

Directii în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI

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. Desființarea Uniunii Sovietice, lichidarea sistemului de țări socialiste europene a deschis poarta de globalizare a 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 a început să se manifeste la acea etapă a evoluției muzicii universale, numită de 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, compozitorii din partea locului nu tind spre utilizarea masivă și insistentă a componentei de tutti. Dimpotri, 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 soli – 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 menționate de crearea unor atare 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, multiaspectuală 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 Solomon Lobel nimeni în Republica Moldova nu a mai compus câte șapte simfonii (o excepție o prezintă numai Dimitrie Kițenko, păstrând 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]. Peste un secol în urmă, 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, s-a pornit mișcarea de rezistență față de tirajare și academizare a 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 înseși 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 / Sincrofonie, 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 aceluși 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, G.Neaga. Dintre cei ai generațiilor medii și mai tânără, spre grafica sonoră tind V.Beleaev, G.Ciobanu, O.Palymski.

Simfonia *Fumuri* de Oleg Palymski (1996) manifestă încercarea 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 în 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 ale celor simfonice de V.Zagorschi, Z.Tkaci, 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 sale de creație 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 (exemplul 1) semănând cu cântarea străveche bisericească (melodia ortodoxă de origine demestvică).

Ex.1



P.Rivilis. *Stihira*

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 renașcentistă și barocă (*Kyrie*, *Simfonia Nr.2*).

O adevărată 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 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 *Stansele* 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 (exemplul 2) de două ori cedează locul culminațiilor dramatice la începutul și sfârșitul reprizei inversate în forma de sonată.

Ex. 2



V.Zagorschi. *Simfonia nr. 2*, partea 1

Partea a doua (*Allegro agitato*) în forma de variațiuni duble, reproducând atmosfera emotivă caracteristică unui obicei păgân sângeros, este tratată ca scherzo-ul salbatic (exemplul 3) 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 încheagată, prin inventivitatea și pitorescul paletei timbrale, prin alternarea scriiturii liniare și eterofonice cu agregatele sonoristice de tip textură¹⁴.

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, transfigurarea lor în raport de viziunea sa actuală.

Aflăm aici și afinitatea 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].

¹⁴ Analiza mai detaliată a simfoniilor lui V.Zagorschi cuprinde lucrarea de licență făcută sub îndrumarea noastră: Гицу, Н. *Симфонии В.Загорского*. Кишинев, 2002.

Ex. 3

V.Zagorschi. *Simfonia nr.2, partea 2*

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 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 (exemplul 4), de utilizarea permanentă a scriiturii polifonice, de tratarea părții finale ca o repriză-codă a *Simfoniei* în întregime, căpătând astfel contururile unei construcții iambice [6, p. 165].

Ex. 4

Z.Tkaci. *Simfonia. Leitcelula*

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 neobaroce, 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” (exemplul 5) comună tuturor secțiunilor formei muzicale.

Ex. 5



D.Kițenko. *Simfonia nr. 2*

Simfonia Nr.3 de D.Kițenko (1995) pentru componența triplă a orchestrei simfonice mari, cu pianul și bateria instrumentelor de percuție, se axează pe concepția creștină, ca și *Stabat Mater*, *De Profundis*, *Exodus* de acest 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 [7, 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 făcută ca ciaconă urmată de descrescendarea și „înălțarea” ecourilor spectrului sonor.

Pe fundalul de apelare 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), jertvelor invaziei fasciste (*Simfonia Nr. 6* de S. Lobel). Viziunea

„prosovietică” a evenimentelor războinice 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 la sunarea numai 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.

Ex. 6

The image shows a musical score for Example 6, covering measures 76 to 80. The score is for a symphony orchestra, with parts for Piccolo, Flute (Fl.), Oboe 1 & 2 (Ob. 1. 2.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.). The title "Rugăciunea 'Tatăl nostru'" is written above measures 77 and 78. The Flute part has a "solo" marking and a dynamic marking of "mp" (mezzo-piano). The Bassoon part has a "solo" marking and a dynamic marking of "p" (piano). The score is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

V. Burlea. *Destine*. Partea II

Simfonia nu este concepută ca proiectarea sonoră a cronicii istorice. Autorul ne propune o epopee muzicală axată pe înțelegerea filosofică a destinului plaiului natal. Aici persistă concomitent și nuanța lirico-psihologică, deoarece anumite evenimente de ordin general s-au răsfrânt asupra destinului oamenilor concreți. Ne referim, de exemplu, la foametea prefăcută, la departarea în Siberia a familiilor baștinașilor din anii 1946-1947 (partea a doua a simfoniei). Narațiunea plină de doliu constituie un aspect al expresiei muzicale exprimată de manifestările instrumentelor solistice și ale grupurilor instrumentale extrase din componența plinară. În acest context se înscrie și rugăciunea *Tatăl Nostru* plasată în secțiunea de aur din partea a doua (exemplul 6) Al doilea aspect vizează redarea exploziilor sufletului compozitorului fiind șocat de nedreptate, de persecutarea oamenilor nevinovați ceea ce exprimă secțiunile de *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 duale: pe de o parte ea este pătrunsă de patosul demnității, pe de alta – ea

strârnește 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.Gondea și Gh. Ciobanu.

Însăși denumirea lucrării simfonice de proporții a lui Laurențiu Gondea – *Simfodoina* (2003) mărturisește o nouă încercare (de după T.Chiriac, G.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 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 poem 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 distanțate de nouă ani de la *Simfonie*, numită *Momentul bacovian* (1998). La începutul sec. al XXI-lea au mai apărut *Un viaggio immaginario* pentru orchestra de coarde și tablourile simfonice din balet *Păsările și apa* pentru orchestra simfonică și banda magnetică [8].

Simfonia *Sub soare și stele* este prima și cea mai volumetrică 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 *Cvintet pentru instrumentele 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 instrumentele 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 semnal sonor, exemplul 7), aluzia la *râga* străveche (elementul 3, exemplul 8), tetracordul hexatonic (elementul 4, exemplul 9) și intonațiile *colindei* (elementul 5) suplimentate uneori de ecourile *bătutei*. Subordonarea acestor arhetipuri cuprinde formulă binară. La un pol se situează elementele întâi, doi și *râga* – arhetipurile 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 de *circulatio*: evocarea – obiectul de evocare – rezonanța telurică a obiectului de evocare. Concepției circulante îi corespunde structura *Simfoniei* având contururile spiralice: expoziția panoramică a arhetipurilor bazice (partea întâi), dezvăluirea 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”.

Ex. 7

The musical score for Ex. 7 is titled "Allegro assai" and is marked "sempre simile". It consists of several staves:

- Top Staff:** Percussion parts for "2 tomt con bacch. di timpani" (two tom-toms with cymbals and timpani) and "cs" (cymbals). The notation includes rhythmic patterns with accents and dynamic markings like *f* and *fp*.
- Middle Section:** A series of staves for string instruments: "I vn" (Violin I), "II vn" (Violin II), "vl" (Viola), "vc" (Violoncello), and "cb" (Contrabasso). The strings play sustained notes with some glissando effects.
- Bottom Section:** Percussion parts for "bng" (bongos) and "tomt" (tom-toms), with the instruction "con bacch. di tamburo" (with cymbals of tamburo). The notation shows rhythmic patterns similar to the top staff.

Gh.Ciobanu. *Simfonia*, elementele 1,2

Ex. 8

Handwritten musical score for Ex. 8. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violini I (I, II), Violini II (I, II), Viola, Violoncello (V-c), and Contrabbasso (Cb.). The second system includes staves for Violini I (I, II), Violini II (I, II), and Viola. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *p*. There are also performance instructions like *Ad libitum* and *Ad libitissimo*. The notation is dense and appears to be a working draft or a composer's sketch.

Gh.Ciobanu. *Simfonia*, elementul 3

Ex. 9

Handwritten musical score for Ex. 9. This score is a dense orchestral arrangement consisting of approximately 15 staves. It features a complex texture with many notes, rests, and dynamic markings. The notation is highly detailed and appears to be a final or near-final draft of a musical piece. The score is organized into measures, with vertical bar lines clearly visible. The overall appearance is that of a professional or semi-professional manuscript.

Gh.Ciobanu. *Simfonia*, elementul 4

Motivele ancestrale și creștine primate sub aspectul artistic îmbrățișează simfonia *Eminescu* (2008) de Teodor Zgureanu [9], ea fiind un elocvent exemplu al simfoniei vocale. 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 G.Neaga, pe versuri de G.Dimirtiu. 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).

Ex. 10

Largo Grandioso
149
Molto Maestoso 150 151 152 153 154

Fl. pic.
2. Fl.
2. Ob.
C. in B.
1. Cl.
B. Cl.
3. Trg.
Cor.
Tr. b.
3. Tuba
Tuba
Tuba
S.
A.
T.
B.
Str. I.
Str. II.

Cân. zăi și la-u de
Noi Fi-e-și c-năe-țăm

43

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 dezvăluie 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*, exemplul 10).

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 inovații „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*. **În:** *Muzica*, București, 1991, Nr.4.
- ². АКСЕНОВ, 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*, traducerea din germană în rusă de R.Gruber, red. V.Glebov (V.Asafiev). Ленинград: Музгиз, 1926.
- ⁴. БЕЛЫХ, М. *Стансы В.Загорского (к проблеме неоромантизма в молдавской музыке)*. **В:** *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998.
- ⁵. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Pontos, 2002.
- ⁶. Ibidem.
- ⁷. MIRCOS, V. *Simfonia în D de D.Kițenko: dramaturgia, arhitectonica, trăsăturile de gen*. Lucrarea de licență. Chișinău, 1997.
- ⁸. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului G.Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000.
- ⁹. MUZÎCA, T. *Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu*. **În:** *Învățămint artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău: Grafema Libris, 2002.

Specificul conceptual și dramaturgic în *Simfonia nr. 2* de Vasile Zagorschi

Panorama muzicii simfonice contemporane din Republica Moldova nu poate fi reconstituită fără ultimele lucrări de amploare ale lui Vasile Zagorschi. Ne referim la *Simfonia nr. 2* și *Stansele pentru orchestră simfonică* apărute și interpretate pentru prima dată în cursul ultimului deceniu al sec. XX¹.

Simfonia nr. 2 a fost finisată în 1991, ea fiind o a doua și ultima simfonie din creația maestrului acumulând o mare experiență componistică. Cele mai de seamă repere pe calea parcursă de muzica simfonică a lui Zagorschi sunt *Simfonia nr. 1* (1955) precedată de *Scherzo pentru orchestră* (1948), *Cinci piese pentru orchestră simfonică* (1961), *Simfonia-balet pe motivele poeziei lui Federico Garcia Lorca* (1972), *Sărbătoarea nocturnă a orașului liber* (1975).

Creația simfonică a lui Vasile Zagorschi este un fenomen complex și pluridimensional reflectând o mare competență a maestrului în mai multe direcții ale activității componistice. Diferențierea nuanțată a sunării orchestrale, evidențierea timbrală a grupurilor de instrumente și a instrumentelor solistice vine de la muzica instrumentală de cameră și de concert a compozitorului. Aici, cei mai reprezentativi predecesori ai *Simfoniei nr. 2* sunt *Rapsodia pentru vioară, pian și percuție* (1966) și *Diafoniile – Muzica pentru pian și coarde* (1979). Menționăm că paleta interpretativă a *Simfoniei nr. 2* cuprinde nu numai orchestră simfonică mare cu componența triplă, ci și partidele pianului și harpei.

Cantabilitatea temelor lirice din *Simfonia nr. 2* a asimilat procedeele respective din domeniul muzicii vocale de cameră a lui V.Zagorschi, în frunte cu *Poem liric pentru voce și pian* (1957), sau *pentru bariton și orchestră simfonică* (1958) pe versurile lui Emil Loteanu. Contrastele timbrale și facturale de tip solo – tutti, coardele – aerofonele seamănă cu cântarea antifonică și responsorială din lucrările corale ale Maestrului atingând cotă maximă de expresie în cantata *Cine scutură roua* (1981) pe versuri după motivele folclorice din culegerea *De dragoste* de Grigore Vieru.

Un loc aparte îl ocupă muzica instrumentală programatică. Programatismul este propriu, în diferită măsură, tuturor lucrărilor simfonice ale lui V.Zagorschi. Programatismul la Zagorschi este de fapt un element component al interacțiunii universului sonor cu lirteratura, teatrul, artele plastice etc. Este bine cunoscut acel fapt, că muzica baletului *La răspântie* a fost inițial prezentată publicului meloman ca două lucrări simfonice, prima fiind *Simfonia-balet pe motivele poeziei lui Federico Garcia Lorca*, o a doua – tablouri simfonice *Sărbătoarea nocturnă a orașului liber*. Muzica pentru pian și coarde *Diafoniile* este inspirată din capodoperele cavoului familiei Medici

făurite de Michelangelo Buonarroti (monumentele *Dimineața, Ziua, Amiaza, Noaptea* din sarcofagele lui Lorenzo și Giuliano Medici). Nu prezintă o excepție și *Simfonia nr. 2*.

Concepția ideatică a *Simfoniei nr. 2* era inspirată din conținutul romanului lui Marcel Brion *Nous avons traversé la montagne (Am străbătut munții)*. Menționăm, a propos, că V.Zagorschi posedă perfect nu numai română, rusă, ci și franceză, reprezentând în cursul deceniilor comunitatea compozitorilor fostei URSS la Paris în cadrul congreselor culturale ale UNESCO. El a făcut cunoștință cu romanul lui Brion în limba originalului.

V.Zagorschi a fost încântat de concepția meta-spațială și –temporală a romanului lui M.Brion. Acțiunea se petrece aici, acum și, concomitent, în țările și intervalele de timp foarte depărtate. În *Simfonia nr. 2*, ca și în lucrările simfonice precedente, V.Zagorschi evită reflectarea sonoră a detaliilor subiectului literar. Muzica lui vine să sugereze o așa stare de spirit și de cuget când realitatea nu poate fi desprinsă de zborul inventiv al fanteziei, când un delir, o stare halucinantă sunt juxta- și suprapuse unei clarități mintale, când o personalitate concretă devine „purtătoarea” ecourilor sufletești ale oamenilor trecuți în neființă.

O așa concepție metaspacială, metatemporală și metapersonală a trezit atenția compozitorului în timpul crucial atât pentru istoria modernă (derâmarea sistemului socialist, a Uniunii Sovietice, ca consecință – revalorificarea completă a sistemului de valori), cât și pentru personalitatea lui V.Zagorschi: pe de o parte, el rămânea să fie unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai culturii muzicale din Republica Moldova, pe de alta – a fost nevoit să părăsească postul de Președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R.Moldova pe care l-a ocupat mai mult de 20 de ani la rând...

Se poate de presupus, că denumirile programatice ale părților componente din *Simfonie* au concomitent atât origine literară, cât și o nuanță autobiografică, respectiv

Partea I. *Miraje*. Moderato assai. Narrativo.

Partea II. *Rituri (Offertorium)*. Allegro agitato.

Partea III. *Labirint*. Allegro moderato. Affabile.

Ambiguității conceptuale a **părții întâi** (realitatea fiind suprapusă unor fantome) îi corespunde o anumită elasticitate și plurivalență arhitectonică. Pe de o parte, aici putem evidenția contururile unei forme de sonată. Pe de alta, această formă cuprinde foarte multe devieri de structură canonică a unui allegro de sonată: tempoul moderat în loc de allegro (ceea ce totuși nu este o mare raritate în muzica romanticilor târzii și în creația compozitorilor sec. al XX-lea), evitarea opunerii radicale a temelor din expoziție (tradiția pre-beethoveniană „restaurată” de lucrările neoclasiche, fie *Simfonia clasică* de S.Prokofiev, *Simfonia simplă* de B.Britten, fie *Simfonia nr. 4* de G.Mahler sau simfonia *Mathis pictorul* de P.Hindemith), înlocuirea dezvoltării cu un episod de amploare, repriza inversată și variată etc. (schema 1).

Schema 1

Componenta tematică	A	B	C	D	E	D ₁	B ₁	F	A ₁	A ₂	F ₁
Structura formei de sonată	Expoziția			Episodul			Repriza-dezvoltare				Repriza-codă
Secțiunile formei de sonată	P	S	C	Ep.1	Ep.2	Ep.1 var.	S	Ep.3	P	P	Ep.3 var.
Cifrele în partitură	1	3	6	8	1m.în.11	6m.în.12	15	17	18	19	22
Repartizarea culmilor							1		2		
Descifrarea abrevierilor	P = tema principală; S = tema secundară; C = concluzia; var. = variația; m. = măsura; în. = înainte										

Imaginea iluzorie de tip miraj o creează deja un scurt compartiment introductiv (exemplul 1). De la bun început se pronunță o anumită ambiguitate a manifestărilor sonore. Un strat muzical, extrem de fin, cam „ireal” îl constituie tremoli ale violelor *con sordino* și flageoletele contrabașilor împreună cu campana (isonul *la*, decrescendo de la *mezzo-forte* la *trei piano*). Un alt strat expus „deasupra” isonului se desfășoară în partida clarinetelor (*mezzo-piano, ben legato, espressivo*). Temele principală și secundară „moștenesc” de la materialul introductiv nucleul de seamă care proliferază mai intens în evoluția temei secundare. Și aici expunerea rămâne a fi una bivalentă: contrapunctul cornul solo/coardele în tema principală (exemplul 2), suflătorii din lemn/coardele în cea secundară (exemplul 3). În concluzie, polifonia a două straturi se realizează înăuntrul grupului suflătorilor din lemn (fagoturile *legato*/cornul englez și oboiul întâi *cantabile espressivo*). Aici se adaugă și figurile imitative.

Impresia instabilă, ambiguă, „ireală” devine mai și mai pronunțată spre sfârșitul compartimentului expozitiv grație utilizării metrului variabil, figurilor ritmice sincopate în condițiile epuizării densității sonore (rămân numai coardele, *două piano*).

Episodul (compartimentul median din partea întâi) reproduce un alt „miraj” (remarca *lontano*) semănându-se cu niște impresii orientale. Aici în prim-plan ies diferite instrumente de percuție: tamburina, triungiul, talgerele, tom-tomul, castanietele (c.9). Parabola dinamică a muzicii episodului are contururile ondulatorie: crescendo este urmat de decrescendo.

Cele mai atractive „evenimente sonore” au loc în ultimul compartiment al formei din partea întâi a *Simfoniei*. Acest compartiment poate fi numit „repriză” destul de convențional. Aici nimic nu seamănă cu o canonică recapitulare a materialului muzical expus anterior. Repriza inversată începe cu expunerea augmentată a temei secundare (c.15) căpătând, grație majorării densității sonore, un caracter „pământesc”. Se lărgește evident și volumul secțiunii date derulând contururile formei tripartite cu repriză. Creșterea densității texturale, a nivelului dinamic duce la apariția primei culmi

– imaginea unei dezordine, unui haos creată de tutti axat pe disonanțe și pulsația ritmică încordată (exemplul 4).

O a doua culme, fiind și mai tulburată, se atinge după revenirea temei principale din repriza inversată. Această culme (*Con moto. Impetuoso*) axată pe intonațiile de suspin dezvăluie starea furtunoasă a sufletului eroului *Simfoniei*.

Putem conchide, că dramaturgia simfonică a părții întâi vizează direcția inductivă a logicii artistice bazată pe acumularea treptată și latentă a energiei de exprimare, atingând două culmi în cadrul ultimului compartiment al formei, grație dezvoltării intense a materialului muzical. Acest compartiment cuprinde două trepte de evoluție muzicală: repriza-dezvoltare este urmată de repriză-codă tratată ca un ecou depărtat al „evenimentelor” antecedente, sau ca dispariția unui miraj.

Dacă partea întâi nu se axează pe un subiect cât decît definit, reproducând sonor juxtapunerea unor fantome (*Miraje*), **partea a doua** are ca subiect anumite evenimente concrete. Eroul romanului de multe ori și în diferite situații privește portretul unui bărbat pe care pentru prima oară l-a văzut într-un muzeu. Peste câțiva ani, în timpul peregrinării în Phenicie, el devine martor ocular al unei ceremonii păgâne sângeroase. Conform unui obicei păgân străvechi, pământul trebuie să fie stropit de sângea unui om ales. Acțiunea dată seamănă cu culmea sângeroasă din baletul *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski. Ca și în acest balet, acțiunea misterioasă se desfășoară în cadrul scenelor de masă pe fundalul naturii exotice. Brusc, eroul romanului înțelege, că jertfa aleasă și este acel om al cărui portret el privea de multe ori. Eroul vrea să intervină pe lângă această acțiune barbară, dar nu poate rezista invazia maselor de oameni salbatici, devenind, împotriva voinței sale, un martor pasiv al acestui Offertorium.

Evoluția muzicală din partea a doua parcurge cale de la un scherzo salbatic (compartimentul de bază) la un epilog coralic de tip katharsis.

Compartimentul de bază este scris în forma de variațiuni duble precedate de un succint preambul-introducere (schema 2). Muzica crudă, salbatică a introducerii stârnește mai multe asociații cu lucrările foviste, neobarbare din creația compozitorilor sec. al XX-lea – fie *Sărbătoarea primăverii* de I.Stravinski, fie *Allegro barbaro* sau începutul baletului *Mandarinul miraculos* de Béla Bartók.

Schema 2

Compartimentele formei	Introducere	A	B	A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	Trecere la epilog		Epilog
Cifrele în partitură		2	4	9	12	17	20	21	26	28
Culmile						1		2	3	

Cel mai eficace mijloc de expresie din compartimentul introductiv la partea a doua a *Simfoniei* lui V.Zagorschi este pulsația ritmică fiind extrem de rapidă (*Allegro agitato*), energică și

nepătrată, axată pe juxtapunerea optimilor în condițiile de metrul variabil: $3/8 - 2/8 - 3/8$ etc. Efectul exploziv se creează și grație schimbării brusce a densității sonore. Sunarea *forte* a instrumentelor cu coarde susținute de tamburino și fagoturi (m. 1-4) este urmată de tutti (m.5). Într-un interval de timp foarte minim (m. 5-6), *forte* (m. 5) cedează locul remarcilor *subito piano* și *crescendo molto* în partida instrumentelor cu coarde și de suflat împreună cu sunarea *forte* a timpanilor (m. 6).

Prima expunere a temei întâi (A, c. 2) se realizează ca polifonia straturilor. Melodia diatonică cvasi-arhaică a oboiului solo dublată de harpă (stratul întâi) sună concomitent cu pulsația ritmică a cornilor parvenită de la introducere (stratul doi) și cu intervenția accentuată a cvartelor perfecte interpretate de bas-clarinet, fagotul întâi și violoncelele pizzicato (stratul trei). Această muzică stârnește asociații cu un dans păgân de rit anticipând scena de offertorium.

O a doua expunere a temei întâi (A₁, c. 9), în comparație cu prima ei expunere se deosebește prin micșorarea funcțiilor stratului întâi, celui orizontal, liniar. În prim-plan iese pulsația ritmică a agregatelor acordice. Privit sub aspectul structurii ritmice, acest compartiment este tratat nu numai ca variația temei întâi, ci și ca dezvoltarea materialului introductiv.

În cea de a treia expunere a temei întâi (A₂, c. 17) se situează prima culme din partea a doua a *Simfoniei*. Aici sună concomitent toate instrumentele participante ale componenței triple a orchestrei simfonice mari. În comparație cu expunerile precedente ale temei A, harpa este înlocuită cu pianul interpretând acordurile masive *fortissimo*, se utilizează mai multe instrumente de percuție, se majorează volumul sonor al instrumentelor de alamă (patru corni, trei trompete, trei tromboane și tuba), se lărgeste mult diapazonul registral al verticalei armonice – de la *mi* contraoctavă la *sol-diez* în octava a treia. Pulsația ritmică devine mai insistentă grație sunării la *două forte*. Caracterul ei salbatic îl determină o nouă variantă a utilizării metrului variabil: $7/8 - 9/8 - 7/8 - 3/8 - 8/8$ etc.

Expunerea mai și mai tensionată a temei întâi (A – A₁ – A₂) se alternează cu sunarea mai contemplativă a temei a doua (B). Dacă tema întâi reproduce un dans arhaic, ritic, salbatic, tema a doua dezvăluie lumea lăuntrică a eroului *Simfoniei*, poate și „vocea lirică” a autorului ei. Dominării de tutti în evoluția temei întâi îi este opusă muzica de cameră vizând expoziția temei a doua soluționată ca un cvartet de instrumente aerofone: două flaute și cornii întâi și al treilea. Mai mult decât atât, din componența acestui cvartet, numai două voci îndeplinesc funcția de bază (partidele flautului întâi și cornului întâi), celelalte două voci joacă un rol secund creând un modest fundal armonic. Cu alte cuvinte, expoziția temei B este tratată ca duetul lin, contemplativ al flautului și cornului. Melodiile cântate de aceste instrumente se axează pe mișcarea moderată, plastică, ondulată. Libertatea ritmică bazată pe metrul variabil ($3/4 - 4/4$), expunerea diatonică trezesc asociații atât cu cântecele epice, cât și cu mai multe exemple ale muzicii narrative din creația vocală și corală a lui V.Zagorschi (*Poem liric, cantata Cine scutură roua*).

Evoluția ulterioară a acestei teme se axează pe două procese. Primul proces nu influențează esențial schimbarea semanticii elegiace a muzicii. Cel de-al doilea proces are ca rezultat o adevărată explozie emotivă.

Bazele procesului întâi constă în varierea timbrală și factuală a temei *B*. Variațiunea întâi (*B₁*) include două etape-faze. Inițial (faza întâi, c. 12), melodia flautului este transmisă clarinetului, iar cea a cornului sună în partida flautului. Cu alte cuvinte, aici domină deplasarea vocilor liniare bazată pe contrapunctul vertical.

Cealaltă etapă a variațiunii întâi (c. 15) se axează pe expunerea dialogată lipsită, totuși, de nuanța „competitivă”. Elementele componente ale discursului dialogat nu sunt opuse unu de altul, dar se manifestă ca celulele complementare, ca anumite suplimente, „explicații”, adaosuri la tema muzicală de bază.

O a doua variațiune a temei *B* începe imediat după prima culme din partea a doua a *Simfoniei*. Anume aici transformările neesențiale ale temei (continuarea procesului întâi) sunt urmate de transfigurarea radicală a ei (procesul al doilea). Transformările neesențiale au loc la începutul variațiunii a doua (c. 20), unde expunerea dialogată este înlocuită cu monodia dublată și eterofonie. Sunetele temei capătă o durată mai lungă, domină un mare diminuendo atingând starea de „scufundare” a materiei sonore într-un repaus de liniște (*pianissimo, con sordino*).

Pe fundalul acestui repaus devine mai evidentă transfigurarea radicală a temei *B* (procesul al doilea) căpătând un caracter extrem de exploziv. Aici (începând cu c. 21) tema *B* augmentată asimilează acele procedee de expunere pe care autorul le-a utilizat creând prima culme bazată pe tema întâi (*A₂*): *fortissimo*, pulsația crudă a instrumentelor de percuție etc. Astfel arată o a doua culme din partea a doua a *Simfoniei*. Ultima, cea de-a treia culme (c. 26), depășind intensitatea culmilor anterioare, poate fi tratată ca o zonă de tranziție de la compartimentul de bază al formei la epilogul ei.

Dacă culmile redau starea psihologică zbuciumată a eroului al cărui suflet era grav rănit de ritul sângeros (*Offertorium*), epilogul coralic (c. 28) axat pe sunarea nobilă și contemplativă a violei solo urmată de violinile împreună cu flautul, oboiul și clarinetul, poate fi tratat ca adio cu jertfă, ca ultimul cuvânt „în memoriam”.

Partea a treia (*Labirint. Allegro moderato. Affabile o = 78*), ca și partea precedentă a *Simfoniei* este scrisă în forma de variațiuni duble tratată liber (schema 3).

Schema 3

Compartimentele formei	A	B	A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	A ₃	B ₃	A ₄	A ₅ /B ₅	A ₆
Cifrele în partitură		2	4	6	9	13	14	15	16	18	28
Culmile								1		2	
Funcțiile compoziționale	Compartimentul de bază										Coda

Aici atinge cotă maximă capacitatea autorului de a metamorfoza celulele tematice utilizând inventiv mijloacele timbrale, facturale, agogice și de articulare. Aceste metamorfozări reflectă conținutul programatic al muzicii – rătăcirea eroului în multiple ramificări ale unui labirint.

Mișcarea perpetuă a eroului, căutarea continuă a ieșirii dintr-o „spirală vicioasă” redă pulsația optimilor (motivul de rătăcire) în partida violelor întâi manifestându-se pe fundalul sunării coralice la violele doi și violinile întâi (*divisi, piano*, exemplul 5). Abia apărându-se, acest contrapunct se modifică (o a doua jumătate a m. 3): pulsația optimilor se transferă la partea superioară a violinilor doi, iar stratul coralic – la viole și la o altă parte a violinilor doi. Peste câteva clipe (m. 6), pulsația se stabilește la o parte a violinilor întâi *divisi*, iar stratul coralic – la o altă parte a violinilor întâi și în partida violelor. Deplasarea acestor celule continuă permanent, în plus, începând cu c. 1 se adaugă și stratul al treilea – pedala flautelor (*mezzo forte*, notele întregi), se schimbă și structura sonoră a pulsației (m. 8): secunda mare este completată de cea mică, pe urmă (3 m. după c. 1) apar și cvartele perfecte etc. Așa se realizează expoziția primei teme (A) din partea finală a *Simfoniei*.

O a doua temă (B) se manifestă ca polifonia straturilor sonore (exemplul 6).

De la început sunt suprapuse patru elemente componente: continuarea pulsației optimilor deplasate permanent (violinile doi – violele – violoncelile), isonul flautelor, pizzicato contrabașilor împreună cu lovirea timpanului, relief melodic în partida clarinetului întâi solo (*mezzo forte*) pe care îl imită (peste două măsuri) oboiul întâi solo (*mezzo forte*). Anume acest relief melodic constituie componentul de bază din tema a doua.

Ca și în cazul temei întâi, tema a doua se dezvoltă foarte elastic și inventiv sub aspectele tibril și factual. Începând cu c. 3 relief melodic se dublează în terță fiind expus de două oboaie și două clarinete (*mezzo forte*). Aici lipsește atât coralul flautelor, cât și pizzicato-ul contrabașilor susținut de timpan. Rămâne în vigoare numai pulsația optimilor (motivul de rătăcire) în partida violelor din care se naște un al doilea relief melodic în al cărui cadru pătrimile își cedează locul optimilor, se produce un efect ondulatoriu: *crescendo – forte – diminuendo*, respectiv, mișcarea ascendentă urmată de cea descendentă. Finele compartimentului B arată ca polifonia a patru straturi timbrale: 1 – două oboaie, pătrimile, 2 – două clarinete, jumătățile, 3 – violele, optimile, 4 – violoncelile, optimile (9 m. înainte de c. 4).

Evoluția ulterioară a temei întâi (A) parcurge următoarele modificări.

Prima variațiune a ei (A₁, c. 4) este expusă ca contrapunctul a trei voci: 1 – pulsația optimilor la violinile întâi cu schimbarea permanentă a structurii intervalice (secunda mică – cvarta perfectă – cvinta perfectă – octava perfectă – secunda mare etc.), 2 – pătrimile ostinati alternate cu pauzele la viole, violonceli pizzicato împreună cu timpanul, 3 – isonul cornului întâi solo. Pe urmă, cele mai esențiale transfigurări timbrale suportă pulsația optimilor fiind expusă ba de toate violinile

întâi *divisi* (4 m. după c. 4), ba de violinile doi *divisi* (6 m. după c. 4) împreună cu imitarea sunării clopotului în partida pianului, ba de violele (c. 5) pe fundalul pizzicato-ului celorlalte instrumente cu coarde împreună cu pianul și cornul. În urma urmelor, relieful melodic se situează în partida clarinetelor (6 m. după c. 5), iar fundalul se interpretează nu numai de corn, ci și de trompetă *con sordino*. Sfârșitul variațiunii A_1 este tratat ca decrescendo și ritenuto în partida violinelor și violelor *divisi*.

Prima variațiune a temei a doua (B_1 , c. 6, *A tempo*, 4/4) continuă dominarea discursului polifonic. Se stabilește contrapunctul a trei linii sonore: 1 – melodia cantabilă a flautului, 2 – coralul cornilor, 3 – declamațiunea melodică a violoncelilor *divisi*. O parte a violoncelilor cântă arco, o a doua – pizzicato.

Ulterioară transfigurare arată în felul următor: 1 – flautul împreună cu oboiul, 2 – cornile sunt înlocuite cu violele și violoncelile *divisi*, 3 – contrabașii se divizează în două grupuri, respectiv, arco și pizzicato (8 m. după c. 6). Modificarea a doua constă în următoarele: 1 – oboiul împreună cu clarinetul, 2 – toate coardele, 3 – violoncelile divizate în arco și pizzicato. Ultima transfigurare a B -ului *întâi* arată ca un duet polifonic: 1 – melodia sună la trompetă solo, 2 – stratul coralic este interpretat de corni, fagoturi și bas-clarinet (c. 8).

O a doua variațiune a temei *întâi* (A_2 , c. 9) tinde spre contrapunctul a două straturi: 1 – pulsația optimilor, 2 – sunarea coralică cu transfigurarea ei timbrală. Spre sfârșitul acestei variațiuni apare stratul al treilea: melodia diatonică a cornului englez (c. 11) semănându-se cu cântecele epice populare românești. Poate, una din ramificările labirintului se situează undeva aproape...

Continuarea peregrinării eroului reproduc variațiunile B_2 , A_3 și B_3 .

A_3 (c. 14) cuprinde trei straturi simultane: 1 – optimile la violonceli și contrabași, 2 – figurațiunile pianului, 3 – sunarea coralică la fagoturi și corni. B_2 (c. 13) se axează pe patru straturi sonore: 1 – melodia cornului solo, 2 – o a doua melodie la mâna stângă a pianistului, 3 – isonul în partida oboaielor, clarinetelor împreună cu harpa, 4 – figurațiunile armonice la mâna dreaptă a pianistului. B_3 reprezintă primă culme din partea finală (c. 15). Aici domină *forte* la trei straturi expuse concomitent: 1 – melodia imnică în partida clarinetelor și fagoturilor (alternarea pătrimilor – optimilor), 2 – o a doua melodie la trompetă solistică (jumătățile), 3 – acordurile coralice interpretate de corni (exemplul 7).

Compartimentul A_4 cumulează două funcțiuni juxtapuse consecutiv: ultima variațiune a temei *întâi* este urmată de culmea generală a părții finale. Ultima variațiune începe la *mezzo piano* (c. 16) ca contrapunctul motivului de rătăcire (coardele fără contrabași) și al expunerii coralice (flautele, fagoturile urmate de oboaie și fagoturi). Urmează un mare și treptat crescendo. Prima fază a ascensiunii (5 m. înainte de c. 17) cuprinde trei straturi sonore: 1 – pulsația optimilor (coardele), 2 – coralul cornilor, 3 – figurațiunile armonice (oboaiele, clarinetele, fagoturile). O a doua fază este

interpretată de tutti fără flaute (*forte, crescendo*, c. 17). O a treia fază coincide cu culmea generală (c. 18, *fortissimo*, tutti), sintetizând cele mai de seamă straturi sonore din compartimentele A și B (exemplul 8). Această culme dramatică exprimă o explozie de desperare a omului nimerit în labirint. Totuși el din nou începe să caute o ieșire. Așa poate fi explicată revenirea la tempoul inițial (*Meno mosso. Affetuoso*) și la expunerea incipientă a componentelor tematice (c. 28). Această secțiune a formei îndeplinește funcția de codă încheiată cu încetarea treptată a sunării: *perdendosi, patru de piano*. Ieșirea din labirintul existențial nu este altceva decât un miraj apărut și dispărut... (exemplul 9).

Fiind un organism artistic de sine stătător, partea a treia a *Simfoniei* are totuși multe puncte de tangență cu mișcările anterioare ale formei ciclice. Ca și partea a doua, partea finală se bazează pe forma de variațiuni duble. Comune cu mișcările precedente sunt contururile dramaturgice ale părții finale: acumularea treptată a energiei de exprimare, plasarea zonelor culminative în secțiunea de aur a formei, direcția ascendentă în juxtapunerea culmilor, expirarea bruscă a tensionării în ultimele compartimente ale compoziției (ne referim la *piano* sau *pianissimo* în codele tuturor părților componente ale *Simfoniei*).

În plus, partea finală produce asociații cu partea întâi a ciclului și ca concepție (caracterul tainic, misterios al imaginilor artistice), și ca felul de scriitură muzicală (elaborarea nuanțată a tuturor detaliilor facturale, agogice, de articulare, lucrul inventiv asupra procedeelelor polifonice, utilizarea rară a compartimentelor de tutti preferând manifestările de tip ansamblu cameral sau concertino). Nu poate fi trecută neobservat și structura temporală a ciclului: partea centrală în tempoul *allegro* este înconjurată de mișcările moderate.

Privită sub acest aspect, structura ciclică a *Simfoniei* (planul întâi al formei) mai capătă o semnificație specifică unei compoziții aciclice (planul secund al formei). Planul arhitectonic secund se încadrează în parametrii unei forme tripartite complexe cu repriza variată și sintetică (schema 4).

Schema 4

Părțile componente ale ciclului	I	II	III
Mișcările	Moderato assai	Allegro agitato	Allegro moderato
Concepția	Meditație	Acțiune	Meditație
Planul arhitectonic secund	A	B	A ₁ cu elementele B-ului

O asemenea structurare a ciclului simfonic tripartit (schematic: Lent – Rapid – Lent) a avut anumite precedente atât în muzica universală (*Simfonia-requiem* de Benjamin Britten), cât și în cea locală (*Simfonia nr. 4* de Solomon Lobel, *Simfonia de cameră* de Boris Dubosarschi, *Simfonia nr. 2*

de Vitalie Lorinov). Specificul *Simfoniei nr. 2* de V.Zagorschi în comparație cu aceste simfonii „adagio-cerculante” constă în evitarea exprimării deschise, melodramatice a stării emotive tragice. *Simfonia* lui V.Zagorschi nu poate fi numită Simfonia-requiem. Eroul ei depășește situații și emoții dure (despre ce mărturisește partea a doua) fiind concomitent departe și de bucuriile vieții. Calea parcursă de el seamănă cu un labirint (denumirea părții a treia a *Simfoniei*). Eroul ei făurează un univers propriu, un spațiu mintal, spiritual și emotiv potrivit naturii delicate, fine a lui, tindând spre zborul liber și enigmatic al fanteziei (*Miraje*).

EXEMPLE MUZICALE:

Ex. 1
 Moderato assai, Narrativo (2/4 = 80)

The image shows a page of a musical score for a symphony. At the top, it is labeled 'Ex. 1' and 'Moderato assai, Narrativo (2/4 = 80)'. The score is arranged in systems for various instruments. The first system includes 2 Flutes (Fl. gr. I & II), 2 Oboes (Ob. II), Clarinet in E-flat (Cl. picolo in Eb), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Clarinet in Bass (Cl. bass), 2 Trombones (Tg. I & II), Trombone III (Tg. III), 4 Corns in F (C. in F), 3 Trumpets in B-flat (Tr. in Bb), and 3 Trumpets and Tubas (Tr. & Tuba). The Piano (Piano/Cofetta) and Arpa (Arpa) parts are also present. The string section (Arca) is at the bottom. The score contains musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'ppp'. There are also some performance instructions like 'Cresc.' and 'ppp'.

Ex. 3

2 H.

3

mf

ppp

Arch.

The image shows a musical score for an exercise. At the top, it is labeled 'Ex. 3'. The score is divided into two main sections. The upper section is for a horn (labeled '2 H.') and consists of a single staff with a treble clef. It begins with a circled number '3'. The horn part starts with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte). The lower section is for strings (labeled 'Arch.') and consists of four staves (violin I, violin II, viola, and cello/double bass) with a common clef. The string part features a sustained harmonic accompaniment, with dynamics ranging from *ppp* (pianissimo) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ex. 4

This musical score, labeled 'Ex. 4', is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments and dynamic markings. The top section includes woodwinds: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet I (Cl. I), and Clarinet II (Cl. II). The middle section contains strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The bottom section includes Percussion (Perc.), Timpani (Timpani), and Cymbals (Cim.).

The score is divided into two systems. The first system (measures 1-17) shows woodwinds and strings playing with dynamic markings of *f* and *pp*. A tempo marking of $\text{♩} = 140$ is present above the Flute I staff. The second system (measures 18-34) continues the orchestration with similar dynamics. A specific instruction 'cantina di Corte inglese' is written above the Oboe II staff in the first system. The score concludes with a *pp* dynamic marking.

Ex. 5

Allegro moderato, ATable 19 n. 761

This system contains ten empty musical staves, arranged in two groups of five. Each staff is a five-line staff with a clef and a key signature, but no notes or rests are present.

Allegro moderato, ATable 19 n. 761

This system contains ten musical staves with notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a bass clef. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano). There are also some curved lines or slurs over the notes.

Ex. 6

The musical score for Ex. 6 is presented in a multi-staff format. The top system includes a vocal line with lyrics: "I op", "I op", "I op", "I op", "I op", "I op", "I op", "I op". The score is divided into three main systems. The first system contains the vocal line and two piano staves. The second system contains two empty piano staves. The third system contains a double bass line and a guitar line. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. Performance markings include *trillo*, *pizz*, and *p*. The score is written in a common time signature.

Ex. 7

This musical score, labeled 'Ex. 7', is a full orchestral score for a 19th-century style orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left side of the score are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (2 Cl.), Clarinet in Bb (Bb Cl.), Bassoon 2 (Fa 2), Bassoon 3 (Fa 3), Contrabassoon (Cni), Trombone (Tuba), Trumpet (Tni), Piano (Pno), and a section for Strings (Archi). The score consists of 16 measures, divided into four measures per system. The notation includes various rhythmic values, dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks. The piano part includes a circled measure number '15' in the first measure. The string section is indicated by a large bracket and contains several measures of sustained notes.

Ex. 8

18

This musical score, labeled 'Ex. 8' and page '18', consists of 18 staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is divided into several systems. The first system (staves 1-6) features complex melodic lines with many slurs. The second system (staves 7-12) continues with similar melodic development. The third system (staves 13-18) includes a section marked 'CRUX' and features more rhythmic complexity, with some staves showing repeated rhythmic patterns. The final part of the score (staves 17-18) includes dynamic markings like *ff* and *f*, and some staves have the word 'ritardando' written above them. The notation is dense and detailed, typical of a technical exercise or a short study.

Ex. 9

Musical score for Ex. 9, featuring woodwinds, strings, and harp. The score is divided into two systems. The first system includes staves for 2 Flutes (Fl. II), 2 Oboes (2 Ob.), 2 Clarinets (2 Cl.), 2 Bassoons (2 Bg.), and Harp (Ara). The second system includes staves for Violin I (vcln.), Violin II (vcln.), Viola (vcln.), Violoncello (vcln.), and Double Bass (vcln.). The score contains various musical notations, including dynamics such as *pp*, *sf*, *mp*, *p*, and *f*, and performance instructions like *arco* and *pp*. A rehearsal mark 27 is present at the top of the first system. The piece concludes with a *p* dynamic marking at the bottom of the second system.

Referințe bibliografice

¹. Dacă *Stansele* au găsit reflectare în știința muzicologică (БЕЛЫХ, Маргарита, *Стансы В. Загорского /к проблеме неоромантизма в молдавской музыке/*, în *Cercetări de muzicologie*, Chișinău, Știința, 1998), *Simfonia nr. 2* este puțin studiată fiind unul dintre obiecte de analiză în cadrul lucrării de licență (ГУЦУ, Наталия, *Симфония в контексте оркестровой музыки В. Загорского*, Lucrarea de licență realizată la catedra *Istoria muzicii și Folclor* din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, conducător științific prof. univ. V. Axionov, Chișinău, 2003).

***Stihira* de Pavel Rivilis între tradiție și inovație**

La prima vedere, poate părea paradoxal adresarea compozitorului contemporan de originea evreiască¹ la o specie străveche de circuitul ortodox. “Stihira este o compoziție innografică în forma de versuri sau strofe, grupate în serie (numite și tropare în serie) care se cânta la Vecernie (Doamne strigat-am și Stihovna), la Utrenie (la Laude) dar și în cadrul altor taine și ierurgii. Se numesc stihiri, pentru ca origine sunt (ca structura externă) versuri sau strofe, cât și pentru ca ele sunt precedate de câte un stih sau verset din psalmi. După conținutul lor se deosebesc astfel: Stihiri ale Invierii, ale Crucii, ale Nascatoarei de Dumnezeu, ale Sf. Treimi”². Al doilea element paradoxal vizează schimbarea totală a situației de funcționare (deplasarea din biserică în sala de concert) și a componenței de interpretare (solistul kanonarh susținut de corul bisericesc este înlocuit cu cornul englez și orchestră). De fapt, lucrarea lui P. Rivilis este un edificiu simfonic modern bazat pe reconstruire sau pe „remodelarea” modelului străvechi vocal.

Principiul de remodelare s-a încetățenit demult în arta muzicală (parafrazarea melodiilor coralice în lucrările polifonice medievale, parodiarea *operei seria* în *Opera cerșetorilor – The Beggar's opera* de John Gay și Johann Christoph Pepush etc). În secolul XX, un atare procedeu este pus la baza diferitelor neo-tendințe. O varietate specifică de remodelare o găsim în compoziții axate pe tehnica arhetipală³.

Lucrul inventiv cu un anumit model artistic fiind răspândit pe larg în artele plastice, în poezie a căpătat un rol hotărâtor în acele fenomene muzicale ale secolului al XX-lea a căror naștere a fost cauzată de influența fascinantă a neofolclorismului și neoclasicismului stravinskian I. Stravinski, polemizând cu A. Schönberg, a cărui direcție este „drumul spre viitor, o revoluție, subiectele contemporane, cromatismul” a insistat asupra unei direcții contrare: „meritele trecutului, restaurația, adopția, subiectele îndepărtate în timp, diatonism...”⁴. Perioada de devenire a măiestriei componistice a lui P. Rivilis a coincis cu „redescoperirea” neo-tendințelor stravinskiene, interzise în anii '30 – '50 în spațiul ex-sovietic. Concomitent a fost redescoperită și creația lui B. Bartók.

Filiația dublă Bartók–Stravinski a servit drept impuls creator și pentru mai mulți compozitori din arealul artistic românesc. Cercetătorii au menționat următoarele semne caracteristice influenței date asupra lucrărilor muzicale apărute la București și Cluj: «explorarea melodiilor folclorice... mai ales latura de „primitivitate” a acestor muzici era potențată», predilecția pentru «structuri melodice rudimentare (și vizând câteodată, prin repetare, realizarea unui efect de „febră incantatorie”, sonoritățile (timbruri și combinații timbrale) presupunând modele „barbare”, fragmentarea arhitectonică (generând tehnica juxtapunerilor de motive, a „montajelor”, vivacitatea ritmică, rezultând din inedita combinare a ritmurilor alternate din folclorul românesc cu izoritmia și

ostinato-ul ritmic, preluate mai ales din sursa cultă europeană (respectiv din „motorismul” stravinskian)...»⁵. În acest context s-au înscris *Rapsodia pentru vioară, două pianе și percuție*, *Diafoniile* pentru pian și coarde de V. Zagorschi (unde pot fi găsite și elementele dodecafonice), simfonia *Sub soare și stele* de Gh. Ciobanu, concertele pentru orchestră semnate de P. Rivilis și Gh. Mustea, *Dansuri simfonice*, *Unisoane* și *Burdoane* de P. Rivilis.

Calea parcursă de P. Rivilis în cadrul opusurilor postsimfonice (ne referim la lucrările apărute după finisarea *simfoniilor Nr. 1 și 2*) demonstrează pătrunderea treptată a autorului în straturile mai vechi ale muzicii tradiționale de la una lăutărească și de dans (*Dansuri simfonice*) la alternarea elementelor lăutărești cu cele arhetipale de doină, colindă, bocet, strigătură (*Unisoane*, *Burdoane*)⁶. Arhetipul *Stihirei* descinde la o altă tradiție formată în straturile cântării bizantine.

În conformitate cu geneza vocală a *stihirei*, lucrarea lui Rivilis este compusă în forma de lied. Invenția componistică constă în interpretarea liberă a acestei forme, cu implicarea unor alte structuri compoziționale, ceea ce este caracteristică formelor libere și mixte. Planul doi al formei poartă contururile de variațiuni duble, deoarece repetarea modificată a cupletului și refrenului formei de lied seamănă cu structura tipică unor variațiuni duble. Intensitatea procesului variațional nu este egală vizând temele 1 și 2 (respectiv, cupletul și refrenul formei de lied). Modernizarea cupletului este una moderată, iar renovarea refrenului poartă un caracter extrem de intens. De aceea repetările variate ale cupletului formei de lied pot fi tratate ca refrenul variat al formei de rondo, iar modificările extreme ale refrenului îndeplinesc funcția episodică în forma de rondo. În conformitate cu canoanele formei de rondo, materialul tematic al refrenului revine în ultima secțiune a lucrării (schema 1). În plus, este evidentă ascensiunea compozițională și dramaturgică realizată prin majorarea treptată a intensității procesului variațional atingând cota maximă în „secțiunea de aur” (*R, 2, C/B₂*) a formei muzicale.

Schema 1

Secțiunile formei de lied (C=cuplet, R=refren)	C	R	C	R	C	R	C
Variațiunile duble (1=tema 1, 2=tema 2)	1	2	1 ₁	2 ₁	1 ₂	2 ₂	1 ₃
Forma de rondo (A=refrenul, B,C=episoadele)	A	B	A ₁	B ₁	A ₂	C/B ₂	A ₃
Cifrele din partitură	0	2	5	7	11	13	15

Secțiunea întâi (A) în forma de rondo cuprinde 21 de măsuri organizate ca două strofe, respectiv 10 măsuri (strofa întâi) + 11 măsuri (strofa a doua). Trăsătura comună pentru ambele

strofe constă în imitarea instrumentală a cântului bisericesc medieval. «În cântarea bizantină, modurile stihirarice sunt de viteză "medie" (mai lentă decât modul irmologic, dar mai rapid decât cel papadic), cântarea fiecărei silabe acoperind adesea două sau trei note. Modul stihiraric este folosit cel mai adesea pentru cântarea stihirilor»⁷. Registrul mediu al vocii corifeului sau kanonarhului redă cornul englez (*piano, sempre portando la voce*, exemplul 1).

Ex. 1

Lento ♩ = ca 48-50

solo ad lib.

Sobrietatea expunerii este menționată de tempoul rar (*Lento*), iar „respirația” liberă a frazelor melodice o asigură metrul variabil (shema 2), variabilitatea numărului de măsuri în cadrul celulelor și frazelor melodice și structura „ametrică” la sfârșitul secțiunii întâi (*Senza metrum, l'istesso tempo, Ritmico ad libitum, ma sempre legato*). În ambele strofe, monodia cornului englez cuprinde în sine bivocalitate ascunsă: vocea de bază (relieful melodic) este expusă de sunetele lungi, iar vocea secundă o conturează linia apogiaturilor. Atât vocea de bază, cât și linia apogiaturilor își au scara sonoră proprie axată pe gândirea modală (apud, respectiv, schemele 3 și 5). În ambele cazuri domină tehnica combinatorie pe care o demonstrează micronivelul sonic (schemele 4 și 6).

Schema 2

Nr. de măsură	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Indice de măsură	5/4	2/4	5/4	2/4	5/4	5/4	5/4	4/4	4/4	4/4	5/4	2/4	5/4	2/4	4/4	2/4	5/4	5/4	4/4	5/4	Senza Metrum

Scema 3

Scara reliefului sonor:

1	2	3	4	5
B	Des	Es	F	Ges
Si-bemol	Re-bemol	Mi-bemol	Fa	Sol-bemol

Schema 4

Tehnica combinatorie (permutațiile) în cadrul reliefului sonor

Numărul de măsură (NM)					1	2	3	4	5	6
Nr. de ordine a sunetului din scara sonoră (N)					4-3-2-1	2-1	4-3-2	4-1	3-2-3-2	4-1-3-2
Măsura (M)					5/4	2/4	5/4	2/4	5/4	5/4
NM	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
N	3-2-4-1	3-1	3-2-1	1	5-4-3-2	3-2	4-3-2-1	3-2	4-3-2	3-2
M	5/4	4/4	4/4	4/4	5/4	2/4	5/4	2/4	4/4	2/4
NM	17	18	19	20	21					
N	4-1-3-2	4-3-1-4-3	4-3	2-1-2-1	1					
M	5/4	5/4	4/4	5/4	5/4					

Schema 5

Scara sonoră a apogiaturilor

1	2	3	4	5	6	7
As	B	C	Des	Eses	Es	F
La-bemol	Si-bemol	Do	Re-bemol	Mi-dublu bemol	Mi-bemol	Fa

Schema 6

Tehnica combinatorie (permutațiile) în cadrul apogiaturilor

NM	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
N	5-1	4	2	3	7-6	3-7	2-6-3	5	5	0	2	6	4-6	6	4-7	6
M	5/4	2/4	5/4	2/4	5/4	5/4	5/4	4/4	4/4	4/4	5/4	2/4	5/4	2/4	4/4	2/4
NM	17	18	19	20	21											
N	3-2-6	3-4	4-5	1	0											
M	5/4	5/4	4/4	5/4	5/4											

Specificul strofei a doua, comparând-o cu strofa întâi constă în majorarea numărului de elemente componente pe verticală sonoră: la vocile reală și ascunsă se adaugă isonul contrabașilor *si-bemol* plasat în octava mică. Apariția acestui ison și ea este ascunsă deoarece sunetul *si-bemol* la contrabași (*pianissimo – piano*) coincide cu același sunet la corn englez în finele strofei întâi. Ultima măsură a strofei a doua (*Senza metrum*) este realizată ca modulație sintactică de la ison la microcanon unisonic bazat pe imitarea sunetului *si-bemol* de către violinele 1, violinele 2 *divisi* și violoncelele cu *flageoletul* (exemplul 2). Ca și în cazul micropolifoniei lui G. Lygeti, fiecare sunet precedent rămâne în vigoare (continuă să fie reținut) în momentul apariției sunetului următor. În final, toate variantele timbrale ale sunetului imitat *si-bemol* produc efectul de „ceață sonoră”.

Ex. 2

Senza metzum, lo stesso tempo

*) Ritmico ad libitum, ma sempre legato

Secțiunea a treia a formei (A_1 , c.5, *Tempo primo*), comparând-o cu secțiunea supusă analizei (A), aduce mai multe modificări timbrale, facturale, registrale, agogice, dinamice. Mai întâi de toate, este evidentă schimbarea conturului sonor în partida instrumentelor cu coarde. Isonul *piano* la contrabași dispare temporar. El apare din nou (1 m. înainte de c. 6) numai peste 8 măsuri după începutul secțiunii A_1 în funcție de contrapunct la celelalte straturi sonore. Stratul nou îl constituie partida violinelor cuprinzând „oscilograma” melodică capricioasă plină de salturi intervalice și registrale, *forte*. Concomitent, monodia cornului englez din secțiunea A se transformă aici în duetul polifonic a două oboaie (exemplul 3).

Ex. 3

[5] *Tempo primo*

[5] *Tempo primo*

Conducerea inventivă a vocilor în partida oboaielor se oscilează între scriitura contrapunctică și eterofonă grație încrucișării liniilor melodice. Acest procedeu provoacă anumite asociații cu renumitul *Kreutzspiel* de K. Stockhausen (cu toate că Stockhausen utilizează tehnica serială, iar Rivilis se axează pe scriitura modală). În total, avem contrapunctul a trei voci reale (oboaiul 1/ oboaiul 2/ violele, c. 5) modulat în contrapunctul de patru voci grație apariției isonului contrabașilor (c. 6). Acest contrapunct al vocilor reale coexistă cu al doilea contrapunct al vocilor ascunse care persistă atât în partida oboaielor, cât și în declamațiunea violoncelor. Pe fundalul acestor modificări, atrage atenție lipsa schimbărilor la sfârșitul secțiunilor A și A₁. În ambele cazuri (apud: 1 m. în. de c. 2 și 1 m. în. de c. 7) avem un „microcanon” bazat pe sunetul *si-bemol*.

În comparație cu secțiunile A și A₁, secțiunea A₂ (1 m. în. de c. 11) are următoarele trăsături specifice. Relieful melodic expus inițial (A) de cornul englez și deplasat la două oboie (A₁) sună acum (A₂) în partida violoncelor și violoncelor. S-a păstrat un nou nivel dinamic (*forte*) opus celui de debut (*piano*). Cele mai esențiale modificări vizează „rețeaua” ritmică, scriitura contrapunctică și configurația facturii.

Durata primelor două sunete ale melodiei de bază se micșorează (jumătățile sunt înlocuite cu pătrimile). Aceste sunete sunt plasate nu pe timpul tare al măsurii, dar pe ultimele două timpi ale măsurii precedente, îndeplinind funcția de anacruză. Este comprimat și volumul expunerii:

secțiunea A cuprindea 21 de măsuri, A_1 includea 18 măsuri, iar A_2 este limitată de 13 măsuri. Aici (A_2) partida violelor este expusă mai detaliat decât cea a violoncelor: nu toate apogiaturile cântate de viole sunt dublate de violoncele, adică partida violoncelor menționează anume sunetele de bază ale reliefului melodic.

Deasupra acestui relief se înalță două straturi contrapunctice. Stratul întâi, cuprinzând mai multe salturi intervalice, este interpretat de unisonul a două flaute și două oboaie. Stratul al doilea este expus de două clarinete, cu mișcarea melodică mai treptată la clarinetul întâi și cu intervențiile de salturi în partida clarinetului doi. Acest strat sonor aduce o nouă nuanță în verticala texturii muzicale fiind bazat pe dominarea consunărilor disonante. În total, avem trei straturi liniare destul de independente a căror suprapunere pe verticală produce un efect sonor complex (exemplul 4). O soluție timbrală specifică o găsește compozitorul și în fraza cadențială. Dacă în secțiunile A și A_1 cadența a fost creată de microcanon, bazat pe sunetul *si-bemol*, al instrumentelor cu coarde, aici un astfel de microcanon este interpretat de patru corni *con sordino, piano* (4 m. în. de c. 13).

Ex. 4

The image displays a handwritten musical score for Example 4. It consists of several systems of staves. The top system features two staves with melodic lines, marked with dynamics like 'f' and 'p', and a boxed 'ff' marking. Below this, there are several systems of staves, some of which are partially obscured or less legible. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, characteristic of a complex contrapuntal texture. The score is written in a clear, professional hand.

Ultima evoluare a refrenului (A_3) este menționată de revenire la nivelul dinamic inițial al lucrării (*piano*). Aici muzica meditativă capătă nuanța de dor și tristețe (remarca de autor *flebile*). Secțiunea A_3 cuprinde două propoziții specificate timbral și sintactic.

Propoziția întâi, cuprinzând 6 măsuri, debutează cu repriza timbrului cornului englez (c. 15), fiind specificată de permutația sunetelor componente ale modului *si-bemol*. Dacă expoziția s-a axat pe juxtapunerea 4-3-2-1-2-1 etc, repriza începe cu o altă ordine a elementelor constitutive: 5-4-3-4-3-4 etc. Aici, ca și în secțiunile A_1 și A_2 , compozitorul tinde spre scriitura contrapunctică. Melodia cornului englez este supravegheată de o altă melodie a clarinetelor bazată pe salturi intervalice mari. Concomitent se manifestă replicile flautelor și fagotului întrerupte de pauze. Replica descendentă a flautelor este plină de doliu (intonația de *lamento sol-bemol – fa*), iar fagotul tinde spre exclamațiile ascendente. Un atare contrapunct cvadruplu se desfășoară pe fundalul isonului *si-bemol* reținut de patru corni, viole, violoncele și contrabași. Acest ison este colorat foarte inventiv grație diferențierii duratelor și procedeele de articulare a sunetului *si-bemol* atât în partida cornilor, cât și în stratul corzilor (exemplul 5).

Ex. 5

The image displays a musical score for Example 5, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in G (C.ingl.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), Bassoon (Fag.), and Horns (Coz.). The second system includes staves for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (Celli), and Bass (Bassi). The score is written in 4/4 time and features various musical notations, including dynamics (e.g., *p*, *pp*), articulation, and performance instructions such as *fleabile* and *senza sord.*. A boxed measure number '15' is present at the beginning of the first system. The notation shows complex rhythmic patterns and melodic lines across the instruments, with some notes marked with accents and slurs.

A doua propoziție (2 m. în. de c. 16) este mai desfășurată (ea cuprinde 16 măsuri). Debutul ei se axează pe modulația timbrală a reliefului melodic de la cornul englez la violinele întâi *Sul D* și *G*. Treptat s-a schimbat configurația isonului grație apariției apogiaturilor (*poco sforzando*) parvenite de la melodia de bază (c. 16). O nouă nuanță sonoră introduce partida trompetelor *con sordino* (c. 17). La acest sfârșit de lucrare Rivilis din nou utilizează procedeul de micropolifonie realizat ca apariția terasială a sunetului *si-bemol*, cu alternarea și suprapunerea indicilor dinamici (*pianissimo – mezzo forte*).

A doua temă pentru variațiuni sau primul episod din rondo (*B*) se deosebește evident de tema întâi. Juxtapunerea acestor două teme provoacă asocieri cu structura tipică muzicii vocale. Expunerea preponderent monodică a temei întâi seamănă cu cupletul forme de lied sau cu evoluarea solistică a lui kanonarh în cadrul troparului bizantin. Tema a doua se bazează pe structura multivocală. Complexitatea discursului contrapunctic depășește cadrul părții corale dintr-un tropar, ca și cel al refrenului dintr-un lied laic. Aici s-au îmbinat tradițiile reînviatăle ale polifoniei renaștentiste de tipul motetic sau madrigalesc cu curentele scriiturii multiliniare, stratale caracteristice muzicii instrumentale de cameră de la confluența secolelor XX – XXI.

Pe de o parte, debutul temei a doua este voalat grație continuării micropolifoniei aleatoare în partida corzilor apărute la sfârșitul secțiunii întâi. Pe de altă parte, aici s-au schimbat indicii de tempo, metru, factură, paleta timbrală. Deși pulsația pătrimilor a devenit puțin mai mișcată (remarca *Poco con moto*), imaginea artistică în întregime a căpătat caracterul mai sobru. Despre aceasta mărturisesc nu numai remarcile autorului (*sempre cupo e pianissimo* în partida instrumentelor de suflat din lemn, *ben legato, largo* în partida cornilor), ci și lipsa apogiaturilor în melodiile instrumentale, evitarea variabilității metrice, stabilirea măsurii constante 4/4.

Cele mai esențiale schimbări s-au produs în structura factuală și timbrală. Monodia cornului englez cedează locul ansamblului instrumentelor de suflat. În centrul acestui ansamblu se situează cvartetul cornilor. Conducerea vocilor se axează pe scriitura eterofonă, iar momentele de dublare a vocii cornului întâi de ceilalți participanți ai ansamblului seamănă cu organumul medieval. Expunerea polimelodică a cornilor este nuanțată de duetul unisonic al flautelor și fagotului în a căror partidă devine mai reliefat conturul melodic „ascuns” de eterofonia cornilor. Ambitusul melodiei este limitat de terța mare (*re-bemol – fa*). Repetarea de multe ori a sunetelor *mi-bemol* și *fa* provoacă asocieri cu cântarea psalmodică bizantină. Concomitent se manifestă duetul clarinetelor întâi și doi (exemplul 6). Structura intervalică a verticalei sonore și aici poate fi apreciată ca una „neobizantină” asemănându-se cu foburdonul medieval, iar evoluția orizontală tinde spre demersul canonic (apud: c. 2 în partida clarinetului doi și 3 m. după c. 2 în partida clarinetului întâi).

Un element „străin” este introdus de coarde în a doua propoziție a temei *B*. Ne referim la sunetul *mi-becar* în partida contrabașilor distanțat de triton de la centrul modal *si-bemol*. Apariția

acestui element străin (c. 3) este lipsită de cruzime (remarca *trei piano*) fiind percepută ca o nouă nuanță sonică deși neașteptată, dar intervenindu-se ca una delicată și „proaspătă”. A doua intervenție a corzilor o produc violele (4 m. în. de c. 5) a căror melodie va deveni un element component al structurii polimelodice din secțiunea viitoare a formei (A_1). Și aici, ca și în cazul trecerii de la tema A la tema B, P. Rivilis evită accentuarea frontierelor compoziționale, preferând pregătirea materialului tematic nou în cadrul secțiunii precedente. Principiul de voalare, de ascunderea frontierelor arhitectonice se contopește cu procesul de variație continuă.

Ex. 6

2 Poco con moto
1^a 2^a a2

sempre cupo e piatissimo

1°

2°

sempre cupo e piatissimo

Ben legato, largo

2 Poco con moto

Intensitatea procesului variațional dezvăluie analiza comparată a episoadelor formei de rondo. Comparând structura episoadelor B și B_1 , putem concludiona următoarele. Rămâne în vigoare caracterul sobru, neobizantin al muzicii, rămâne în vigoare măsura constantă (4/4) și expunerea contrapunctică. Cele mai evidente modificări vizează paleta timbrală și configurația factuală a demersului sonic (exemplul 7).

Ex. 7

The image shows a musical score for Ex. 7, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), and Trombone (Tr. be.). The Flute part is marked *mf dolente* and features a boxed number '7' above the first measure. The Clarinet and Bassoon parts are marked *1. 2. a 2*. The Horn part is marked *4. dolente*. The Trombone part is marked *ben legato, largo*. The second system includes parts for Strings (Archi), with a boxed number '7' above the first measure. The strings are marked *dolente* and *mf*. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Cvartetul cornilor (c. 2) este înlocuit cu cel al trompetelor (c. 7, *ben legato, largo*), cu toate că cornii nu au dispărut deloc. A mai rămas cornul întâi (*dolente*) executând varianta augmentată și variată a melodiei cântate de trompeta a treia, fiind susținut de flaute și viole. La aceste două straturi sonore (stratul 1 este interpretat de trompete, stratul 2 – de cornul întâi împreună cu flaute și viole) se alătură stratul 3 cântat de clarinete și fagot. Dacă straturile 1 și 2 se bazează pe intonarea secundelor, stratul 3 este așezat pe isonul *re-bemol* modulat în varianta augmentată a melodiei de bază din refren (4 m. în de c. 9). Apare și al patrulea element component al multivocalității, anume intervenția sunetului *mi-becar* la contrabași. Dacă în secțiunea *B* o atare intervenție a avut loc odinioară, aici *mi-becar* intervine de trei ori.

O schimbare totală a centrului modal o are loc în cadrul ultimului episod (C, c. 13) din forma de rondo. Aici pentru prima și ultima oară se produce deplasarea centrului de la *si-bemol* la *la*, deși ecourile lui *si-bemol* (microcanon în partida cornilor) stabilit la sfârșitul secțiunii A₂ (4 m. în. de c. 13) mai sună și la începutul secțiunii C. Aici, ca și în secțiunile B și B₁, un rol major îl are contrapunctul triplu. Reamintim că în secțiunea B a avut loc contrapunctul următoarelor straturi timbrale: 1) flautele și fagotul, 2) cornii, 3) clarinetele. În secțiunea B₁ a stabilit un alt spectru sonic: 1) trompetele, 2) cornul întâi împreună cu flautele și violele, 3) clarinetele și fagotul. În cadrul secțiunii C se afirmă o altă configurație: 1) oboaiile și clarinetele, 2) trompetele, 3) violoncelele în registrul acut (exemplul 8). Atât în partida trompetelor întâi și doi, cât și la oboaiile și clarinete domină scriitura eterofonă, menționată de „încrucișarea” vocilor componente. Ultimele șapte măsuri ale secțiunii C (c. 14) sunt menționate de revenirea microcanonului bazat pe imitarea aleatoare a sunetului *si-bemol*. Dacă la începutul secțiunii acest sunet a fost imitat de corni, aici domină violinele și violele (*ritmico ad libitum, ma sempre legato*) apărute pentru prima dată la confluența cupletului și refrenului forme de lied, respectiv la hotarul secțiunilor A și B în forma de rondo. O atare recapitulare pregătește repriza generală a lucrării (secțiunea A₃) deja supusă analizei comparate cu secțiunile A, A₁ și A₂.

Ex. 8

The image displays a musical score for Example 8, covering measures 13 and 14. The score is organized into five systems, each with a label on the left and a measure number '13' in a box above the first measure of the system.

- Oboe (Ob.):** The first system shows two staves for Oboe. The music consists of eighth notes with slurs, marked *mf*.
- Clarinet (Cl(B)):** The second system shows two staves for Clarinet. The music consists of eighth notes with slurs, marked *mf*.
- Horns (Coz.):** The third system shows two staves for Horns. The music consists of quarter notes with slurs, marked *p*.
- Trumpets (Tr-be):** The fourth system shows two staves for Trumpets. The music consists of quarter notes with slurs, marked *mf*. The first staff is labeled '1°' and the second '2°'.
- Strings (Archi):** The fifth system shows four staves for Strings. The music consists of quarter notes with slurs, marked *mf*.

Totalizând rezultatele abordării morfologice și sintactice a *Stihirei* de P. Rivilis, ajungem la următoarele concluzii. Această lucrare este un exemplu elocvent de globalizare a gândirii cultural-diacronice devenind extrem de actuală la etapa postmodernă a evoluției artistice. Spectrul conceptual și stilistic al acestei lucrări îmbrățișează curentul și trecutul depărtat al artei sonore. Pe de o parte, *Stihira* lui Rivilis se înscrie în contextul inovațiilor componistice postserialiste alături de opusurile axate pe tehnicile spectrală, morfogenetică, meta- și polistilistică. Pe de altă parte, însăși denumirea lucrării și modelele sonore reînviată și modernizate de autor se duc înapoi la trecutul îndepărtat al istoriei artelor.

Dacă lucrările precedente scrise de P. Rivilis apelau la remodelarea surselor folclorice tradiționale și a celor lăutărești, *Stihira* demonstrează privirea înapoi la devenirea profesionalismului muzical în mediul bisericesc. Revenirea la valorile eterne ale muzicii religioase căpătând o largă răspândire în spațiul „exsocialist” a devenit una dintre direcții majore și în creația compozitorilor chișinăuieni⁸. De exemplu, V. Ciolac și T. Zgureanu se axează mai întâi de toate la tradiția muzicii corale bisericești întemeiate de D. Bortneanski, M. Berezovski, G. Musicescu, precum și la „remodelarea” ei de către G. Sviridov. D. Kițenko a modernizat sursele mai vechi atât bizantine, cât și gregoriene, Gh. Ciobanu preferă lucrul inventiv anume cu arhetipurile bizantine. O interpretare personală a unor atare arhetipuri o demonstrează și *Stihira* de P. Rivilis.

Stihira îmbină un spectru plurivalent al elementelor arhetipale: psalmodia axată pe un număr minim de sunete (secțiunea *B*), scăările modale cu ambitusul restrâns, superioritatea gândirii și expunerii monodice îmbogățite de încadrarea monodiei în spațiul multivocal. Plurivocalitatea preferată de P. Rivilis nu are nimic comun cu discursul omofono-armonic format în epoca barocă atingând cota maximă de expresie în epoca romantică. Compozitorul cultivă atât unele elemente ale organumului și foburdonului de geneza medievală, cât și cele de proveniența renescentistă de tipul motetic și madrigalesc. Peste tot domină scriitura liniară, polimelodică, polistratală interpretată inventiv fiind axată ba pe împletire și încrucișare eterofonă a vocilor, ba pe contrapunctul a două sau trei și patru linii și straturi sonice. În cadrul viecării linii, viecării strat compozitorul tinde spre rotare și permutare a elementelor componente.

Toate aceste procedee asigură variabilitate, elasticitate și continuitatea discursului muzical axat pe meditație profundă. Cuprinsul acestei meditații poate explica titlul articolului⁹ semnat de P. Rivilis publicat în cartea dedicată prietenului său, unui mare specialist în domeniul organologiei și orchestrației Iuri Fortunatov: *Reflectând asupra trăit...*

Referințe bibliografice

- ¹ Portretul de creație a compozitorului este realizat în următoarele studii: ЗЕЙФАС, Н., *Павел Ривилис*. В: *Композиторы союзных республик*, Москва, 1977; СТОЛЯР, З. *Павел Ривилис*. В: СТОЛЯР, З. *Люди и время. Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы. 30-е – 80-е годы XX в.* Кишинэу, 2003.
- ² <http://www.crestinortodox.ro/liturgica/cantarea/cantari-bisericessti-intalnite-slujbele-ortodoxe-98825.html>. Vezi la fel: MOISIL, C. *Schiță a unei metode de transcriere a cântărilor în stilul nou stihiraric*. În: *Studii și cercetări în istoria artei. Teatru, muzică, cinematografie*, serie nouă, t. 3 (47). București, 2009, p. 59–73; САДОКОВА, В. *Калофоническая стихира: поэтика жанра*. Диссертация ... кандидата искусствоведения. Москва, 2006.
- ³ ANGHEL, I. *O posibilă teorie a creației arhetipale*. În: *Muzica*, București, 1996, Nr. 4.
- ⁴ Apud: MUNTEANU, V. *Roman Vlad: modernitate și tradiție*. București, 2001, p. 269 – 270.
- ⁵ FIRCA, C.I.L. *Direcții în muzica românească: 1900-1930*. București, 1974, p. 136–138.
- ⁶ БЕЛЫХ, М. *Эволюция отношения к фольклору в творчестве Павла Ривилиса*. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев, 1986.
- ⁷ <<http://www.crestinortodox.ro...>>
- ⁸ MIRONENCO, E. *Muzica sacră contemporană în Moldova și problemele ei de studiu*. În: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1998. Tezele raporturilor și comunicărilor*. Chișinău, 1999, p.90 – 92.
- ⁹ РИВИЛИС, П. *Размышляя о прожитом*. В: ФОРТУНАТОВ, Ю. *Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове*. Москва, 2004.

Reflecții asupra creației simfonice a lui Gh. Ciobanu

(Musica dolorosa, Sub soare și stele)

Ghenadie Ciobanu s-a afirmat ca muzician de înalt grad de profesionalism componistic a cărui gândire artistică se află în permanentă mișcare tindând spre explorarea concepțiilor cu adevărat filosofice exprimate la un nivel avansat al tehnicilor de compoziție, bazându-se pe cunoașterea profundă a morfologiei și sintaxei artei muzicale. Compozitorul Ciobanu s-a manifestat multilateral fiind autor al lucrărilor instrumentale, vocale și corale, autor al muzicii camerale și monumentale, concertistice și lipsite de competiția elementelor componente.

Obiectul de studiu actual este muzica simfonică apărută de sub pana lui Gh.Ciobanu. Atât genurile simfonice, cât și celelalte specii abordate de compozitor demonstrează interdependența categoriilor național-universal.

Pe de o parte, Ciobanu este înrădăcinat în cultura plaiului de baștină. Despre aceasta mărturisesc originile lui, etapele de maturizare, colaborarea strânsă cu lumea artistică națională la etapa actuală a activității de creație. Originar din nordul R.Moldova (satul Brătușeni, Edineț), născut și educat de familia muzicianului Alexandru Ciobanu provenit din vechea dinastie a lăutarilor, Ghenadie deja în vârsta fragidă s-a familiarizat cu tradițiile, obiceiurile, folclorul poporului de baștină, a studiat multe instrumente populare, a fost încântat pentru poezie și literatura națională – ceea ce influențează permanent creația compozitorului. Lucrările vocale de cameră ale lui sunt inspirate din poezia lui M.Eminescu (*Poate, la toamna* pentru bariton și pian), Bogdan-Petriceicu Hașdeu (romanța *Dorul*), versurile populare sunt puse în baza unor lucrări corale ca, de exemplu, *De la mână până la cot, Leru-i ler, Jalea miresei*. În această ordine de idei, menționăm sonorizarea de către Ciobanu a pieselor teatrale ale lui Lucian Blaga, I.-L.Caragiale, Eugen Ionesco, Ion Druță, Ion Vatamanu, Serafim Saca, Butnaru, Andrei Strâmbeanu montate în colaborare cu regizorii Silviu Fusu, Mihai Fusu, Andrei Băleanu, Iurie Pâslaru, Andrei Vartic ș.m.a.

Pe de altă parte, Ciobanu nu se limitează la tradiția națională asimilând mai multe tradiții și curente ale artei universale, devenind, cu trecerea timpului, un adevărat Weltmann. De aceea specificul lucrărilor componistice ale lui trebuie să fie elucidat comparându-le cu fenomenele similare apărute atât în muzica națională, cât și în cea universală.

Creația simfonică a lui 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 cea europeană. 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 poem 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 distanțate de nouă ani de la *Simfonie*, numită *Momentul bacovian* (1998). La începutul sec. al XXI-lea au mai apărut *Un viaggio immaginario* pentru orchestra de coarde și tablourile simfonice din balet *Păsările și apa* pentru orchestra simfonică și banda magnetică.

Partida pianului este inclusă în lucrările concertante și în *Simfonie* fiind interpretată în mod diferit, îndeplinind un rol major în concerte, cel secund în *Simfonie*, cel egal cu partida orchestrei în *Momentul bacovian*. Predilecția pentru pian are motivații atât obiective, cât și cele personale. Motivul obiectiv îl constituie spectrul larg al expresiilor sonore pe care îl posedă pianul. Ciobanu, ca și mai mulți compozitori contemporani, începând cu I.Stravinski, S.Prokofiev, P.Hindemith preferă interpretarea non-legată „antiromantică” a pianului folosit ca un timbru apropiat de grupurile instrumentelor de percuție și de alamă (o altă, preconceput „romantică” tratare a pianului găsim numai în lucrarea grotescă *Publicului filarmonic din Chișinău* pentru două pianе, 1996). Motivul subiectiv constă în posedarea profesionistă a artei pianistice cauzată de acel fapt că Ciobanu-compozitor este concomitent și pianist – absolvent al clasei *Pian special* de la Colegiul de Muzică Ștefan Neaga urmat de Institutul Muzical-Pedagogic Gnesin din Moscova (actualmente – Academia de Muzică din Rusia).

În cadrul lucrărilor simfonice, Ciobanu nu tinde spre utilizarea masivă și insistentă a componenței de tutti. Dimpotrivă, compozitorul preferă extragerea din componența totală a unor grupuri, ansambluri de instrumente, uneori și a vocilor instrumentale soliste, alternarea, combinarea inventivă a acestor ansambluri și soli – ceea ce mărturisește influența muzicii instrumentale de cameră și de concert asupra simfoniei¹.

Motivele personale stau la baza poemului simfonic *Musica dolorosa* de Gh.Ciobanu, scris pentru componența triplă a orchestrei simfonice mari. Această lucrare poate fi apreciată ca un requiem instrumental reflectând sentimentul de doliu profund motivat de moartea tatălui compozitorului. Evenimentul tragic este exprimat de spectrul larg al emoțiilor de la exploziile de durere la starea de prostrație psihică.

Anume aceste stări emotive contrastante le prinzintă secțiunea introductivă a formei tripartite compuse. Starea explozivă o dezvăluie tutti *fortissimo* (elementul 1), cu dominarea registrului acut al instrumentelor aerofone din lemn și a celor cu coarde. Efectul de strigăt al sufletului creează sunarea crudă a secunde mici (*sol-bemol/fa*) în componența verticalei sonore; iar dimensiunea orizontală imită intonația de suspin exprimată concomitent prin terța mică descendentă (flautele, oboiul întâi, clarinetele) și prin juxtapunerea secundelor descendente în partida violinelor doi.

Elementul doi (m. 6), cu remarca *parlando sotto voce*, reproducând șoptirea omului lipsit de putere, este executat de patru timpane acordate semitonice unul de celălalt, în diapazonul de terță mică (*re – fa*) împreună cu tremolo-ul tamburei mari pe fundalul pizzicato-ului contrabașilor (piano).

Tema de bază a *Poemului* (c. 4) este pătrunsă de intonațiile unui *bocet* împletite în structura sonoră contrapunctică bazată pe rotație, permutație și proliferarea acestor intonații. De fapt, este o muzică de cameră pentru clarinet, viole și violoncele. Aici se îmbină două tendințe. Pe de o parte, este evidentă secționarea celulară a fluxului sonor, pe de alta – dezvoltarea continuă asigurată de ascunderea barelor de măsură, elascitatea travaliului ritmic, continuitatea intonațională a celulelor variantice.

Principiul de continuitate se unește cu cel de secționare și la macronivel al compoziției. Secționarea este asigurată de apariția noului gen primar în mijlocul *Poemului*. Aici muzica reproduce un cortegiu mortuar (*Tempo di marcia funebre*, c. 12) sonorizat de cvartetul instrumentelor aerofone (flautul, oboiul, clarinetul, cornul) pe fundalul pulsației regulate a timpanelor, violoncelor și contrabașilor pizzicato alternându-le cu un tutti incomplet. Dar și aici domină intonațiile descendente provenite din introducere și condensate în cadrul *bocetului* din expoziția formei muzicale – ceea ce asigură dezvoltare continuă.

Continuitatea procesului muzical este dirijată și de construcția zonelor culminative.

Culmea întâi s-a produs deja în expoziția formei (c. 7). Culmile a doua (c. 10 – 11) și a treia (c. 17) înconjoară marșul funebru plasat în mijlocul compoziției. Toate culmile se bazează pe variantele intonațiilor de *bocet* colorate inventiv de mijloacele orchestrale. În cadrul culmilor, Ciobanu utilizează diferite mixturi timbrale. Primul tutti este incomplet (lipsesc instrumentele de alamă). Tutti complet apare pentru prima dată în culmea a doua (trei de *forte*). Ultima culme (cea de-a treia) unește contrapunctul oboaielor și clarinetelor împreună cu sunarea *con sordino* a instrumentelor de alamă. Aici se adaugă tom-tomul, talgerul mare și toba mare. În a doua fază a acestei culmi se alternează două procedee de emitere a sunetelor la instrumentele de alamă: primul fiind tradițional, al doilea constă în cântarea (vocalizarea) în muștiucul instrumentelor luată împreună cu *sul ponticello* la instrumentele cu coarde.

Repriza arată ca reminiscența sintetizatoare a muzicii precedente. Flautul piccolo imită sunarea fluierului urmată de ecoul instrumentelor de percuție din elementul doi introductiv.

Putem conchide că *Musica dolorosa* demonstrează un echilibru specific al categoriilor național-universal, tradițional-inovator, personal-interromenesc. Lucrarea reprezintă o variantă personală a muzicii de doliu, muzicii „în memoriam” având o bogată tradiție artistică. Înnoirea tradiției se realizează atât la nivelul lingvistic, cât și la cel arhetipal. Expunerea sonoră se axează pe două modele de gen având semnificație arhetipală: *bocetul* este o versiune națională a arhetipului de *lamento*, iar marșul funebru are o arie atotcuprinzătoare de funcționare în mediul european. Ambele

arhetipuri țin de sfera bemolă a sistemului sonor fiind tradițională pentru muzica funebră, iar detaliile construcției sonice tind spre utilizarea inventivă a secundelor plasate pe orizontală și verticală a traviului muzical, cu intervenția trisonului minor în secțiunea mediană (marșul funebru), spre un rol major al instrumentelor de percuție, noile procedee de emitere a sunetelor la instrumentele de alamă etc., reproducând diapazonul larg al expresiilor dureroase (de la „șoptire” la explozii enorme).

O altă concepție o reprezintă simfonia *Sub soare și stele*.

Anul compunerii *Simfoniei* (1989) a fost foarte fertil în creația lui Ciobanu. În acest an, autorul a finisat compunerea muzicii pentru spectacole montate la teatrul *Luceafărul* din Chișinău – *O scrisoare pierdută* de I.-L. Caragiale (regizor Iurie Pâslaru) și *Rinocerii* de Eugen Ionesco montat de Mihai Fusu. În plus, au fost finisate *Cântări calofonice nr. 1 și 2* pentru orgă și *Cântări uitate (Închinare muzicală lui Dosoftei)* pentru bas sau bariton și ansamblul instrumental de cameră (flautul, clarinetul, fagotul, cornul, două viole, violoncelul și contrabasul). Dacă în *Cântări uitate*, în *Cântări calofonice*, ca și în unele lucrări apărute după premiera *Simfoniei (Axion – Vrednică ești, Tatăl nostru, Șapte coruri pentru cor mixt a capella pe texte românești și grecești)* domină concepția creștină ortodoxă, *Simfonia* dezvăluie o privire filosofică asupra dependenței omului și, mai pe larg, a modalității de a fi de sferele astrale.

Această *Simfonie* este prima și cea mai volumetrică 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 R. 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 *Cvintet pentru instrumentele de suflat de alamă* (1991) scris la solicitarea ansamblului *Moldova-Brass*, *A nouă 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 instrumentele de suflat (1994). Interpretarea sunetului ca element component al microcosmosului este caracteristică *Studiilor sonore nr. 1, 2, 3* (1995 – 1997).

Nu poartă un caracter ocazional acel fapt ca, de exemplu, *Cvintetul* este dedicat soției compozitorului Irina fiind un mare cunoscător și promotor al astrologiei. Concomitent Gh. Ciobanu, ca organizator al edițiilor sistematice ale Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, președinte al filialei moldovenești a ISME (SIMC), participant la concursuri, festivaluri, maisterclase în diferite țări ale lumii, este bine familiarizat cu concepțiile similare axate pe trihotomia teluric-sonor-cosmic exprimate de P. Hindemith (*Armonia lumii*), G. Crumb (*Microcosmos*), E. Varèse (*Cosmonautul*), G. Ligeti (*Lontano, Atmospheres*), E. Denisov (*Lumina stelelor îndepărtate în spațiul deformat*) etc.

Dar cele mai pronunțate cugetări și realizări artistice bazate pe această trihotomie îi aparțin lui K.Stockhausen – autor al *Sunării stelelor* pentru douăzeci și unu de cântăreți și cinci ansambluri instrumentale afirmând că „totul făurește sunete. Orice stea produce un număr impunător de sunete. Tot timpul sună muzica sferelor”³. „Muzica trebuie să fie interpretată ca un flux sonor al electricității supraconștiente cosmice... Compozitorul nu inventează muzică, dar recepționează și retranslează ondulații cosmice... Eu îndeplinesc funcția de retranslare, eu sunt un aparat de radio”, – scrie K.Stockhausen⁴. La Ciobanu găsim și așa lucrări în al căror cadru subiectele astrale se îmbin cu cele religioase. Drept dovadă poate servi *Trio* pentru vioară, pian și contrabas scris cu un an în urma *Simfoniei*⁵.

Simfonia Sub soare și stele este compusă pentru componența triplă a orchestrei simfonice mari, inclusiv cinci sonatori de percuție, pianul, două harpe. În plus, se utilizează unele instrumente populare (ocarina, cimpoiul) și cele folosite nu prea des, anume talanca (o variantă locală a clopotului de vacă).

Titlul *Simfoniei* mărturisește interpretarea generalizatoare a programatismului. Aici deloc lipsește vre-un subiect, iar însăși muzică relevă anumite asociații spațiale și temporale având semnificații pluridimensionale. De aici reiese și posibilitatea interpretării destul de libere și variatice a semanticii muzicale. „Cheia definirii codului semantic al simfoniei *Sub soare și stele* trebuie căutată la intersecțiile dintre cel puțin trei straturi cultural-istorice: cel preistoric mitologic, biblic creștin și cosmogonic (sphaera mundi)”, – afirmă I.Ciobanu-Suhomlin⁶.

Expunerea sonoră la fel este lipsită de vre-o construcție canonică, fiind concomitent și elastică, și raționalmente concepută. Forma-proces a lucrării nu poate (și nu trebuie) să fie apreciată unilateral. Numai contururile generale ale formei cristaline nu provoacă discuția opiniilor: este o compoziție instrumentală de proporții ale cărei secțiuni componente sunt strâns legate una de altă fiind interpretate fără pauze (*attacca*). Așa contururi sunt caracteristice unei forme monociclice. Posibila divergență în apreciere ține de structura lăuntrică a *Simfoniei*.

Există un punct de vedere în conformitate cu care *Simfonia* începe cu introducere urmată de trei mișcări. Autorul monografiei consacrate compozitorului – E.Mironenco arată punctele de reper ale formulei propuse (le reproducem succint în schema 1).

Schema 1

Introducere	Partea I	Partea II	Partea III	Coda
până la c. 10	c.10 – 17	c.98 – 107	c.108 – 114	c. 115

Autorul menționează următoarele: „Arhitectonica ciclului fiind asimetrică: partea întâi ocupă 567 de măsuri, a doua – 144 și a treia – 77”⁷.

Propunem un alt punct de vedere asupra construcției *Simfoniei*. După opinia noastră, aici nu este simțită asimetria (mai corect de formulat – disproportionalitatea), în caz dacă *Simfonia* o să fie

interpretată ca forma monociclică cvadripartită fără introducere. În plus, luând în considerație recapitularea variată a muzicii părții întâi în partea finală a structurii monociclice, pot fi evidențiate și contururile planului doi al formei – forma aciclică tripartită compusă, cu repriza variată (schema 2).

Schema 2

Forma monociclică	Partea I	Partea II	Partea III	Partea IV	Coda
Forma tripartită	A	B		A ₁	Coda
Cifrele în partitură	1 – 16	17 – 61	62 – 73	74 – 107	108

Partea întâi sau secțiunea A din forma tripartită este un edificiu artistic unitar, cuprinzând cele mai de seamă simboluri muzicale ale *Simfoniei* în întregime, fiind finisat de *diminuendo*, *ritardando*, punctul de orgă într-un strat orchestral (cornii, violele, violoncelele, contrabașii) și pauza generală într-un alt strat (partida violinelor *divisi*). În cadrul părții întâi, se evidențiază două secțiuni de amploare, respectiv, *Allegro assai* (secțiunea întâi, c. 1 – 9) și alternarea de patru ori a mișcărilor *Andante* și *Allegro moderato* (secțiunea a doua, c. 10 – 16).

Secțiunea întâi, plină de muzica crudă, brutală, salbatică seamănă cu pictura fovistă a lui A.Matisse, G.Rouault, A.Derain, cea barbară, neoprimitivistă a lui P.Gauguin, N.Pirosmanișvili, M.Larionov, N.Goncharova, cu *Allegro barbaro* de B.Bartók, *Sărbătoarea primăverii* de I.Stravinski, *Carmina Burana* de C.Orff, cu cel de-al doilea „val” al neoprimitivismului manifestat de „minimaliștii” americani (S.Reich, Ph.Glass, T.Riley etc.). Ciobanu recrează arhetipul unei acțiuni vrăjitoarești, unei evocări magice, străbătând timp și spațiu, aruncând privire înapoi (din timpul prezent în trecutul depărtat, „praistoric”), concomitent – din spațiul teluric în cel astral.

Această „magie albă” unește două elemente sonore. Elementul întâi se asociază cu un dans sălbatic ritualic al indoeuropenilor primitivi fiind axat pe patternul repetitiv al pulsației ritmice *forte* în partida tobei, a două tom-tomuri lovite cu toaca de timpan, cu intervenția de bongo lovit cu bacheta de toba mică (c. 1). Elementul doi (m. 6 – 8) sună ca exclamație puternică, ca strigătul de evocare izbucnit de obștea păgână plasat pe fundalul pattern-ului din elementul întâi. Aici compozitorul utilizează *détaché*-ul forțat al instrumentelor cu coarde, cu scandarea descendentă, în diapazonul de cvinta perfectă: trisonul micșorat urmat de secunda mică. *Détaché*-ul este suplimentat de *glissando*-ul violoncelului întâi.

Mișcarea continuă a acestor elemente se realizează în baza repetitivității evolutive⁸. Evoluția se referă atât la parametrul sintactic, cât și la cel timbral. Elementul doi se repetă de trei ori (până la c. 6) schimbându-și periodicitatea apariției: pentru prima dată el este distanțat de elementul întâi cu 5 măsuri, a doua oară – cu cele 7, a treia – cu 12 măsuri. Următoarele expuneri ale elementului doi

demonstrează varierea timbrală a lui supravegheată de apariția sunetelor pasagere, completând salturile de terțe. Aceste modificări se realizează în partida clarinetului (c. 6) continuată de trioul polifonic al flautului, clarinetului, cornului (c. 7). Evoluția elementului întâi vizează mai întâi de toate colorarea pitorească a lui. La pattern-ul ritmic se adaugă *glissando*-ul timpanelor, punerea dedesubt a arcușului violinelor și violelor, imitarea șuieratului sau clocotirii la trompetele, tromboanele și tuba grație pronunțării de către interpreți a literei *F*, punând aer în instrument, lovind muștiuc cu limba, utilizând concomitent mișcarea culisei și apăsarea clapelor (c. 4)⁹. Spre sfârșitul secțiunii întâi, sunarea elementului întâi capătă un caracter extatic: *crescendo molto, poco a poco agitato, trei forte* la instrumentele de percuție susținute de cluster-ul pianului (c. 8 – 9).

Secțiunea întâi se finalizează cu extazul evocării magice, iar secțiunea a doua dezvăluie obiectul acestei vrăjitorii: stabilirea contactelor tainice între conștiința omului și energia cosmică. Obiectele cosmice sunt declanșate de însăși denumire a *Simfoniei*: soarele și stelele. Creând echivalentele sonore ale acestor obiecte, Ciobanu prefigurează două arhetipuri modale.

Arhetipul întâi (*Andante*, 1 m. înainte de c. 11) vizează sunarea majoră, diatonică bazată pe afectul de *anabasis* – mișcarea ascendentă plasată pe intervalele de cvarta perfectă și secunda mare în tonalitatea „solară” de Do major – unisonul cornilor, violelor, violoncelelor și contrabașilor, *forte, legato*. Al doilea arhetip – cel stelar – se întemeiază pe semanticul tetracordului hexatonic (*Allegro moderato*, 4 m. după c. 11), apărându-se pentru prima dată ca unison al flautului, clarinetului și violinelor *divisi*. Energia enigmatică infinită a spațiului stelar este „codificată” sonor grație utilizării afectului de *circulatio*: undulațiilor cosmice le corespunde alternarea permanentă a direcțiilor ascendentă-descendentă de manifestare a tetracordului hexatonic tratat ca un nou pattern în structura repetitivă evolutivă. Evoluția se realizează prin permutația elementelor componente ale tetracordului, prin intervenția sunetelor adăugate transformându-l în pentacord, ca și prin deplasarea acestor tetra- și pentacorduri (3 m. după c. 13). Grație deplasărilor, forma secțiunii a doua tinde spre simetria tripartită (schema 3).

Schema 3

Schema de litere	A	B	A
Sunetul inițial al tetracordului	h^1	d^2	h^1
Cifra în partitură	4 m. după 11	3 m. după 13	2 m. după 16

Contururile simetrice are stratul întâi, cel stelar al expunerii muzicale. Stratul al doilea, situat în partida cornilor, violelor, violoncelelor și contrabașilor, cuprinde celulele dispersate ale *colindei* proliferate din *anabasis*-ul arhetipului întâi – simbolul muzical al Crăciunului și al soarelui, manifestând schimbarea poziției soarelui direcționat de la iarnă la primăvară.

Dacă în secțiunea a doua din partea întâi a *Simfoniei*, simbolurile solar și stelar au fost prezentate paralel și în egală măsură, în părțile mediene ale ciclului, aceste simboluri sunt sonorizate altfel, ocupând un alt loc în structura mișcărilor date.

Partea a doua începe cu afirmarea simbolului solar (melodia *colindei*) în partida flautelor (*Andante con moto, cantabile*) expus pe fundalul simbolului stelar (tetracordul hexatonic) în partida harpelor, violinelor doi și violelor, afirmându-se ca un nou pattern făcut prin permutația sunetelor tetracordului: a fost *h-a-g-f* (4 m. după c. 11), a devenit altfel: *g-f-a-h* (1 m. după c. 17). Pe urmă, simbolul solar dispare temporar (până la începutul părții a treia) cedând loc evoluției multidirecționale a simbolului stelar în condițiile proliferării lui orizontale (c. 18, *Allegro*), aleatoricului limitat (c. 21, *Senza metro*), varierii timbrale (aparitia ocarinei, c. 25), contrapunctării complexe (c. 26), conducerii eterofonice a vocilor (c. 27), monodiei abia „acompaniate” (c. 39, *Moderato*).

Monoloagele instrumentale (clarinetul – flautul – ocarina) anticipează segmentul *Andante molto* (c. 48) axat pe sunarea *dolcissimo* în partida violinelor *divisi*, cu dominarea semitonurilor și „desenelor” ritmice cvantitative provenite din muzica străveche a orientului mijlociu, numită *râga la venirea zorilor*, semnalând încă o manifestare a gândirii arhetipale. Proliferarea intonațiilor de *râgă* se realizează utilizând scriitura eterofonică desfășurată în mediul aleatoricului limitat.

La începutul părții a treia (*Allegro*), semitonurile provenite din *râga* se contopesc cu versiunea modificată a strigătului de evocare din partea întâi, constituind stratul întâi al facturii expus de flaute. Stratul al doilea în partida talancăi, lovite de bacheta tobei, reproduce formula ritmică a unei *bătute* (c. 62). Stratul al treilea, în partida corzilor, dezvăluie melodia deformată a *colindei* asimilând cromatisme din *râgă* (4 m. după c. 62).

Așa este concepută secțiunea întâi, cea introductivă, din partea a treia. Secțiunea de bază (*Allegretto*, c. 67) este tratată ca culmea solară a ciclului în întregime. Anume aici simbolul soarelui – melodia *colindei* atinge cota maximă de exprimare în timbrurile răsunătoare „metalice” ale clopoțelilor și pianului *non legato*. Spre finele părții a treia, melodia *colindei* se divizează în celule cântate ba de clarinet, ba de bas-clarinet, ba de flaut pe fundalul pattern-ului repetitiv al violinelor axat pe *catabasis*-ul tricordic *f – e – dis*.

După o pauză generală cu fermata începe partea finală, cea de-a patra a *Simfoniei*. Ca și partea întâi, ea cuprinde două secțiuni de amploare, respectiv, *Allegro assai*, c. 74 – secțiunea întâi și *Andante molto, poetico* – secțiunea a doua (1 m. înainte de c. 98).

Allegro assai din partea finală îmbină toate simbolurile muzicale ale *Simfoniei* fiind tratat ca repriza sintetică și variată a compoziției în întregime. Ambele elemente din secțiunea inițială a părții întâi (dansul ritualic și exclamațiile magice) sunt prezentate de expunerea variată și comprimată – noile construcții contrapunctice (elementul întâi), unirea versiunii primare și augmentate (elementul

doi, m. 78), intervenția cluster-elor pianului (revenirea elementului întâi, m. 83). Evocarea magică este urmată de recapitularea ambelor simboluri astrale: tetracordul hexatonic (simbolul stelar) se combină și se îmbină inventiv cu diatonicul provenit din *colindă* (simbolul solar, c. 86).

Andante molto, poetico (secțiunea a doua din partea a patra), grație contrapunctului șaisprezecimilor sonorizate „metalice” la clopoțele și vibrafon și imitării sunării clopotelor mari în partida corzilor împreună cu harpă, stârnește asociații cu strălucirea sferelor stelare. Efectul „stăcii mișcate” creează contrapunctul noilor pattern-uri: alăturările/coardele (c. 101) – tromboanele/pianul și flautele (c. 102, *Ancora. Piu mosso*). Pattern-ul pianului și flautelor este urmat de clopote și vibrafon (c. 103), gamele circulante la instrumentele cu coarde (*Andante*), tutti incompetent, tutti complet suspendat brusc.

După o pauză generală începe coda *Simfoniei* (*Andante cantabile. Elegico*, c. 108), cuprinzând retrospectiv și retrogradabil simbolurile bazice ale lucrării: ecoul strălucirii solare (*anabasis*-ul major în partida coardelor împreună cu vibrafonul, c. 108), cel al *colindei* (*dolce e semile* la pian, c. 114), magia sferelor stelare (tetracordul hexatonic în partida flautelor, clarinetelor, violinelor, violelor, c. 115) urmat de *diminuendo* și *morendo*...

Putem conchide, că evoluția creației simfonice a lui Ciobanu din ultimele decenii ale sec. al XX înglobează atât cugetările personale, intime, subiective (*Musica dolorosa*) cât și comprehensiunea universală, obiectivă axată pe concepția „armoniei lumii” exprimată prin *musica mundana* – categoria propusă de Boetius utilizată în mijlocul sec. al XX-lea de Paul Hindemith în opera *Armonia lumii* și în *Simfonia* omonimă. Dacă concepția lui Hindemith are un caracter global, recreând în muzică ierarhizarea nivelelor ontologice, Ciobanu 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), aluzia la *râga* străveche, tetracordul hexatonic și intonațiile *colindei* suplimentate uneori de ecourile *bătutei*. Subordonarea acestor arhetipuri cuprinde formulă binară. La un pol se situează elementele întâi, doi și *râga* – arhetipurile telurice străvechi, misterioase axate pe magia evocării. La un alt pol se plasează obiectul de evocare: energia transcendențială provenită din sfera cosmică, fie strălucirea alarmantă a stelelor (tetracordul hexatonic), fie lumina vitală a soarelui (*colinda*). Dispoziția acestor arhetipuri este dirijată de afectul de *circulatio*: evocarea – obiectul de evocare – rezonanța telurică a obiectului de evocare. Concepției circulante 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”.

Referințe bibliografice

- ¹ АКСЕНОВ, В., *К вопросу о генезисе и типологии камерной и концертной разновидностей симфонии в XX веке* în *Памяти Н.С.Николаевой*, Москва, 1996, с. 74 - 82.
- ² БЕККЕР, П., *Симфония от Бетховена до Малера*, пер. с нем. Р.Грубера, ред. Б.Глебова, Ленинград, 1926.
- ³ Apud: СОТТ, I., *Stockhausen: Conversation with the Composer*, London, 1989, p. 27.
- ⁴ Apud: МИХАЙЛОВ, Ал., *Некоторые мотивы музыкального авангардизма. Карлхайнц Штокхаузен* în *Искусство и общество*, Москва, 1978, с. 77.
- ⁵ Vezi: MIRONENCO, E., *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*, Chișinău, 2000, p. 64.
- ⁶ СЮБАНУ-СУХОМЛИН, I., *Motive și semnificații mitopoetice în simфония **Sub soare și stele** de Ghenadie Ciobanu* în *Învățământ artistic – dimensiuni culturale, ed. a IV-a*, Chișinău, 2004, p. 128.
- ⁷ MIRONENCO, E., *Op. cit.*, p. 49.
- ⁸ Aici se utilizează terminologia implementată de reprezentanții muzicii repetitive și de cercetătorii în materie. Vezi de exemplu: ANGHEL, I., *Orientări estetice contemporane. Muzica minimală repetitivă* în *Muzica*, 1994, nr. 4.
- ⁹ Apud: remarca autorului în *partitură* (manuscris), p. 4.

Trăsăturile conceptuale și arhitectonice în Simfonia *Eminescu* de Teodor Zgureanu

Simfonia *Eminescu* de Teodor Zgureanu poate fi estimată ca rezultat al evoluției următoarelor direcții conceptuale caracteristice creației compozitorului: 1) credința creștină, 2) convingerea în misiunea etică înaltă a artei, 3) proslăvirea personalităților marcante ale neamului¹.

Credința creștină penetrează diferite lucrări componistice ale autorului: *Psalmele lui David Nr. 50 și 119, Alleluia* pentru corul mixt a capella (1994), *Oratoriul psalmilor* pentru bas, mezzo soprano, cor mixt și orchestră simfonică după *Psalmii lui David* (1996), *Imnurile Liturghiei sf. Ioan Gură de Aur* pentru cor feminin a capella (1997), oratoriul *Noaptea Sfântului Andrei* pentru cor feminin, patru soliști, orchestră simfonică, nai, taragot, ocarină pe textul de Ion Vicol (2000), poemul simfonic *Lumina din Lumină* (2001), *Monolog pentru Maica Maria* – poem pentru cor bărbătesc, solo contralto și orchestra de cameră (2002).

Convingerea în misiunea artei este un „fir roșu” al mentalității compozitorului. „Am fost zguduit, – scrie dânsul, – de forța titanică a talentelor marilor compozitori J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Haydn, G. Handel, L. Beethoven, P. Ceaikovski, M. Musorgski, A. Borodin, G. Verdi, S. Rahmaninov, D. Șostakovici, G. Sviridov, B. Britten, I. Stravinski[...]. Puteam ore în șir să le ascult muzica, să meditez asupra partiturilor, ca mai apoi să introduc perlele lor în programele de concert ale corurilor, pe care am avut fericirea să le dirijez. Aceste partituri de căpătâi mi-au fost Academia mea componistică [...] De la acești corifei ai muzicii universale preluăm logica gândirii muzicale, formele expunerii materialului muzical, ei ne îndeamnă să ne gândim la cei, cărora le este destinată muzica. Apoi, utilizând procedee cunoscute ori mai puțin cunoscute, sau chiar neutilizate de nimeni, conduși de ideea care ne este sugerată de subconștient, purcedem la expunerea pânzei sonore. Lucru migălos, dar și fierbinte! Sunt implicate și sufletul, și rațiunea. Dacă rațiunea prevalează asupra sufletului, muzica va fi rațională și rece. Dacă dictează numai inima, putem nimeri în altă extremă, a emotivității excesive. Eu personal – și-n compoziție, și-n dirijare – mă conduc de acest echilibru moderat al forțelor creative”².

Personalitățile marcante ale neamului au devenit principalii eroi în așa lucrări de amploare cum sunt oratoriul *Ștefan cel Mare și Sfânt* pentru bas, mezzo soprano, cor mixt și orchestră simfonică (1996), *Închinare lui Petru Movilă* pentru cor mixt și pian pe versurile lui Nicolae Dabija, opera *Decebal* (1998–1999) pe libretul de Victor Teleucă, poemul simfonic *Mărire Burebista* (2001).

Toate aceste direcții sunt sintetizate în cadrul simfoniei *Eminescu*. Simfonia este concepută de autor ca omagiu adus marelui poet și filosof. Poezia lui Eminescu a fost sonorizată de Zgureanu în romanțele *Dorința și Lacul* (1983), în liedurile pentru bariton și pian, scrise pentru Ion Cvasniuc *Apari să dai lumină, Între norii și-n tre mare, Să fie seara-n asfințit, Dona sol* (2005), în cantata septapartită

Răsai asupra mea, lumină lină (unde poeziile eminesciene se alternează cu cele ale lui Gheorghe Ciocoi) pentru doi soliști, cor feminin și orchestră de coarde (1999).

Conceptul *Simfoniei* dezvăluie două aspecte conexe ale filosofiei eminesciene: credința creștină și cea în misiunea etică purificatoare a artei. Realizarea acestui concept a cerut utilizarea unui complex amplu al mijloacelor de exprimare artistică. Edificiul ciclic cvadripartit include nu numai componența triplă a orchestrei simfonice mari, ci și partidele de cor și de soliști. La premiera *Simfoniei* (2009) au luat parte trei colective corale: Capela corală *Moldova*, corul feminin de cameră *Renaissance* și corul de bărbați *Gavriil Musicescu*; partida de soprano a fost interpretată de Gabriela Tocari, iar cea a baritonului era cântată de Ion Cvasniuc. Soliștii vocaliști și corul sonorizează poemele eminesciene în părțile pare (a doua și a patra) ale ciclului, iar mișcările impare (întâi și a treia) sunt interpretate numai de orchestră (la premieră a luat parte Orchestra simfonică a companiei Teleradio-Moldova).

Partea întâi a *Simfoniei* are ca epigraf *Seara pe deal / Buciumul sună cu jale*. Aici, domină muzica pastorală exprimând impresii din anii de adolescență și de tinerețe fragedă a poetului în calitatea sa de „copil al naturii”. După spusele autorului, „această parte cuprinde mai multe pagini montane-rurale, cum ar fi intercalările diferitelor buciume, tălâncile mioarelor și clopoștii mieilor, trilurile cavalului etc. – mediul de ascensiune a tânărului poet”³. Compozitorul nu introduce în componența interpretativă a *Simfoniei* aceste instrumente populare, dar se axează pe imitarea inventivă a timbrurilor acestora de către instrumentele „clasice” ale orchestrei simfonice. Ne referim mai întâi de toate la instrumentele de suflat și la cele de percuție.

Tabloului pastoral, lipsit de reflecții psihologice, de conflicte dramatice îi corespunde forma muzicală bazată pe două principii. Principiul întâi constă în juxtapunerea secțiunilor arhitectonice interpretate ca variante ale muzicii pastorale (secțiunile $a - f$ în schema 1). Al doilea principiu se referă la recapitularea variată a muzicii imnice bazate pe imitarea semnalelor de bucium (respectiv, secțiunile a și a_1 în schema 1). Existența expoziției și reprizei variate a materialului tematic (a și a_1) ce înconjoară juxtapunerea variantelor ($b - f$) contribuie la crearea planului doi al formei, numit macronivel, ale cărui contururi seamănă cu reperele unei forme tripartite compuse ($A - B - A_1$ în schema 1).

Schema 1

Prezentarea în litere a micronivelului formei	a	b	c	d	e	f	a_1
Măsurile în partitură	1	28	52	67	81	111	124
Prezentarea în litere a macronivelului formei	A	B					A_1

De la începutul *Simfoniei* se stabilește structura dialogată și cvasi-improvizatorică a expunerii materialului sonor (secțiunea *a*, *Molto rubato. Quasi improvisatione*). Pe fundalul tremoland al isonului instrumentelor cu coarde în registrul superior, susținute de percucie, se ridică „glasul” instrumentelor de alamă axat pe intonarea diatonică a intervalelor de secundă (mică și mare), terța mare și cvarta perfectă. Aceste intonații de semnal cântate ba de patru corni în unison de octavă *forte*, ba de trompeta întâi *piano*, *posibil con sordino* creează impresia de ecou (exemplul 1).

Exemplul 1

The image shows a handwritten musical score for five measures, labeled 1 through 5 at the top. The score is organized into several systems of staves:

- System 1:** Includes a grand staff for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and a percussion staff. The tempo/mood marking is *Molto rubato. Quasi improvisatione*.
- System 2:** Includes staves for four Cornets (labeled 1, 2, 3, 4) and a Trombone staff. The Cornets play a melodic line with various dynamics and articulations. The Trombone part includes the instruction *posibil con sordino*.
- System 3:** Includes staves for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts of the *Soloists and Chorus*.
- System 4:** Includes staves for the Trumpets (labeled 1, 2, 3, 4) and the Trombones. The Trumpets play a melodic line with dynamics like *f* and *mp*. The Trombones play a lower melodic line with dynamics like *sp*.
- System 5:** Includes staves for the Horns (labeled 1, 2, 3, 4) and the Double Basses. The Horns play a melodic line with dynamics like *f* and *mp*. The Double Basses play a lower melodic line with dynamics like *sp*.

The score is heavily annotated with handwritten notes, including dynamics (*f*, *mp*, *sp*), articulations (accents, slurs), and performance instructions like *posibil con sordino*.

Dialogurile instrumentelor de alamă, imitând semnalele buciumiștilor, se plasează în părțile extreme ale secțiunii *a* (respectiv, măsurile 1–8 și 24–27). În cenrul acestei secțiuni sună replicile monologate ale instrumentelor de suflat din lemn imitând timbrurile cavalului, tilincăi, fluiерului,

etc.: șaisprezecimile cornului englez (m. 9 – 10), replica fagotului (m.12), din nou cornul englez (m. 13 – 15), fagotul (m. 15 – 17), oboiul I (m. 15 – 19), cornul englez (m. 20 – 21), ansamblul flautelor, coardelor (m. 22 – 23). Acest ansamblu pregătește repriza locală a secțiunii *a* (m. 24 – 27) cântată *fortissimo* de ansamblul instrumentelor de alamă (m. 24 – 27).

Structura dialogată rămâne în vigoare și în secțiunea *b* (*Moderato. Maestoso*). Dacă în secțiunea *a* dominau apelurile instrumentelor de suflat, secțiunea *b* se bazează pe competiția tuturor grupurilor orchestrale. Debutul acestei secțiuni aparține unisonului violinelor și violelor axat pe melodia imnică, majoră, hotărâtoare grație utilizării salturilor la octava perfectă și sexta mare, figurilor ritmice punctate la primul timp al măsurii pătrate (4/4) urmată de triolete și pătrimi. Ecoul melodiei imnice interpretează violele, violoncelele și contrabașii (m. 32 – 35). Aceste apeluri de coarde sunt colorate de trilurile lungi ale instrumentelor de suflat din lemn în registrul acut. Apelurile imnice ale corzilor dau loc la semnalele de fanfară (m. 35 – 37), cu introducerea de terasă a instrumentelor de alamă: trompeta întâi solo – cornii – tromboanele și tuba. Atingând expunerea de *tutti* a alăturilor, autorul evită structura acordică. Și aici domină imitațiile segmentelor imnice preluate de la începutul secțiunii *b*: tromboanele și tuba (m. 38) – trei trompete (m. 42). O scurtă recapitulare a corzilor (m. 49 – 51) cu mișcarea ondulatorie a șaisprezecimilor cumulează funcțiile de repriza timbrală și de punte/tranziție la secțiunea următoare a formei (*c*).

Aici (secțiunea *c*) pentru prima dată în *Simfonie* apare muzica cantabilă (*Andante Liscio. Molto legato*). Evitând structura dialogată de expunere a ideilor muzicale, autorul introduce alte procedee sintactice și de articulare în comparație cu secțiunile anterioare. Domină melodia de largă respirație plasată pe fundalul isonic al violoncelor și contrabașilor. Această melodie este expusă de saxofon alt (*pianissimo*, m. 52 – 63), fiind continuată de fagotul întâi (*mezzo piano, legato*, m. 63 – 66). Expunerea monodică este înlocuită cu cea așezată pe contrapunct (secțiunea *d*): un strat factual îl constituie coralul contemplativ al corzilor; concomitent flautul întâi (m. 67) urmat de clarinetul întâi (m. 74) intervin cu replicile mișcate ale căror celule sunt distanțate de pauze pe timpii tari ai măsurilor.

Aceste replici de tip micro-scherzo nu umbrează prevalarea muzicii cantabile în secțiunile mediene ale părții întâi. *Andante...* (m. 52) este urmat de *Molto cantabile espressivo* (m. 81, secțiunea *e*). Dacă în *Andante* domina saxofonul, aici în prim-plan iese trompeta întâi situată pe fundalul fagoturilor, violoncelor și contrabașilor. Același fundal rămâne în vigoare și în continuare, când trompeta cedează loc violinelor întâi și doi (m. 92). Sunarea corzilor devine tot mai puternică atingând cota maximă (*fortissimo*) în secțiunea de aur (m. 92 – 106). Zona culminativă, coincizând cu secțiunea *e* a formei (*Adagio*, m. 111), este interpretată ca ecoul intonațiilor de semnal la instrumentele de suflat din lemn cu mici intervenții ale corzilor.

Partea întâi se încheie (secțiunea *a*₁, *Largo*) cu muzica imnică pusă în legătură cu imitațiile semnalelor de buciume la începutul *Simfoniei*. Dacă în primele două secțiuni ale formei părții întâi domina structura dialogată, aici se reliefează principiul de periodicitate: dialogurile (m. 124 – 139) – tutti (m. 140 – 142) – dialogurile (m. 143 – 153) – tutti (m. 154 – 157). Ultimul tutti are ca axă sonoră centrul *Sol* cu care, fără pauze (*attacca*), începe partea a doua.

Partea a doua are nu numai epigraf *O, Maică Preacurată și pururea Fecioară*, ci și denumire programatică. Aici corul și doi soliști (soprano și bariton) sonorizează poemul *Rugăciune* de Eminescu al cărei titlu și a dat denumirea părții a doua din *Simfonie*. Diferitele nuanțe ale relațiilor omenirii cu Maica Preacurată, diferitele gradații ale închinării față de Fecioara Maria au determinat specificul arhitectonic în partea a doua pe care îl putem aprecia ca forma variantică continuă. Din punct de vedere timbral, se conturează planul doi arhitectonic – forma tripartită cu repriză (schema 2).

Schema 2

Secțiunile formei variantice	a	b	c	d	e	f
Măsuri	1	28	68	77	100	107
Secțiunile formei tripartite	A	B	A ₁			Epilog

Secțiunea *A/a* (*Adagio. Molto religioso*) unește cinci propoziții axate pe muzica coralică lipsită de trăsăturile canonice ale cântării psaltice. Monotonia psaltică este înlocuită cu intonațiile imnice bazate pe salturi melodice mari, pe dominarea direcției ascendente a evoluției sonore. Afectul de *anabasis* contribuie la exprimarea sentimentului de încântare, de proslăvire a Maicii Domnului. Variațiile propozițiilor imnice sunt completate de *mottoul* ritmic comun debuturilor tuturor propozițiilor: o pătrime cu punctul urmată de trei optimi în măsura de $\frac{3}{4}$ (exemplul 2).

Exemplul 2

RUGĂCIUNE

... « O, Maică Preacurată
și pururea Fecioară »

Culmile semantice sunt menționate de ridicarea registrală până la *sol*² (*Înalță-ne, Ne Mântuie*, m. 6 – 9; *O, Maică Preacurată*, m. 20 – 23). Creșterea sentimentului de încântare, de slăvire duce la comprimare treptată a volumului de propoziții și la diferențierea grupurilor corale: în propoziția a patra iese în relief partida vocilor mediene (altiştii și tenorii cântă *Asupra ne coboară*), iar în finele propoziției a cincea numele *Maria*, pronunțat expresiv de soprane și altişti, imită tenorii și bașii (m. 25 – 28).

Partida corului îndeplinește funcția de fundal sonor la prima fază a secțiunii *B/b*. Deasupra vocalei *u* cântate de tenori și bași se înalță solo saxofonului (exemplul 3) urmat de oboiul întâi (*Meno mosso*, m. 48) și flautul întâi (m. 59). Frazele oboiului și flautului sunt plasate pe un alt fundal creat de instrumente cu coarde *divisi* și campane. Evoluările instrumentelor de suflat din lemn stârnesc asociații cu „glasurile naturii” din partea întâi a *Simfoniei*.

Exemplul 3



Renovarea paletii sonore introduce secțiunea *A/a* a formei. Aici pentru prima dată apare duetul soliștilor. Soprano împreună cu baritonul cântă cuvintele de pocăință adresate acelei care este *Regina peste îngeri [...] Lumina dulce clară*. Schimbării sentimentului de pocăință la rugăciune îi corespunde trecerea de la tonalitățile dieze la cele bemole (m. 76, secțiunea *d*). Un procedeu nou apare și în partida vocală: duetul soliștilor se alternează cu intervențiile tenorilor și bașilor din cor.

Culmea părții a doua (secțiunea *e*, m. 100, *Con passione*) este tratată ca recapitularea finală a partidei corului în întregime plasată pe fundalul corzilor. Anume aici atinge cotă maximă proslăvirea Maicii Domnului, cu un mare avânt sufletesc sunt sonorizate cuvintele-cheie puse în epigraf: *O, Maică Preacurată...* Această apoteoză colectivă este urmată de monologul violoncelului solistic exprimând „comentariu de autor” sau o postfață sobră și liniștită (secțiunea *f*, *Molto legato e espressivo*, exemplul 4).

Exemplul 4

Vc solo. Molto legato e espressivo



Dacă partea întâi a *Simfoniei* vizează anii de adolescență a poetului tratat ca „copil al naturii”, partea a doua dezvăluie ascensiunea sentimentului religios, partea a treia reconstituie viziunea autorului asupra chipului poetului matur devenind un adevărat filosof și psiholog. Muzica

este penetrată de conflictul romantic între ideal și realitate, divin și diabolic, senin și întunecat, ceea ce menționează și epigraful *O, te-n senină / Întuneric rece al Vremii*. Într-un interviu cu autorul lucrării de față, T. Zgureanu spunea: „Această parte cuprinde mai multe pagini sonore din viața zbuciumată a poetului. Muzica fiind de o încordare dramatică stresantă, cuprinzând uneori și elemente ale unui sarcasm lucid. Mă refer atât la dorul și încordarea sufletului, cât și la starea de sănătate care a fost mult de dorit”.

Privită sub aspect arhitectonic, partea a doua este un *Adagio*, iar partea a treia îndeplinește funcția unui *scherzo* brutal, lipsit de sensul inițial al scherzoului dintr-un ciclu sonato-simfonic (muzica plină de umor, glumă, fantastic etc.). Aici Zgureanu tinde spre o altă interpretare a scherzoului întemeiată cândva de L. van Beethoven în *Simfonia Nr. 9* continuată de ultimele simfonii de Anton von Bruckner și de simfoniile dramatice ale lui D. Șostakovici axate pe exprimarea dramatică, conflictuală, pe divulgarea reflecției psihologice. Măsura ternară tipică canoanelor de scherzo apare la Zgureanu numai sporadic (m. 105, 149 – 154, 155 – 156). Domină pulsația pătrată (4/4, 2/4), în tempoul rapid, caracteristică unor mișcări regulate și insistente. Principiul de regularitate, de periodicitate pătrunde și în construcția arhitectonică a acestui *Scherzo* scris în forma bipartită compusă. Fiecare parte componentă mare a formei (*A* și *B*) cuprinde câte două perechi de secțiuni (respectiv, *b-c-b1-c1* și *e-f-e1-f1*) precedate de *initio*-impuls, respectiv, *a* și *d* (schema 3).

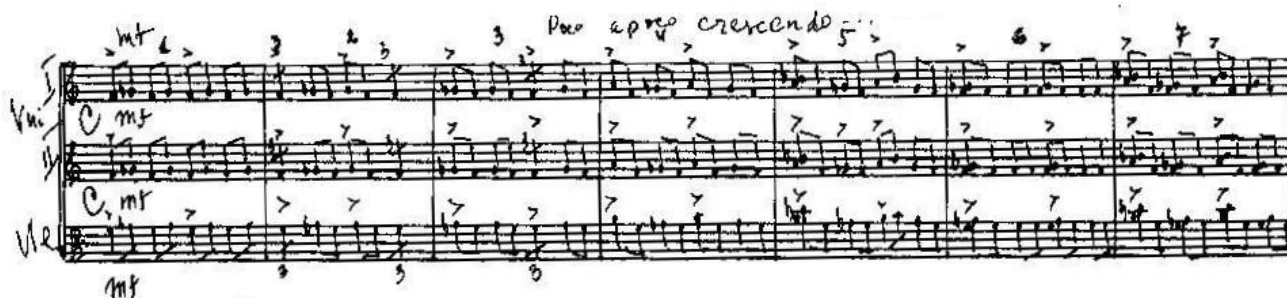
Schema 3

micronivel	a	b	c	b ₁	c ₁	d	e	f	e ₁	f ₁
măsurii	1	36	46	51	55	61	100	107	150	157
macronivel	A					B				

Muzica încordată, crudă, cu mișcarea intensă, regulată și bine articulată a optimilor se stabilește deja la începutul părții a treia (*Allegro sostenuto*, exemplul 5). Secțiunea de debut (*a*) se axează pe alternarea activă a grupurilor orchestrale: violinele și violele (m. 1 – 14) – replicile groaznice ale bas-clarinetului împreună cu trei fagoturi plasate pe fundalul ostinat al celorlalte instrumente de suflat din lemn (m. 15 – 19) – intensificarea replicilor groaznice în partida cornilor, tromboanelor și tubei, *fortissimo* pe fundalul disonant cvasi-aleatoric al violinelor și violelor (m. 20 – 22) – ascensiunea masivă a corzilor (m. 23 – 24) – fanfara crudă a trei trompete împreună cu corzile (m. 25 – 27) – dialogul teribil al violinelor și violelor opuse violoncelor și contrabașilor (m. 28 – 35). Recapitularea pulsației optimilor din secțiunea *a* la instrumentele de suflat din lemn împreună cu violinele și violele marchează concomitent și debutul secțiunii *b* în al cărei cadru această pulsație devine fundal deasupra căruia se ridică glasul puternic al trompetelor modulând în

partida cornilor. Repetarea variată a acestei secțiuni (b_1) vizează amplificarea sunării glasului de alămuri (patru corni împreună cu trei tromboane și tubă).

Exemplul 5



Un mic repaus introduce secțiunea c (*Meno*, m. 46) tratată ca monolog trist al cornului englez plasat pe pedala cornilor și fagoturilor. Transformarea radicală a acestui monolog are loc în secțiunea c_1 (m. 55) tratată ca culme, *fortissimo* precedată de *crescendo*-ul puternic (m. 53 – 54). Aici tema monologului cântată în registrul acut al instrumentelor de suflat din lemn, violinelor și violelor, cu intervențiile bașilor profunzi ai alăturilor, capătă semnificație de strigăt plin de dor și de chinul sufletesc.

Această culme este urmată de partea a doua a *Scherzo*-ului (B) al cărei debut (d) este menționat de accelerarea evidentă a tempoului (*Vivo*) și segmentarea dublă a duratelor (optimile sunt înlocuite cu șaisprezecimi). Mișcarea seamănă cu un *perpetuum mobile* executat de flautul piccolo, fagoturi și tamburină, cu adaosul clusterului aleatoriu al violinelor (m.92 – 98). Acest impuls generează o nouă periodicitate a microsecțiunilor arhitectonice ($e-f-e_1-f_1$).

Secțiunea e îmbrățișează celule scurte descendente în partida violinelor întâi și violelor susținute de celelalte instrumente cu coarde (*mezzo forte*, $3/4$). O nouă versiune a acestei muzici (e_1 , m. 150) sună mai încordat grație amplificării componente interpretative (corzile împreună cu toate instrumentele de suflat din lemn) și ridicării registrale până la octava a treia.

Secțiunea f (m. 107) este tratată ca trecere de la declamația pătrunzătoare a corzilor, cu dominarea evoluției melodice descendente, la clusterile trompetelor (m. 117) urmate de corni (m. 125), de corzi (m. 129) și de efectul de ecou creat de juxtapunerea instrumentelor de lemn (*forte*, m. 139) și a corzilor (*piano*, m. 144). Varierea inventivă a aceluiași complex intonațional finisează partea a treia a *Simfoniei* (f_1 , m. 157). Aici relieful melodic urmat de clusteri sunt sonorizate de paleta timbrală mixtă completată de instrumentele de suflat din lemn împreună cu grupul corzilor. Ultimele măsuri din partea a treia se axează pe *molto diminuendo* și *ritenuto* dând naștere la impresia de expirarea forțelor vitale. Fermata lungă a agregatului acordic de închiere, interpretat *pianissimo*, se asociază cu înălțarea sufletului poetului. Așa anticipează sfera divină din partea finală a *Simfoniei*.

Partea finală se numește *Învierea* având ca epigraf *Cântări și laude / Noi Ție-și înălțăm / Plecați-vă neamuri / Cântând Alleluia*. Conceptul acestui final poate fi apreciat ca încredere în nemurirea spirituală a poetului și proslăvirea credinței creștine. Concretizarea conceptului dat se realizează ca ascensiune continuă de la întinericul morții la seninătatea învierii. Direcției continue îi corespunde forma variantică septapartită (este remarcabilă cifra simbolică și sfântă *șapte* vizând numărul de microsecțiuni arhitectonice). Concomitent, se reliefează și planul doi al formei bazat pe principiul de periodicitate ținând cont de alternarea secțiunilor instrumentale și corale (schema 4).

Schema 4

modificarea variantică a spectrului sonor	a	b	c	d	e	f	g
măsuri	1	26	49	104	114	127	149
alternanța muzicii instrumentale (A) și vocale (B)	A		B	A	B	A	B

De la bun început se stabilește atmosfera sonoră caracteristică templului ortodox: timpanele împreună cu campanele și grand cassa imită clopotele bisericesti. Peste două măsuri, sunarea clopotelor începe să îndeplinească funcția de fundal la care se adaugă melodia expresivă a violinelor întâi axată pe intonațiile de suspin, susținută de acordurile coralice ale celorlalte instrumente cu coarde plasate în registrul superior (*Andante. Molto patetico*, exemplul 6).

Exemplul 6



Amplificarea expunerii acestei melodii grație conexiunii cornilor și trompetelor (m. 9), ascensiunii intensității dinamice (*fortissimo*) contribuie la depășirea dorului creând sunarea patetică. Coborârea melodiei patetice în registrul mediu al coardelor este caracteristică reprizei secțiunii *a* (m. 21). În centrul secțiunii, i scrise în forma tripartită simplă, sună melodia tristă a cornului englez preluată de fagotul întâi (m. 13 – 20) așezată pe fundalul tremoland al violelor, violoncelor și contrabașilor.

Ca continuare și dezvoltare a materialului tematic din centrul secțiunii întâi (*a*) se percepe începutul secțiunii a doua (*b*) tratat ca duetul polifonic al oboiului întâi și clarinetului întâi (*Adagio*, m. 26). Continuarea duetului se transformă în polifonia a două straturi: corzile împreună cu instrumentele de suflat din lemn / cornii, *fortissimo* (m. 33).

Apariția *pianissimo subito* în partida corzilor (*Adagio*, m. 45) pregătește introducerea versurilor cântate de bași susținuți de tenori (*Andante con moto*, secțiunea *c*) : *Prin ziduri înnegrite / Prin izul umezelii / Al morții rece Spirit / Se strecură-n tăcere...* După intervenția riturnelului orchestral (*Adagio*, m. 68), aceeași declamație dureroasă trece în partida vocilor feminine (m. 80) executând o altă strofă poetică: *O, muzică adâncă / Și plină de blândețe / Pătrunde tânguroasă / Puternicile boli...*

Introducerea componentei complete a corului este precedată de secțiunea orchestrală (*d* în schema formei, m. 104) bazată pe opunerea clusterului corzilor și instrumentelor de percuție cu dinamica ondulatorie, pe de o parte (*Molto tumultoso*), și replicilor scandate de viole și viole, pe de alta (m. 110, *L'istesso tempo*). Aceste replici anticipează cea mai impresionantă parte componentă a *Simfoniei* – secțiunea *e* din mișcarea finală. Aici partida corului este interpretată extrem de inventiv creând efecte sonore multicolore grație experienței mare a lui Zgureanu care s-a manifestat nu numai ca compozitor și profesor, ci și ca experimentat dirijor de cor⁴.

Compozitorul amintește: «Am activat la pupitrul dirijoral a trei formații corale importante din republica noastră, fără să fi ales un colectiv sau altul. A fost o trecere firească de la Capela Corală Academică *Doina* la Corul Radioteleviziunii Naționale *Moldova*, după care a urmat înființarea corului de cameră *Renaissance*. Ultimul dintre ele a fost alcătuit din studentele catedrei [se are în vedere catedra *Pedagogia muzicală* din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – V.A.], un cor de tip nou, cu un statut aparte, dar și cu probleme interpretative, care constau în însușirea unui nou stil de emisie a sunetului și a unui repertoriu cu o imensă paletă stilistică: de la cântările antice, cântul gregorian, Renașterea propriu-zisă, cântările religioase ortodoxe până la „mostre” corale contemporane și de avangardă. Doar în perioada conclucrării mele cu *Renaissance*-ul am fost liber în gândirea mea dirijorală și componistică, fără cenzură și indicații de tip „tabu”»⁵.

Fiind impulsivat de energia magică a poeziilor eminesciene, grație experienței acumulate și atracției spre căutarea noilor expresii sonore, compozitorul a creat aici (secțiunea *e*) o adevărată culme „neagră” a *Simfoniei* în întregime. Secțiunea debutează cu dialogarea a două grupuri de cor: sopranele și tenorii – alțiștii și bașii cu remarcă de autor *Aproape șoptit. Cu spaimă* pronunțând cuvintele de groază: *Apoi din nou tăcere / Cutremur și stială / Și negrul întuneric / Se sperie de șoapte*. Urmează compartimentul aleatoriu comentat de autor în felul următor: *Fiecare corist recită,*

șoptește, strigă în felul său. Ca rezultat se va efectua un haos, învălmășeală. Cu spaimă, dar și cu admirație (exemplul 7).

Exemplul 7

Rep. de 3 ori: x 45''

118 119 120 121

* Legenda: [S] → Repetare haotică, cu spaimă: De șapte... de șapte
 [B] → -||- -||- : În miez de Noapte
 [A] → -||- -||- Negre Ziduri, Ziduri Negre
 [T] → -||- -||- Lumina de Noapte! Lumina!

** Notă: Fiecare corist recită, șoptește, strigă în felul său:
 Ca rezultat se va efectua un haos, învălmășeală,
 Cu spaimă, dar și cu admirație!

Culmea neagră (*Negre ziduri... Lumina dă năvală...*) este învinsă de credință în lumina divină (m. 122): *Din mormânt răsare... Hristos răsare... Lumină!* Interpretarea acestui moment de cotitură de la întuneric la lumină explică autorul: *Declamația este însoțită de strigăte puternice de uimire, dar și de frică și concomitent de mare fericire, bucurie.*

Depășirea haosului negru și stabilirea ordinii divine reflectă schimbarea radicală a procedeelelor de emiterie a sunetului în partida corului. Șoptirea și strigătele aleatoare cedează locul cântării imnice pregătite de interludiul orchestral, respectiv, secțiunile *f* și *g* ale formei părții a patra. Muzica solemnă (*Largo. Grandioso. Molto maestoso*) afirmă acele cuvinte eminesciene pe care autorul *Simfoniei* le-a introdus în epigraful părții finale.

Generalizând rezultatele investigațiilor, menționăm că Simfonia *Eminescu* acumulează bogata experiență a autorului în abordarea muzicii corale a'capella, a celei vocal-instrumentale și simfonice. Cele mai de seamă predecesori ale Simfoniei sunt unele atare lucrări monumentale precum cantatele *Ecoul gliei*, *Clopotele astrale*, *Oratoriul psalmilor*, oratoriile *Ștefan cel Mare*, *Noaptea Sfântului Andrei*, concertul pentru sopran și orchestră *L-al Moldovei dulce soare*, poemele simfonice *Lumina din Lumină*, *Mărire Burebista*.

Și totuși *Eminescu* este prima simfonie compusă de Teodor Zgureanu demonstrând, pe de o parte, continuarea tradiției universale și naționale vizând simfonia vocală și programatică, iar pe de altă parte, înnoirea acestei tradiții și implicarea unor elemente acanonice. Dacă în creația lui Eduard Lazarev (*Simfonia sonetelor*, *Simfonia-portret* și Gheorghe Neaga (*simfonia Perpetuum mobile*) simfonia vocală asimilează trăsăturile caracteristice unui ciclu vocal, iar *Simfonia* de Ion Macovei seamănă cu o cantată de cameră, Simfonia lui Zgureanu se bazează pe alternanța secțiunilor net simfonice și a celor provenite dintr-o cantată mare. Păstrând contururile ciclului simfonic cvadripartit, compozitorul tinde spre reactualizarea semnificației preclasice a cuvântului de simfonie tratat ca consunare, ansamblu, cântarea în comun. Cele mai impresionabile, acanonice exemple ale „consunării” cuprind partea finală a *Simfoniei* concepută ca culmea generală penetrată de învingerea întunericului, durerii și glorificarea luminii divine.

Referințe bibliografice

- ¹ Portretul de creație a compozitorului cuprind următoarele studii: MORARU, Emilia. *Clopotele astrale. Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu*. Chișinău, 2004; JAR, Anatol. *Teodor Zgureanu – corifeu al muzicii corale contemporane din Moldova: aspecte ale creației și stilului*. În: *Arta și Educație artistică*. Bălți, 2007, Nr. 1(4); MUZÂCA, Tatiana. *Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu*. În: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Ed. II. Chișinău, 2002.
- ² ZGUREANU, Teodor. *Simt mereu privirea lui Dumnezeu* În: *Literatura și arta*, 1999, nr. 20, p.6.
- ³ Extras din interviul susținut de autorul articolului dat cu compozitorul Teodor Zgureanu (2010.20.01).
- ⁴ Creația corală a lui T. Zgureanu a găsit reflectare în următoarele studii: BELÂH, Margareta. *Miniaturile corale din anii '90 ale lui Teodor Zgureanu*. În: *Conferința de totalizare a muncii profesorilor pe anul 1999. Tezele raporturilor și comunicărilor*. Chișinău, 2000; BALABAN, Larisa. *Oratoriul Noaptea Sfântului Andrei de Teodor Zgureanu: particularitățile de compoziție și dramaturgie*. În: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău, 2003; Idem: *Liturghia de Teodor Zgureanu: particularitățile de compoziție și dramaturgie*. În: *Anuar științific. Muzică, Teatru, Arte Plastice*. Chișinău, 2006; MORARU, Emilia. *Particularitățile stilistice în Imnele Sfintei Liturghii ale lui Ioan Gura de Aur de Teodor Zgureanu*. În: *Probleme de educație și de instruire în învățământul artistic superior*. Chișinău, 2002; Idem: *Aspectul stilistic al corurilor din opera Decebal de Teodor Zgureanu*. În: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău, 2004.
- ⁵ Apud: *Pe culmile maturității artistice (Maestrul Teodor Zgureanu la 70 de ani)*. Interlocutor: Emilia Moraru, doctor în studiul artelor. În: *Literatura și Arta*, 2008, Nr. 3 din 17.01.

Reperere conceptuale și morfologice în simfonia *Destine* de Vlad Burlea

Simfonia *Destine* a fost înalt apreciată de melomani și de amatorii de muzică fiind interpretată în premieră la Filarmonica de Stat *S. Lunchevici* în cadrul ediției a XIX-a a Festivalului internațional Zilele Muzicii Noi pe data de 25 iunie 2010. Simfonia arată elocvent atât poziția civică, cât și performanțele componistice ale autorului¹. Simfonia *Destine* este un fenomen artistic important în viața culturală modernă și un mare pas înainte pe calea perfecționării măiestriei componistice a autorului.

Vlad Burlea (n. 1957) s-a manifestat ca autor al muzicii pentru mai multe filme și spectacole dramatice², a scris lucrări vocal-simfonice, corale, instrumentale și vocale de cameră, având experiență și în domeniul muzicii electroacustice. Acest tezaur i-a permis să acumuleze îndeletniciri necesare compunerii unei lucrări orchestrale de proporții precum simfonia.

Simfonia *Destine* manifestă o nouă treaptă în evoluția artistică a compozitorului. Inovația constă în apelarea permanentă la sunarea numai orchestrei simfonice evitând implicații verbale, teatrale, cinematografice etc. caracteristice lucrărilor anterioare semnate de compozitor. Cu toate acestea, muzica simfoniei cuprinde contururile unui subiect. Repererele semantice ale subiectului reflectă titlul *Destine* și acele date pe care le găsim în funcția de subtitluri ale părților componente: 1940 (partea întâi), 1946–1947 (partea a doua), 1989 (partea finală). Este cert că aceste date se referă la momentele cruciale din istoria neamului de baștină a compozitorului.

Forma **părții I** este nu mai puțin complexă decât cugetările autorului cu privire la evenimentele istorice din anul 1940. Un prolog (o introducere) de amploare este urmat de partea centrală ale cărei contururi seamănă cu abrisul formei bipartite duble penetrat de procesul variațional căpătând profilul unor variațiuni duble. Concomitent aici se observă trăsăturile formei de sonată fără tratare, însă „avântul” de dezvoltare persistă în fiecare secțiune de bază. Concluzia evoluției muzicale este concepută ca un mic epilog (schema 1).

Schema 1

Secțiunile formei de variațiuni și cele ale formei bipartite duble	Prolog	A	B	A ₁	B ₁	Epilog
Secțiunile formei de sonată	Introducere	SP	SS	SP	SS	Coda
Măsurile	1	39	94	122	146	176
Tempourile	Andante	Moderato	[Moderato]	[Moderato]	[Moderato]	Meno mosso

Prologul se bazează pe juxta- și contrapunerea a șase elemente tematice. Imaginea dură, tragică exprimă elementele 1 și 2 plasate în registrul grav (exemplul 1). Elementul 1 unește isonul sinistru *do* cântat de bas-clarinet și contrafagot fiind completat de lovirile timpanilor, triunghiului și tobei mari. Sunarea sumbră continuă intonația de suspin (elementul 2, m. 5) a violelor susținută de contramișcare a violoncelor. Intervenția figurațiunilor circulare alarmante ale xilofonului susținut de flaute, oboaie și fagot (elementul 3, m. 11, exemplul 2) devine fundal pentru noile replici de suferință, cu direcția descendentă a intonațiilor triste minore interpretate de viole și viole (elementul 4, m. 13). A doua expunere a acestor intonații susținute de flaute și clarinete (m. 19) este urmată de pulsația ritmică insistentă (elementul 5, m. 24) a corzilor completate de fagot și contrafagot. Acest „marș de invazie” (exemplul 3) devine partea componentă a expunerii contrapunctice: deasupra marșului se plasează o nouă variantă a *lamento*-ului instrumental cântat de oboiul întâi (elementul 6, *espressivo*, m. 33).

Motivul de alarmă (elementul 3) din introducere dă nașterea temei principale care este baza pentru secțiunea A (*Moderato*, m. 39) scrisă în forma tripartită mică, cu expoziția dublă și repriza variată (schema 2).

Schema 2

Componenta lăuntrică a secțiunii A	a	a ₁	b	a ₂
Măsurile	39	58	68	80

Aici motivul de alarmă este expus în varianta augmentată (*a*, optimele în locul șaisprezecimilor) fiind deplasat de la xilofon (m. 39) la trompetă (m. 43) urmată de grupul instrumentelor de suflat din lemn (m. 48). Modificarea motivului de alarmă se răsfrânge și la soluția factuală: acest motiv devine element component al scriiturii contrapunctice fiind expus împreună cu pulsația agresivă a violinelor doi, violelor, violoncelor și contrabașilor la care se adaugă figura ritmică luată din elementul 5 al introducerii (apud: m. 24 și 46, partida violoncelor și contrabașilor). Concomitent se manifestă și al treilea component al contrapunctului – mișcarea circulară a șaisprezecimilor alternată de *anabasis*-ul acut (*staccato* cu apogiaturile) în partida violinelor întâi.

Al doilea segment (*a*₁) din secțiunea A, precedat de contrapunctul forțat al trompetei întâi *forte* și lovirile marcante ale corzilor împreună cu fagoturi (m. 56) se bazează pe transfigurarea timbrală și factuală a materialului tematic principal. Aici motivul de alarmă are următoarele deplasări: fagoturile (m. 58) – flautul *piccolo* împreună cu oboaiele și bas-clarinetul (m. 59) – oboaiele, bas-clarinetul, contrafagotul împreună cu violele, violoncelele și contrabașii (m. 63). Rămâne în vigoare și contrapunctul acut (*staccato* cu apogiaturile) plasat aici (m. 63) în partida flautelor și violinelor. Acutizarea paletei sonore asigură unisonul groaznic al tromboanelor și tubei (*forte*, m. 63), cu pătrunderea variantei augmentate (pătrimile) a motivului de alarmă (m. 66).

Segmentul al treilea (*b*, m. 68) sună mai cameral, fiind înconjurat de *tutti*. El se bazează pe noile variante ale motivului de alarmă depărtate de cea inițială, de aceea acest segment poate fi apreciat ca partea mediană a formei tripartite mici cu repriza variată ale cărei contururi sunt specifice secțiunii *A* în întregime. Aici (m. 68) se stabilește contrapunctul a patru elemente componente: 1) solo trompetei întâi, 2) varianta nouă a motivului de alarmă la viole și violoncele, 3) *staccato* cu apogiaturile la violine susținute de xilofon, 4) fundalul lugubru al contrabașilor susținut puțin tâtziu de tromboane și tubă (m. 70).

„Repriza mică” din cadrul secțiunii *A* (*a*₂, m. 80) este specificată de revenirea lui *tutti* axat pe îmbinarea a trei straturi sonore: 1) motivul de alarmă la flaute, oboaie, clarinete, xilofon, violine și viole, 2) varianta sincopată a aceluiași motiv la bas-clarinet, fagoturi, corni și trompete, 3) linia descendentă a basului interpretată de tromboane, tubă, violoncele și contrabași. Acest *tutti* se alternează cu sunarea instrumentelor de suflat (m. 82). Recapitularea lui *tutti* (m. 84) este urmată de excluderea alăturilor (m. 87) și de mișcarea ascendentă a tuturor vocilor finisată de culme bazată pe melodia de dans (m. 89) interpretată *forte* de flaute, oboaie, clarinete și violine fiind susținută de pulsația ritmică a trompetei întâi, violelor, violoncelor și contrabașilor. Această melodie de dans, simbolizând amintiri senine sau un vis despre viața pașnică, este căzută (m. 92) și intreruptă de pauza generală (mijlocul m. 93).

Pe fundalul acestei prăbușiri, semnalizând realitatea crudă din anul 1940, se înalță imaginea armonioasă, plină de energie pozitivă. Anume așa debutează a doua secțiune mare a formei (*B*, m. 94). Aici figura ritmică dansantă „anunțată” precedent (m. 89) capătă noul desen melodic decorat de apogiaturi și triluri în partida violinelor și violelor fiind susținută de alături, violoncele și contrabași *pizzicato* imitând acompaniamentul melodiilor vioaie interpretate de taraf. Această temă poate fi numită convențional tema poporului (exemplul 4). Evoluția acestei teme, suportând intervenții ale muzicii de invazie (de exemplu, m. 100), se axează pe procedeele variațional și variantic: o variațiune este cântată de trompeta întâi, cu pulsația optimilor (m. 102), iar variantele temei capătă caracterul mai mișcat, cu dominarea șaisprezecimilor, ele fiind plasate în partida violinelor (m. 104, 111) suplimentate de flaute, oboaie și clarinete (m. 118).

O nouă intervenție a motivului de alarmă marchează debutul reprizei variate a secțiunii *A* (*A*₁, m. 122). Aici acest motiv sună mai insistent în comparație cu expoziție grație schimbării spectrului timbral și factual: replicile ba xilofonului, ba trompetei sunt înlocuite cu unisonul flautelor, oboaielor, violinelor și violelor plasat pe fundalul sumbru al bas-clarinetului, fagoturilor, tromboanelor, tubei, violoncelor și contrabașilor. S-a schimbat și proliferarea motivului de bază: varierea sa este substituită cu introducerea noilor celule sonore izvorâte din sunarea cvartsectacordului micșorat (m. 124). Expunerea dialogată a acestor celule (flautele și oboaiele – violinele și violele) este urmată de *tutti* (m. 129), cu implicarea reminiscenței unui segment din

secțiunea *B* bazat pe evoluția muzicii de dans popular (comparație: m. 111 și 133). O nouă reluare a motivului de invazie din secțiunea *B* (comparație: m. 100 și 142) pregătește repriza temei a doua (*B_I*). Juxtapunerea materialului muzical nou și a reminiscențelor seamănă cu montarea cadrelor unei pelicule cinematografice creând efectul alarmant.

Prima fază a reprizei temei a doua (*B_I*, m. 146) este de fapt recapitularea segmentului de debut din secțiunea *B* (comparație: m. 94 – 101 și 146 – 156). Dacă în secțiunea *B* domina evoluția variațională și variantică a celulei de bază, secțiunea *B_I* are contururile formei tripartite cu repriză în al cărei cadru simbolul unirii poporului (secțiunile extreme, respectiv, m. 146 și 167) este umbrat de alarmă, de desperare și frică (replicile cam punctualiste din compartimentul median al formei, m. 159).

Făcând concluzii menționăm că partea I a *Simfoniei* privită sub aspectele morfologic și sintactic cumulează macro- și micronivele structurale. Specificul macronivelului arată schema 1 și „descifrarea” ei întreprinsă în procesul de analiză a planului compozițional: periodicitatea de alternare a secțiunilor mari (*A–B–A_I–B_I*) este „îmbrățișată” de prolog (introducere) și epilog (codă) bazate pe materialul sonor omogen. Micronivelul compoziției vizează juxta- și contrapunerea elementelor componente. Juxtapunerea provoacă asocieri cu montarea rapidă a cadrelor unei pelicule cinematografice. Procedul de montare se realizează mai elocvent în a doua jumătate a formei din partea I. Peste tot, procedeele contrapunctice domină asupra polifoniei imitative. În prim plan iese contrapunctul liniilor și straturilor sonore ale căror elemente componente sunt specificate ca desene ritmice, soluții registrale, timbrale, agogice și cele de articulare.

Tempoul lent, *piano*, registrul inferior, timbrul violoncelor, contrabașilor, bas-clarinetului, contrafagotului suplimentați de lovirea abia auzite ale timpanilor, triunghiului și tobei mari din introducere crează atmosfera emotivă dură fiind drept fundal în al cărui cadru se desfășoară „evenimentele simfonice”. Deși aceste evenimente sunt prezentate în mod narativ (narațiunea este ba liniștită, ba tumultuoasă), „expunerea muzicală” se axează pe opunerea purtătorilor de conflict conceptual. La un pol se află muzica de invazie (elementul 5 din introducere), motivele de alarmă (elementul 3 din introducere, debuturile secțiunilor *A* și *A_I*). Polul semantic opus vizează simbolul de amintiri și visuri pașnice (melodia de dans apărută în repriza secțiunii *A*) suplimentat de „tema poporului” a cărei expoziție coincide cu debutul secțiunii *B*. În fine, tema poporului este întreruptă de a cincea apariție a motivului de invazie (comparație: m. 24, 33, 100, 142, 173) care capătă aici caracterul grozav (*forte*, *crescendo*, *sforzando*). Efectul șocant cel de tăcere înțepenită reproduce pauza generală (m. 175) fiind urmată de epilog bazat pe ecurile motivului de alarmă (flautul *piccolo* și xilofonul), replicilor triste (elementul 4 din introducere) și basului *do* (elementul 1 din introducere).

Partea a II-a Simfoniei (Adagio) se axează pe revalorificare și pe „remodelare” sonoră a situației lamentabile din viața băștinașilor în anii 1946–1947. Reflectarea sentimentului de dor a cerut schimbarea paletelor timbrale comparând-o cu cea din partea întâi. Din componența orchestrei sunt excluși xilofonul, timpanii, triungiul, toba mare, dar este introdusă celesta. A fost selectată și o altă „mostră” arhitectonică: dacă partea I se bazează pe principiul de periodicitate în alternarea secțiunilor componente, *Adagio* tinde spre renovare continuă a fluxului sonor al cărui profil seamănă cu un lanț format din multiple legături (schema 3).

Schema 3

Secțiunile formeii	A	B	C	D	E	F
Măsurile	1	9	15	22	36	77

În cadrul *Adagio*-ului, ca și în partea I domină expunerea contrapunctică. Secțiunea de debut (A) cuprinde trei straturi sonore. Stratul întâi (exemplul 5) se axează pe celula circulară cromatică *la-si-bemol-la-sol-diez, piano, lugubre* a cărei imitare și variere are contururi de scara registrală ascendentă creată de corzi grație introducerii de terasă a violoncelelor succedate de viole, violinele doi până la atingerea sunării comune a tuturor instrumentelor cu coarde. Stratul al doilea cuprinde replici inferne ale bas-clarinetului și contrafagotului, *pianissimo*. Aceste două straturi reflectă sentimentul de dor, durere, spectrul de meditații tragice. Funcția contrară pe care o putem aprecia ca motivul senin de speranță o îndeplinește partida celestei (stratul trei al contrapunctului).

Pe parcursul secțiunii ce urmează (B), partida celestei își pierde autonomie devenind partea componentă a noului contrapunct. Aici stratul întâi, păstrând celula circulară, este expus de flaute, clarinete și celestă completate de flautul *piccolo* și oboaie (m. 12). Stratul doi se bazează pe bașii sumbri interpretați de bas-clarinet, fagoturi, contrafagot și de coarde. Acest contrapunct penetrat de ascensiune dinamică este finalizat de agregatul sonor *tutti* ale cărui repere sunt elementele componente ale septacordului mic minor *si-bemol-re-bemol-fa-la-bemol* (m. 14–15).

Reiterarea contrastului simultan al imaginilor opuse se produce în secțiunea a treia (C). Aici, ca și în secțiunea A, partida celestei, simbolizând „ideal” (stratul întâi) este suprapusă replicilor dureroase ale cornului întâi intermitente de acorduri grave ale celorlalte instrumente de alamă (stratul al doilea). Concomitent se afirmă *ostinato*-ul sec al corzilor *pizzicato* împreună cu replicile *staccato* ale bas-clarinetului, fagotului și contrafagotului.

Secțiunea a patra (D, *Piu vivo*) este concepută ca ascensiunea nivelului dinamic și a celui de densitate factuală grație includerii treptate a grupurilor orchestrale. Rezultatul ascensiunii este *tutti, forte* axat pe contrapunctul a patru straturi sonore (m. 26): 1) mișcarea circulară a șaisprezecimilor la flaute, oboaie, clarinete, violine, viole, violoncele; 2) „marșul invaziei” la bas-clarinet, contrafagot, trombonul al treilea, tubă, contrabași; 3) pulsația mecanică a cornilor și tromboanelor

întâi și doi; 4) „cântecul” celestei întrerupt de noua explozie de *tutti* cu dominarea alăturilor (m. 29). Ultimul *tutti* este succedat de diminuarea temporară a încordării emotive. Aici (m. 32) domină contrastul simultan al replicilor de suspin decorate de mordent (violinele, violele, oboaiile, flautul *piccolo*) izvorâte din elementul 1 de debutul părții întâi și marșului agresiv în partida cornilor susținuți de tromboane și tubă.

Marșul agresiv și intonația de suspin capătă o amplă evoluție în secțiunea a cincea (*E*) devenind cea mai voluminoasă parte componentă din *Adagio*. Aceste complexe sonore sunt tratate variat fiind dezvoltate atât simultan (expunerea contrapunctică), cât și succesiv. Contrapunctul domină la începutul secțiunii *E*: alăturile / corzile împreună cu flautele și oboaiile (m. 36). Intonația de suspin devine una strigătoare (țipătul de desperare) fiind expusă de *tutti forte* în finele primului segment din secțiunea *E* (m. 43) repetându-se variat în segmentul al treilea (alăturile împreună cu grupul de coarde susținut de clarinete, bas-clarinet, fagoturi și contrafagot, m. 48). Marșul agresiv iese la suprafață în segmentul al doilea (*tutti* incomplet lipsit de flaute și oboai, m. 45).

Punctul de vârf al secțiunii *E* (exemplul 6) devine agregatul sonor alarmant interpretat de *tutti, sforzando, trillul* lung la instrumentele de suflat din lemn și *tremolo* al tuturor corzilor (m. 60–70) întrerupt de pauza generală. Așa se termină muzica de agresiune, de violență excitând chinurile omenești. Suferințele oamenilor deportați și chinuți de foamea preconcepută intenționat exprimă replicile descendente ale cornului întâi (m. 71) urmate de rugăciunea *Tatăl nostru* (secțiunea a șasea, *F*, m. 77, exemplul 7).

Expunerea simbolului de credință se axează pe scriitura eterofonă și contrapunctică. Prima fază a secțiunii *F* se bazează pe contrapunctul a două melodii susținute de acorduri *staccato* ale corzilor. Melodia întâi, una principală este cântată eterofonic de flautul întâi și fagotul întâi. A doua melodie sună în partida celestei. Faza a doua îmbrățișează mai multe instrumente de suflat din lemn pe care autorul le introduce treptat: duetul polifonic al oboiului întâi și fagotului întâi (m. 82) este „îmbogățit” de evoluările flautelor (m. 84), oboiului doi (m. 86), clarinetelor (m. 87), bas-clarinetului (m. 89), contrafagotului (m. 91).

Partea a doua se încheie cu reminiscența motivului de suferințe (cornul întâi, m. 95) succedat de ecourile marșului agresiv (*piano*, m. 98). Ultimul ecou sună la corzi *con legno, sul A* (violinele și contrabașii) și *sul D* (violele și violoncelele) împreună cu celestă.

Făcând concluzii cu privire la compoziția părții a doua, menționăm următoarele. Structura de „lanț”, cuprinzând șase secțiuni (*A–B–C–D–E–F*), se deosebește de eterogenitatea funcțională a acestor secțiuni inegale ca volum. Cea mai voluminoasă este penultima secțiune (*E*) îndeplinind funcția de culme generală a imaginilor negative preluate din partea I și modificate în secțiunile anterioare din *Adagio*: marșul agresiv, motivul de invazie și intonația de suspin. În partea I acestor

imagini negative le este opusă sfera pozitivă activă, axată pe speciile de muzica motrice, fie muzica de dans, fie „tema poporului”. În cadrul părții a doua, imaginile pozitive sunt lipsite de energia motrice. Contrastul dramaturgic capătă alte contururi: lumii reale axate pe agresiune îi este opusă lumea ideală bazată pe meditație contemplativă al cărei simbol sonor devine rugăciunea *Tatăl nostru*. Această opunere se produce în punctul de aur al formei – la confluența secțiunilor *E* și *F*.

În comparație cu *Adagio*, muzica **părții finale** este lipsită de sfera meditativă. Aici domină muzica energetică, activă (tempoul *Allegro non troppo*) corespunzând cu secțiunile respective din partea I. Dacă în cadrul părții I, muzica energetică avea două „fațete”, una fiind negativă (invazia, agresiunea), cealaltă – pozitivă (muzica de dans, „tema poporului), în partea finală domină avântul pozitiv „umbrit” uneori de ecourile imaginilor de alarmă. Specificul conceptual al părții finale s-a răsfrânt și asupra soluțiilor timbrale, mai întâi de toate în ceea ce privește utilizarea instrumentelor de percuție: partida celestei, fiind unicul reprezentant de percuție în partea a doua a *Simfoniei*, este exclusă complet din componența părții finale. Aici apar din nou, ca și în partea I, timpanii și toba mare, dar nu se folosesc triunghiul și xilofonul fiind înlocuiți cu cutiuțele de lemn (*Wood Blocks*).

Trăsăturile particulare persistă și în planul arhitectonic în al cărui cadru coexistă două direcții de construcție: repetarea variată a unor elemente componente și alternarea asimetrică a segmentelor repetate cu cele relativ străine. În linii generale, depistăm aici trei microcicluri interpretate fără pauze. Debutul fiecărui microciclu este marcat de repetarea variată a secțiunii inițiale urmată de diferite proliferări, modificări ale materialului sonor, cu implicarea intervențiilor unor segmente noi. Această construcție provoacă anumite paralele cu trei strofe ($A - A_1 - A_2$) ale formei de lied completate specific. Ne referim la micșorarea evidentă a cantității secțiunilor componente supravegheată de extinderea volumului fiecăreia, comparând structura internă a strofelor $A - A_1 - A_2$ (schema 4).

Schema 4

Microcicluri	I							II				III		
Strofele forme de lied	A							A ₁				A ₂		
Micronivel	a	b	c	b ₁	c ₁	b ₂	b ₃	a ₁	d/b ₄	c ₂	d ₁	a ₂	d ₂	c ₃
Măsuri	1	12	17	24	28	41	49	80	87	102	107	110	126	133

Configurația microciclului I, sau strofei A, tinde spre forma tripentapartită, penetrată de procesul variațional, cu introducere și prelungirea ultimei secțiuni (schema 5).

Schema 5

Componența microciclului I	a	b	c	b ₁	c ₁	b ₂	b ₃
Forma tripentapartită	Introducere	A	B	A ₁	B ₁	A ₂	

Structura internă a microciclului II poate fi tratată ca forma tripartită cu introducere și repriza variată (schema 6), iar microciclul III conturează abrisul formei tripartite fără repriză ($a_2-d_2-c_3 = A-B-C$).

Schema 6

Componența microciclului II	a_1	d/b_4	c_2	d_1
Forma tripartită	Introducere	A	B	A_1

Debutul microciclului I sună energetic fiind bazat pe pulsația regulată (ritmul de marș, măsura 4/4) a sunetului ostinat *la* interpretat *staccato, piano* de violine doi și viole (exemplul 8), cu intervențiile de *tutti sforzando*. Începând cu apariția sunetului *si-bebol* (m. 3) se afirmă leitcelula completată din secunda mică provenită din leitintonația părții I. Extinderea treptată a diapazonului sonor se produce grație completării leitcelulei de sunete adiacente *la-la-bemol-sol-si-bemol*. Aceste sunete sunt bazele mișcării circulare a șaisprezecimilor în partida violoncelelor, contrabașilor, fagoturilor și contrafagotului urmată de alternarea secunde mici cu inversiunea ei fiind septima mare (violinele întâi, m. 4 ș.a.). Evoluția secțiunii de debut se axează pe ascensiunea figurilor circulare (m. 9) succedată de stabilirea contrapunctului a două straturi: tronsonul circular (violinele întâi) sună simultan cu mișcarea treptată descendentă (celelalte corzi împreună cu bas-clarinet, fagoturi și alămuri, m. 11).

Din punct de vedere semantic, secțiunea *a* este mai „neutră” comparând-o cu cele ce va urma. Ea poate fi înțeleasă ca introducere în lumea muzicii motrice al cărei profil devine pronunțat în secțiunea *b*. Aici (m. 12) se afirmă melodia de dans la 6/4 (exemplul 9), cu dominarea optimilor izvorâtă din leitcelulă îmbogățită de saltul descendent *ba la cvartă sau cvinta perfectă* (m. 23, partida flautelor, oboiului întâi, violinelor întâi), *ba la triton* (m. 25). Caracterul capricios al acestei melodii îl asigură fărâmițarea timpului întâi, decorarea expunerii de apogiaturi și triluri scurte, precum și schimbarea deasă a spectrului timbral: violinele întâi și violele (m. 12) – flautele și oboiul (m. 13) – violoncelele, contrabașii și cornii (m. 14) etc. Melodia dată se desfășoară pe fundalul mișcării circulare a optimilor la fagoturi urmate de violinele doi.

Din această mișcare izvorăște expunerea imitativă (canonul în octavă, secțiunea *c*) cu ritmul punctat și ambitusul de triton al scării sonore, respectiv, violinele – violele, violoncelele și contrabașii – flautele, oboaiile și clarinetele (m. 17) – trompetele (m. 18). Culmea secțiunii *c* se bazează pe sunarea unisonică a materialului canonului precedent (m. 19, *tutti*) urmat de alternarea motivului dansant (trompetele) cu *tutti sforzando* al alăturilor (m. 20 – 23) luat împreună cu motivul ostinat axat pe pulsația șaisprezecimilor la fagoturi succedați de contrafagot.

În secțiunea b_1 , comparând-o cu secțiunea b , expunerea melodiei de dans este lipsită de dialogare, căpătând travaliul liniar în partida violinelor și violelor, iar timpul tare al măsurilor este marcat de acordul *staccato* al alăturilor.

Altfel arată și canonul în octavă (secțiunea c_1 , m. 28): fagoturile – fagoturile împreună cu bas-clarinet și oboiul întâi – cornii întâi și trei (m. 34) – violele și violoncelele (m. 35) fiind urmat de *tutti* (m. 36) „îmbrățișând” patru straturi sonore: coralul maiestuos al alăturilor, cu dominarea *organum*-ului descendent / turațiile ascendente la bas-clarinet, fagoturi și contrabași / *ostinato* la percuție / pasajele circulare ale șaisprezecimilor cu triotele în partida flautelor, violinelor și violelor.

Contrapunctul straturilor sonore este înlocuit cu dialogul corzilor (violinele și violele) și instrumentelor de suflat din lemn (secțiunea b_2 , m. 41). Concomitent se efectuează deplasarea celulei de dans de la *fa* la *fa-diez* (m. 42) urmată de mica reminiscență a gamelor circulare luate din secțiunea c (m. 45). Ultima variațiune a secțiunii b (b_3 , m. 49) cuprinde atât dialogare și deplasarea materialului muzical precedent, cât și noile implicații sonore. Participanții dialogului sunt aici oboiul întâi (m. 49) și corzile (m. 52). Traseul deplasărilor arată în felul următor: *re-bemol* (m. 52), *mi* (m. 56), *re* (m. 58), din nou *mi* (m. 66). Implicațiile vizează reiterarea de scurtă durată a pasajelor circulare ale corzilor susținute de replicile instrumentelor aerofone provenite din secțiunea c (m. 45) și intervenția *ostinato*-ului la flaute împreună cu *Wood Blocks* (m. 62) din secțiunea a . Atât contrapunctul, cât și juxtapunerea tronsoanelor provenite din secțiunile a și b este caracteristică lui *tutti* (m. 71) plasat la sfârșitul microciclului I. Acest *tutti* anticipează apariția microciclului II.

Microciclul II debutează cu versiunea modificată (a_1 , m. 80) a materialului muzical luat din a . Modificările se referă la dimensiunile verticală și orizontală a discursului sonor, precum și la configurația timbrală. Începutul microciclului I (a) a fost interpretat de violinele doi și viole, aici (a_1) domină violinele întâi și doi. Relieful sonor inițial a fost discret fiind întrerupt de pauze și bogat de intervenții ale celulelor noi de scurtă durată. Relieful din a_1 se desfășoară ca un flux sonor unit, iar celulele de intervenții s-au transformat aici în straturile de contrapunct. Primul strat cuprinde acorduri *staccato* ale violelor, violoncelor și contrabașilor completați de alături. Al doilea strat se bazează pe „*perpetuum mobile*” al șaisprezecimilor în partida fagotului.

Un nou contrapunct (d , m. 87) se axează pe diferite variante ale muzicii vioaie, înlocuind recapitularea secțiunii b : trompetele întâi și doi / corzile / oboiul întâi. Înnoirea are loc și mai departe. Aici (c_2 , m. 102) s-au păstrat gamele rapide circulare expuse imitativ (canonic) caracteristice tuturor aparițiilor secțiunii c , dar s-a schimbat plasarea propostei și rispostei: toate instrumentele cu coarde – flautele, oboaiele, clarinetele – cornii – tromboanele și tuba – trompetele – *tutti*. Accelerarea canonului este asigurată de comprimarea intervalului de imitație (de la 1/2 la 1/3 de măsură). Reiterarea secțiunii d (d_1) pregătește debutul microciclului III (a_2 , m. 110).

Microciclul III, comparându-l cu cele anterioare, demonstrează cel mai înalt nivel de transformare a elementelor componente extrase din secțiunile precedente ale formei muzicale. Secțiunea întâi (a_2) capătă abrisul ondulatoriu conturând trei „valuri” de ascensiune și descensiune a contrapunctului sonor: 1) corzile / alăturile (m. 110); 2) corzile / instrumentele de suflat din lemn / cornul întâi (m. 118); 3) *ibidem* (m. 121). Ultima intervenție a materialului luat din d (d_2 , m. 126) pregătește culmea generală, *tutti*. Culmea (c_3) este tratată ca „platoul sonor” bazat pe suprapunerea variantelor augmentate (partida alăturilor) și fărâmițate (partida corzilor) ale tronsoanelor provenite din c .

În finele părții finale (exemplul 10), diferențierea funcțională a straturilor de verticală sonoră cedează locul unificării: se afirmă patru acorduri în D marcate *sforzando*, expuse în condițiile metrelor variabile ($4/4 - 5/4 - 4/4$) înconjurate de pauze. Cea mai mare pauză se plasează între penultimul și ultimul acord. Pauza este urmată de monologul cornului întâi (*Largo, mezzo piano*) a cărui structură sonoră reproduce simbolul de cruce (*re-do-diez-fa-mi*).

Putem conchide că simfonia *Destine* nu este concepută ca proiectarea sonoră a cronicii istorice. Autorul ne propune o epopee muzicală axată pe înțelegerea filosofică a destinului plaiului natal. Aici persistă concomitent și nuanța lirico-psihologică, deoarece anumite evenimente de ordin general s-au răsfrânt asupra destinului oamenilor concreți. Ne referim, de exemplu, la foametea prefăcută, la deportarea în Siberia a familiilor baștinașilor din anii 1946–1947 (partea a doua a *Simfoniei*). Narațiunea plină de doliu constituie un aspect al expresiei muzicale realizat de manifestările instrumentelor solistice și ale grupurilor instrumentale extrase din componența plinară. Al doilea aspect vizează redarea exploziilor sufletului compozitorului fiind șocat de nedreptate, de persecutarea oamenilor nevinovați, ceea ce exprimă secțiunile de *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 duale: pe de o parte ea este pătrunsă de patosul demnității, pe de alta – ea generează o nuanță interogativă.

Dualitatea, ambiguitatea persistă la diferite nivele ale edificiului sonor. În domeniul arhitectonic menționăm următoarele opoziții binare: 1) expunerea de lanț, „montarea cadrelor”, mai întâi de toate în partea a II-a – procesul variațional evident în partea I, cumularea ambelor procedee în partea finală; 2) polifonia straturilor sonore – monoloagele instrumentale (de la monologul oboiului întâi din introducere la partea I (c. 33) la *solo*-ul cornului în coda părții finale); 3) verticala sonoră unită – verticala diferențiată funcțional; 4) textura – eterofonie. La nivelul semantic remarcăm confruntarea următoarelor categorii: 1) trecutul (părțile I și II) – curentul (partea a III-a); 2) realitatea – visul; 3) omul presat de totalitarism – omul liber; 4) valorile laice, mondene (muzica

de dans din părțile I și III, „tema poporului” din partea I) – valorile creștine (*Tatăl nostru* din partea a II-a, motivul de cruce la sfârșitul părții finale).

EXEMPLE MUZICALE

Exemplul 1

The musical score for 'Exemplul 1' is a full orchestral score in 3/4 time. It features the following instruments and parts:

- Piccolo:** Rests throughout.
- Flauto:** Rests throughout.
- Oboe 1.2:** Rests throughout.
- Clarinet in Bb:** Rests throughout.
- Bass Clarinet:** Plays a melodic line starting in 3/4, moving to 4/4, marked *p*.
- Bassoon:** Rests throughout.
- Contrabassoon:** Plays a melodic line starting in 3/4, moving to 4/4, marked *p*.
- Horn in F 1.3:** Rests throughout.
- Horn in F 2.4:** Rests throughout.
- Trumpet in Bb:** Rests throughout.
- Trombone 1.2:** Rests throughout.
- Trombone 3. Tuba:** Rests throughout.
- Timpani:** Plays a rhythmic pattern in 3/4, moving to 4/4, marked *p*.
- Triangle:** Plays a rhythmic pattern in 3/4, moving to 4/4, marked *p*.
- Xylophone:** Rests throughout.
- Bass Drum:** Plays a rhythmic pattern in 3/4, moving to 4/4, marked *p*.
- Violin I:** Rests throughout.
- Violin II:** Rests throughout.
- Viola:** Plays a melodic line starting in 4/4, marked *p*.
- Cello:** Plays a melodic line starting in 4/4, marked *p*.
- Contrabass:** Plays a melodic line starting in 4/4, marked *p*.



Partea I, el. 1 și 2

Exemplul 2

Xyl. 

el. 3

Exemplul 3

Vln. I 
Vln. II 
Vla. 

el. 5

Exemplul 4

arco 
arco 
arco 
pizz. 
pizz. 
pizz. 

Tema poporului

Exemplul 5

Violin I
Violin II
Viola
Cello

p
pizz.
arco
pizz.

Debutul părții II

Exemplul 6

Picc.
Fl.
Ob. 1. 2.
Bb. Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn. 1. 3.
Hn. 2. 4.
Tbn. 1. 2.
Tbn. 3.
Tuba
Cel.
Vln. I.
Vln. II.
Vla.
Vc.
Cb.

f
f
f
f
f
p
p
p
p
p
a 2
a 2
I.
III.
60
61
62
3
3
3
3

culmea din partea II

Exemplul 7

Musical score for Exemplul 7, featuring Flute (Fl.), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2.), Bass Clarinet (Bb Cl.), B. Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 3/4 time and includes dynamics such as *solo* and *mp*.

Tatăl nostru

Exemplul 8

Musical score for Exemplul 8, featuring Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The tempo is marked *Allegro non troppo*. The score includes dynamics such as *p* and *mp*, and is numbered 2 through 6.

Debutul părții finale. Secțiunea a

Exemplul 9

Musical score for Exemplul 9, featuring two staves. The score is in 6/4 time and includes dynamics such as *f* and *p*. The first staff starts at measure 12.

Partea finală. Secțiunea b

Exemplul 10

Largo Allegro

143 144 145 146 147

Picc. *sfz*

Fl. *sfz*

Ob. 1.2. *sfz*

B♭ Cl. *sfz*

B. Cl. *sfz*

Bsn. *sfz*

C. Bn. *sfz*

Hn. 1.3. *mp* *sfz*

Hn. 2.4. *sfz*

B♭ Tpt. 1.2. *sfz*

Tbn. 1.2. *sfz*

Tbn. 3. Tuba *sfz*

Timp. *sfz*

W. Bl. *sfz*

B. Dr. *sfz*

Vln. I. *sfz*

Vln. II. *sfz*

Vla. *sfz*

Vc. *sfz*

Cb. *sfz*

Sfârșitul părții finale

Referințe bibliografice

- ¹ Informația despre compozitor este insuficientă și dispersată. Apud: CIOBANU-SUHOMLIN, Irina. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova: ultimele două decenii ale secolului XX*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006, p. 45 – 48; ROIBU, Nicolae. *Pe urmele lui Eugen Doga* [concurusul tinerilor compozitori]. **În:** *Timpul*, 2011, 31 martie; <[http://wn.com/ArteVlad.Interviu din 07.06.2011](http://wn.com/ArteVlad.Interviu%20din%2007.06.2011)>; <<http://www.fattore.com/VladBurlea.htm>>; <<http://www.jurnal.md/ro/news/compozitorii-autohtoni-aplaudati-la-filarmonica-nationala-214845>> (acces 03.05.2012).
- ² PRUTEANU, Vasile. *Maestrul de la Bravicea* : [compoz. Vlad Burlea, aut. celor 7 piese din *Mărturiile calvarului* de Andrei Burac]. **În:** *Teatrul Românesc*. Bacău, 1997, Nr 3, Dec. P. 5.

Epoca Mariei Bieșu în evoluția teatrului liric

(varianta studiului publicat în: *Maria Bieșu – vocație și destin artistic*. Chișinău: Academica, 2010, p. 17-46)

La prima vedere, este foarte ușor să caracterizezi fenomenul Mariei Bieșu, deoarece acest nume este emblematic, plin de semnificații splendide și parcă nu are nevoie de comentarii. În fond, fenomenul *Bieșu* este extrem de complex și pluridimensional: o mare cântăreață de operă, de concert, de strană, președinte al Uniunii Muzicienilor din Moldova, fondator al Festivalului Internațional al vedetelor de operă și balet, îndrumător al noilor generații de muzicieni, academician al AȘM, Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Este greu de abordat o atare complexitate, pluridimensionalitate a personalității, a activității artistice și organizatorice pe care o exercită Dna Bieșu. De aceea, studiul nostru se axează numai pe un anumit subiect vizând aportul primadonei Bieșu în evoluția teatrului liric contemporan.

În exegeza problemei-cheie a studiului trebuie să desprindem următoarele direcții:

- influența talentului Mariei Bieșu asupra promovării creației componistice în domeniul teatrului liric,
- impulsivitatea de către Maria Bieșu a activității artistice a Operei Naționale,
- crearea, grație aportului Mariei Bieșu, imaginii cultural-artistice a Republicii Moldova în lume.

În afara artei interpretative a Mariei Bieșu este greu de imaginat promovarea creației componistice de la Chișinău în domeniul teatrului liric.

În 1963, Maria Bieșu a realizat o interpretare extraordinară a partidei principale din opera *Aurelia* de D.Gherșfeld. Aurelia-Bieșu a devenit drept model pentru protagonistele ulterioare. Urmează Bieșu-Domnica în *Eroica Baladă* de A.Stârcea (1971). Pentru interpretarea acestei partide, ca și a Tatiane din *Evgheni Oneghin* și a Leonorei din *Trubadurul*, Maria Bieșu era distinsă cu Premiul de Stat al URSS. Interpretarea rolului Glirei din opera *Barbu Lăutaru* de G.Neaga (1980) era așa impresionantă, că în cinstea Glirei-Bieșu opera a căpătat denumire *Glira*. Urmează înflăcărata revoluționară Olga din *Serghei Lazo* de D.Gherșfeld (1985). Printr-un pătrunzător lirism și, concomitent, prin tărie de caracter se deosebește Bieșu-Ruxanda din opera *Alexandru Lăpușneanu* de G.Mustea (1986).

Anume Maria Bieșu a inițiat montarea la Chișinău a operelor *Forța destinului* de G.Verdi, *Adriana Lecouvreur* de F.Cilea, *Norma* de V.Bellini. Premiera *Adrianei Lecouvreur* a fost prilejuită aniversării a 25-a a activității artistice a Mariei Bieșu. *Norma* a devenit o adevărată culme a expresiei dramatice proprii talentului interpretativ al Mariei Bieșu. La un alt pol, poate ca o

excepție, se situează elegiaca și plină de suferință Santuzza din *Cavalleria rusticana* de P.Mascagni. De obicei, vocea Mariei Bieșu cucerește prin plinătatea timbrului, prin expresia deschisă și puternică, iar în *Iolanta* de P.Ceaikovski, vocea ei capătă o neobișnuită stăpânire de sine, o nuanțare delicată determinată de o mare experiență în interpretarea muzicii de cameră.

Grație activității artistice a Mariei Bieșu fusese nu numai îmbogățit evident repertoriul teatrului liric național, ci și puse noile accente vizând tratarea interpretativă a partidelor bine cunoscute. Noile accente, corespunzând fluidelor artei vocale moderne, Maria Bieșu le-a pus asupra interpretării partidelor Tatianeii (*Evgheni Oneghin* de P.Ceaikovski), Lizei (*Dama de pică*), cumătrei Nastasia (*Vrăjitoarea* de P.Ceaikovski), Zemfirei (*Aleko* de S.Rahmaninov), Didonei (varianta concertantă de prezentare a operei *Dido și Aeneas* de Henry Purcell), Seraphinei (*Vivat maestro* de G.Donizetti), Neddei (*Paiate* de R.Leoncavallo) ș.m.a.

Așadar repertoriul scenic și concertistic cucerit de M.Bieșu este foarte amplu cuprinzând circa 30 de partide operistice și 20 de programe concertistice. Totuși sunt evidente anumite predilecții ale cântăreței pentru **opera italiană romantică și postromantică**. „Cântăreața din Moldova face parte din rândul măștrilor, cărora li se poate încredința orice partitură din repertoriul italian și rus. Ea este o cântăreață de clasă extra”, – scria ziarul berlinez *Die Welt*¹. Accentul asupra repertoriului italian este firesc, deoarece Italia, fiind țara de baștină a operei, pe parcursul secolelor a perfecționat până la cota maximă cultura de *bel canto*. Maniera italiană de canto a fost șlefuită de Bieșu în perioada stagierii la Milano, teatrul *La Scala*, în clasa lui Enrico Piazza. Arta romantică corespunde pe deplin naturii artistice a cântăreții grație caracterului său antropocentric. Eroul romantic, moștenind complexitatea psihologică a eroilor shakesperieni, se deosebește prin spiritul bogat și contradictoriu, prin spectrul emotiv extrem de pluridimensional.

Pinacoteca istorică a operelor romantice italiene preferate de către M.Bieșu o deschide creația lui Vincenzo Bellini. Anume Bellini a întemeiat direcția romantică în opera italiană a cărei culme manifestă teatrul liric al lui G.Verdi. Aportul lui Bellini devine mai evident comparându-l cu Gioachino Rossini fiind cel mai mare predecesor și contemporan al autorului operei *Norma*. O parte covârșitoare a operelor lui G.Rossini se întemeiază pe tradiția barocă și clasicistă în materia operei. *Tancred*, *Armida*, *Semiramida*, *Moise în Egipt*, *Magomet al doilea* continuă linia operei seria a cărei culme a fost în creația lui Alessandro Scarlatti. *Italiana în Algeria* urmează tradiția operei *buffa* (Giovanni Battista Pergolesi) prezentată de o adevărată perlă rossiniană *Bărbierul din Sevilla*. *Coțofana hoată* (*La gazza ladra*) este drept exemplu al operei *semiseria* fondate de Giovanni Paisiello (*Nina pazza per amore*) și Ferdinando Paër (*Camilla*). Numai ultima operă a lui Rossini (*Wilhelm Tell*) montată la Paris în 1829 conturează viitorul romantic în teatrul liric. Menționăm în special, că ultima operă a lui Rossini a devenit un adevărat punct de pornire pentru *Grand Opéra* franceză în frunte cu Giacomo Meyerbeer, iar o mare parte a operelor lui Bellini a fost destinată

montărilor în Italia (o excepție o prezintă numai ultima operă de Bellini *Puritanii* a cărei premieră a avut loc în Teatrul Italian de la Paris).

În repertoriul Mariei Bieșu a intrat numai o singură operă de Bellini scrisă de compozitor în deplină maturitate a puterilor creatoare (*Norma* este a noua operă din cele unsprezece urmată de *Beatrice di Tenda* și *Puritanii*). Interpretarea acestei opere, mai întâi de toate a partidei eroinei principale, cere nu numai o voce superbă, ci și un mare temperament și iscusința artei actoricești. Despre aceasta mărturisește pregătirea premierei (26.12.1831) la teatrul *La Scala*: „La prima repetiție a operi *Norma* renumita Giuditta Pasta a spus că nu este în stare să cânte cavatina *Casta diva* motivând respingere de complexitățile partidei vocale”². În sec. XX, partida Normei a împodobit repertoriul Mariei Callas, Monserrat Caballé cu care ar fi putut concura M.Bieșu. Montarea operi *Norma* la Chișinău a fost un eveniment de o importanță extraordinară ținând cont de acel fapt că pe întreg teritoriul fostei URSS această operă a mai fost montată numai la Erevan.

„Interpretată de Maria Bieșu, *Norma* se apropie... de *Medeea* și *Electra*. Genialul talent scenic al interpretei se pare că s-a manifestat plener anume în acest rol”, – scrie Elena Vdovina³. Este de neuitat premiera chișinăueană a operi *Norma* în anul 1975 la care am avut onoare să asist. Deja prima apariție scenică a Normei-Bieșu a produs impresia extraordinară creată atât de situația așteptării, cât și de contrast cu secțiunile anterioare ale acțiunii muzical-scenice.

Contrastul are un caracter pluridimensional. Prima dimensiune vizează sexul protagoniștilor: până la ieșire în scenă a Normei-Bieșu dominau numai bărbații precum marele preot al druzilor cuceritori de romani, tatăl Normei Oroveso (bas) urmat de dușmanul druzilor proconsulul roman în Galia Pollione (tenor) care a sedus-o, cu farmecul său, pe Norma uitând-o repede fiind îndrăgostit pentru vestala templului druzilor Adalgiza (mezzo-soprană) despre ce Pollione povestește prietenului său, centurionului roman Flavio (tenor). O a doua dimensiune a contrastului vizează paleta imaginilor artistice. La un pol se situează muzica eroică, militantă prevalând în tema de bază din Uvertură, în corul druzilor și în partida lui Oroveso. La polul contrar se manifestă muzica lirico-dramatică cu care și apare în scenă Norma-Bieșu înconjurată de preotese și vestale ale templului.

Situația de așteptare se formează deja în aria lui Oroveso fiind susținută de corul druzilor: Oroveso și druzii așteaptă cuvintele de prorocire ale Normei. Însă rugăciunea aprigă împotriva cuceritorilor romani a fost înlocuită cu o altă rugăciune – renumita cavatină *Casta Diva* pe care M.Bieșu a interpretat-o și în afara operi, în mai multe recitaluri. Aici Bieșu a reușit să creeze un chip muzical-scenic extrem de complicat și controversat. Pe de o parte eroina fiind marea preotesă a templului druzilor trebuie să satisfacă setea războinică a mulțimii. Pe de altă parte ea este pătrunsă de dragoste pentru dușmanul druzilor Pollione.

Cavatina Normei este precedată de recitativ. După cum menționează D. de Paoli, recitativul de Bellini „înfășurează, îmbrățișează cuvânt, majorează expresia sa. Un atare recitativ se apropie maximal de vorbire liberă, concomitent fiind penetrat de muzică”⁴. Recitativul Normei, decorat de intervențiile corului, a fost interpretat de Bieșu cu vocea puternică și intonarea insistentă, ceea ce este în deplină corespundere cu chipul scenic inițial al eroinei plină de măreție, împuternicită de darul comunicării cu împărăția zeilor. Cântăreața a realizat o mare ascensiune emotivă de la *Largo Maestoso* la *Allegro moderato* convingând lume că Roma păcătoasă și desfrânată va cade și fără intervenție războinică.

Ca semn de pace, Norma taie vîscul fermecat. Așa începe secțiunea întâi din *Casta Diva* (*Andante sostenuto assai, Fa major*). Aici Bellini s-a manifestat ca mare melodist format de școala napolitană de *bel canto*. Frumusețea și elasticitatea melodicului din *Casta Diva* a fost valorificată de cei mai renumiți cunoscători în artă. Se cere a fi menționată în special și aprecierea înaltă pronunțată de către criticii operei italiene, de exemplu, de către Richard Wagner: „Melosul lui Bellini lipsit de artificialitate, nobil, pătrunzător cuprinde în sine unele atare surse ale influenței emotive că pot împărtăși opinia lui Galevi care a spus cândva că poate jertvi întreagă creația sa în favoarea cavatinei *Casta Diva* din *Norma* de Bellini”⁵. Propoziția melodică expusă de flaut pe fundalul figurațiunilor armonice ale instrumentelor cu coarde este repetată, proliferându-se pe larg, în partida sopranului dramatic (Exemplul 1).

Exemplul 1

Andante sostenuto assai

Ca - sta Di - va, ca - sta
Di - va, che i - nar - gen - ti

Seriozitatea momentului ține de emiterea primului sunet *la*¹ el fiind un adevărat nucleu al melodiei de largă respirație. Anume la Bieșu acest nucleu sună ponderabil, profund, fascinant nedepășind, totuși, nivelul expresiv al primei culmi (*la*² și *si-bemol*², *fortissimo*, Exemplul 2).

Exemplul 2

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. Включает следующие элементы:

- Вокальная линия: *-ти кьнамъ, о - бра-ти кьнамъ ликъ пре - крас -*
vol - gi, a noi vol - gi il bel sem - bian
- Пiano accompaniment: *sempre cresc. sino al .*
- Вокальная линия (второй отрывок): *- ний, ликъ пре - крас - ный, на съ у - лыб - кой по - да -*
te, il bel sem - bian - te sen - za ni - de s - sen - za
- Пiano accompaniment: *dimin.* и *smorz.*

Dacă secțiunea întâi se axează pe rugăciune adresată zeiței cu scopul potolirii sufletelor, secțiunea a doua în *Mi-bemol major (Allegro assai maestoso)* este plină de patosul războinic. Aici vocea Mariei Bieșu capătă tărie de oțel. Evoluția elastică a melodiei este înlocuită cu salturile mari la cvartă, cvintă, octavă. Caracterul hotărâtor al muzicii accentuează și figurile ritmice punctate (Exemplul 3).

Exemplul 3

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. Включает следующие элементы:

- Заголовок: *НОРМА Allegro assai maestoso.*
- Вокальная линия: *Богъ вѣ щаль вамъ; входъ вѣ ль съ священнѣй пуотъ ни - кто не - пре - ступ -*
Fi - ne al ri - to; e il sa - cro bosco sia dis - gom - bro dai pro -
- Пiano accompaniment: *pe marcato*
- Вокальная линия (второй отрывок): *- па - етъ. Если богъ нашъ, ес - ли богъ нашъ раз - дра -*
- fa - ni. Quando il Nu - me, quando il Nu - me i - ra - to e
- Пiano accompaniment: *ff*
- Вокальная линия (третий отрывок): *- жен - ный кро - ви римлянъ по - же - ла - етъ, Нор - ма васъ сверши - ны*
fo - sco chieggai il san - gue dei Ro - ma - ni, dal dru - i - di - co de -

Secțiunea a treia în *Fa major (Allegro – Lento – Tempo I – Mosso - Più mosso)* are un caracter ambiguu: druzii (partida corului) devin mai și mai războinici, ei fiind gata pentru răzbunare, iar Norma visează asupra revenirii lui Pollione. Melodia Normei din această secțiune a fost luată de Bellini din opera sa timpurie *Bianca și Fernando*. Aici Bieșu a demonstrat capacitate de a interpreta corect desenele ritmice schimbate deseori, alternarea cântării silabice cu cea intersilabică, a turațiilor diatonice cu cele alterate și cromatice.

O mare măiestrie interpretativă a M.Bieșu dezvăluie ansamblurile operei. Infidelitatea lui Pollione provoacă sentimentul bivalent în sufletul eroinei, despre ce mărturisește duetul Normei cu slujnica Clotilda care îi ascunde pe copiii Normei: simțul matern se confruntă cu cel de răzbunare, deoarece acești copii sunt născuți de la trădător. Acest duet este cântat de două soprane. Următorul duet unește sunarea sopranei (Norma) și mezzo-sopranei (Adalgisa). Adalgisa apare cu chipul luminat de fericire. Aflând numele obiectului de dragoste (Pollione), Norma îi destăinuie Adalgisei tot adevărul. Durerea și dezamăgirea celor două femei se împletesc într-o culme pătrunzătoare. Acest duet cere de la vocaliști nu numai un spectru vast al nuanțelor agogice și de articulare, ci și un adevărat simț scenic. Secțiunea întâi (*Andante sostenuto*) se axează pe structura interogativ-răspunzătoare. Aici recitativul melodizat domină asupra *bel canto*-ului. Secțiunea a doua (*Moderato assai*) este pătrunsă de exprimare dramatică provocată de descoperirea adevărului amar. Secțiunea a treia (*Più Animato*) reprezintă duetul de concordanță a femeilor înșelate. Actul întâi al operei se încheie cu trioul extrem de încordat (Norma, Adalgisa și Pollione), plasat pe fundalul corului, unde se confruntă sentimentele puternice și contradictorii. Aici domină replicile extatice ale Normei. Aceste replici interpretate de Bieșu au creat una dintre cele mai dramatice scene ale operei.

Ansamblurile în frunte cu Norma-Bieșu domină în actul doi al operei. O excepție o prezintă numai scena inițială al cărei conținut corespunde situației duetului Normei cu Clotilda din actul întâi. Aici Bieșu a demonstrat talentul unei mari actrițe dramatice: într-o stare de disperare, Norma vrea să curme viața copiilor care sunt rodul dragostei neîngăduite dintre ea și Pollione. Dar sentimentul matern îi oprește pornirea necugetată. Urmează două duete. Duetul întâi continuă fabula duetului Normei cu Adalgisa din actul precedent. Norma încredințează Adalgisei soarta copiilor ei. Al doilea duet (Norma și Clotilda) cuprinde două secțiuni. Secțiunea întâi este de fapt monolog al Normei bazat pe recitativul cantabil reproducând ultima speranță a eroinei cu privire la revenirea dragostei lui Pollione. În cadrul secțiunii a doua Clotilda aduce dovezi în privința trădătorilor (Adalgisa nu renunță la dragoste pentru Pollione).

Cu o mare putere de convingere M.Bieșu a reprodus fluctuațiile sufletești ale Normei. Pe de o parte ea strigă: „cer sânge, cer răzbunare” (scena de masă în frunte cu Norma și Oroveso, *Allegro feroce, fortissimo*). Pe de altă parte, în timpul îndelungat, ea nu satisface insistența druzilor conduși de Oroveso pentru a sacrifica pe cineva. Ea îl salvează pe Pollione cerându-l renunțul la dragoste

pentru Adalgisa. Dar Pollione preferă moartea în locul despărțirii de Adalgisa (duetul dramatic al Normei cu Pollione în *Fa major, Allegro moderato*).

Scena finală este culmea generală a operei. Aici vocea M.Bieșu s-a înălțat deasupra corului devenind cea mai expresivă și puternică din cadrul trioului (Norma, Pollione, Orovesso). În fața druizilor, la întrebarea: „Care dintre fecioare a cutezat să calce jurământul sacru?“, Norma răspunde: „Eu sunt aceea”. Mulțimea este uluită. Norma urcă pe rug însoțită de Pollione care își dă seama prea târziu de noblețea sufletească a femeii pe care a trădat-o. Acest final tragic este interpretat cu o mare pasiune ca o adevărată „melodie infinită” (Exemplul 4).

Exemplul 4

The musical score consists of several systems of staves. The top system shows vocal lines with lyrics in Russian, Italian, and Romanian. The lyrics include: "Твое прощенье вложилъ въ та-ю... теперь съст- / Ah! in per-do-ni, quel pianto il di-ce... io più non". Below this, there are more vocal lines with lyrics like "о да! / Ah si!", "о да! / ah si!", and "мой Богъ!.. / Oh ciell!". The piano accompaniment is shown in grand staff notation with markings like "cresc ed incalzando".

The second system continues the vocal lines with lyrics: "и-ца-ю да! / met-to ah si!", "о да! / ah si!", and "у-вы! / Oh duell!". The piano accompaniment continues with markings like "od incalzando".

The third system shows vocal lines with lyrics: "и-вей / chie-do...", "я у-ми-ра-ю... / loson fe-li-ce...", and "Че-го же-лать мнѣ, че-го, че-го же- / ah più non chie-do, ah no, ah più non". The piano accompaniment continues with markings like "poco a poco".

The fourth system shows vocal lines with lyrics: "у-вы! / Oh duell...", "гдѣ, / Fi-gital...", "гдѣ / Ah!", and "у-тѣ / con-so-". The piano accompaniment continues with markings like "poco a poco".

Simțul teatral, recitativul cantabil, depășirea secționării operei în numere, crearea scenelor complexe axate pe juxta- și suprapunerea monoloanelor, ansamblurilor și evoluărilor corale – toate aceste inovații introduse de Bellini au pregătit creația lui Verdi.

Operele lui Verdi le cuprinde repertoriul tuturor vocaliștilor. Specificul verdienei create de M.Bieșu are indicii cantitativi și calitativi. Bieșu a interpretat multe și diferite opere ale compozitorului. Grație insistenței primadonei au fost montate unele opere necunoscute sau puțin cunoscute în spațiul ex-sovietic precum *Nabucco*, *Forța destinului*, *Bal mascat*. Datorită talentului și măiestriei Mariei Bieșu, partidele feminine arhicunoscute (Leonora din *Trubadurul*, Aida din opera omonimă, Desdemona din *Othello*) au căpătat o sunare proaspătă, inedită. Reușita verdienei interpretative făurite de Bieșu este motivată de concordanța naturii artistice a cântăreții cu estetica și poetica creației lui Verdi.

Verdi a lărgit spectrul ideatic și estetic al operei italiene. În operele verdiene se confruntă categoriile estetice diametral opuse: noblețea și ticăloșia, frumusețea și urătenia, tragicul și comicul. În optica lui Verdi, opera este „însăși realitate transformată în forma muzicală”⁶. Verdi a făcut un mare pas înainte pe calea înnoirii bazelor stilistice și genuistice ale operei italiene. El renunță la utilizarea speciilor baroce și clasiciste (opera *seria*, opera *buffa*, *semiseria*), depășește cadrul romantismului timpuriu (*Wilhelm Tell* de G.Rossini, *Capuletti și Montecchi*, *Somnambula*, *Norma* de V.Bellini) creând cele mai reprezentative performanțe ale romantismului matur (*Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata*) și târziu (*Don Carlos*, *Aida*, *Othello*). Operele lui Verdi demonstrează sintetizarea metodelor artistice realiste și romantice exprimate de sistemul romantic al stilurilor muzicale.

Verdi tindea spre un adevărat universalism de gândire artistică. Fiind înrădăcinat în arta italiană (dramaturgia lui D.Mazzini, A.Manzoni, G.Niccolini, F.Gverazzi, R.Giovanioli, F.Piave, A.Boito, cântecul popular italian, teatrul liric de G.Rossini, V.Bellini, S.Mercadante), Verdi depășește cadrul național al operei italiene. Despre aceasta mărturisesc trei dovezi.

Prima dovadă constă în utilizarea pe larg a subiectelor străine aparținând lui W.Shakespeare (*Macbeth*, *Othello*, *Falstaff*), F.Schiller (*Luisa Miller*, *Don Carlos*), V.Hugo (*Ernani*, *Rigoletto*), E.Scribe (*Bal mascat*), O.Mariett (*Aida*), A.Dumas-fiu (*Traviata*). A doua dovadă este montarea operelor nu numai în țara de baștină, ci și (foarte des) în afara Italiei. Pentru Paris sunt scrise *Lombarzii* sau *Ierusalem*, *Vecerniile siciliene*, *La battaglia di Legnano* (*Bătălia de la Legnano*), *Simon Boccanegra*, *Don Carlos*, menționăm și redacțiile parisiene ale operelor *Macbeth* și *Trubadurul*. Opera *Forța destinului* a fost comandată de teatrul *Mariinski* din Sanct-Petersburg, iar premiera operei *Aida* a luat loc la Cairo cu ocazia deschiderii Canalului de Suez. A treia dovadă vizează asimilarea experienței muzical-dramatice străine.

De la *Grand Opéra* franceză (creația lui E.Scribe-G.Meyerbeer) Verdi a luat procedeele de teatralizare a operei (pitorescul hainei scenice, construcția inventivă a mizanscenelor, introducerea scenelor de masă, a cortegiilor, bătăliilor, baletului etc.). De la opera romantică germană (R.Wagner) Verdi „a împrumutat” o mare putere expresivă a orchestrei. Ca și la Wagner, în operele mature și târzii ale lui Verdi este evidentă complexitatea scriiturii armonice, atracția spre dezvoltare continuă axată pe sistemul leitmotivic. Opera reformată de Wagner se numește drama muzicală. Verdi introduce o formulă similară – „drama muzical-scenică”.

Și totuși Verdi stă departe de wagnerianismul italieni precum discipolul lui F.Liszt compozitorul D.Sgambatti, dirijorul G.Martucci, dramaturgul A.Boito. Verdi spunea: „Dacă germanii pornindu-se de la Bach au ajuns la Wagner, ei sunt nemții adevărați. Dar noi, fiind urmașii lui Palestrina, copiind creația wagneriană comitem infrafracțiunea muzicală...”⁷. În operele wagneriene, partidele vocale se axează pe declamațiunea forțată ce vine să înalțe deasupra masivelor orchestrale. Domină maniera silabică de canto servind la accentuarea fiecărei silabe a cuvântului cântat. Verdi fiind urmaș al culturii de *bel canto* unește elasticitatea melodică cu recitativul cantabil introdus de Bellini. El tinde spre *stilo misto* (stilul amestecat) ca rezultanta fuziunii *bel canto*-ului cu *parlando rubato*. Majoritatea zdrobitoare a dramelor wagneriene se bazează pe subiectele legendare, mitice. Verdi alege alte subiecte – cele istorice și contemporane. Wagner a lucrat de sine stătător asupra scenariului dramei muzicale, Verdi prefera să colaboreze cu specialiștii în materie – cu dramaturgii libretişti. Rolul principal într-o atare colaborare îi aparținea lui Verdi. „Scrisorile verdiane adresate scenariștilor sunt pline de recomandări și sfaturi. Aceste recomandări vizează mai întâi de toate canavaua dramaturgică a operei. Compozitorul a insistat asupra concentrării maxime a mersului evenimentelor luate din sursa literară, reducând planul secund al dramei, comprimând textul ei. La comanda făcută de Verdi, libretistul trebuia să selecteze și să evidențieze anumite turații de cuvinte, ritmul versului, numărul de cuvinte necesare pentru muzică”⁸.

În plus, Verdi acorda o mare atenție jocului actoricesc al vocaliștilor. De exemplu, aducem o secvență din scrisoare adresată libretistului F.Piave (09.02.1857) cu privire la pregătirea montării operei *Simon Boccanegra*: „Partida lui Paolo este foarte importantă; am nevoie de un așa bariton care ar fi putut și un bun artist dramatic... Neapărat trebuie să fie găsit un performant artist dramatic!”⁹. În cursul multiplelor repetiții, Verdi intervenea masiv și perseverent pe lângă activitatea dirijorului și regizorului de operă. El insista asupra realizării perfecte atât muzicii, cât și acțiunii dramatice fiind extrem de exigent în privința calității sunetului și prezentării scenice a spectacolului muzical. Acestor cerințe drastice le corespunde pe deplin talentul multilateral al Mariei Bieșu.

Făcând trecerea în revistă a operelor verdiene interpretate de M.Bieșu, o să ținem cont de ordinea cronologică a compunerii lor.

„Cariera mea artistică a început, de fapt cu această operă”, – a spus Verdi cu privire la opera sa *Nabucco* sau *Nabucodonosor*¹⁰. În cadrul acestei opere axate pe subiectul biblic despre suferințele evreilor înrobiți de Babilon (libretul lui T.Solera), un rol major îl joacă manifestările eroice ale corului de bărbați. Rolurile feminine aparțin celor două fiici ale lui Nabucodonosor – Fenena și Abigailla. Maria Bieșu, interpretând cu brio rolul Abigaillei, a menționat insistența și orgoliul eroinei, ceea ce corespunde sensului intrigii. Fenena și Abigailla sunt două rivale care-l iubeau pe evreul Ismail. Rivalitatea este împletită cu pretențiile perfidei Abigailla la tronul tatălui ei. „Melodiile Abigaillei vădesc îndrăzneală în construcție, pasiune în urmărirea scopului propus și energie”¹¹. Abigailla inaugurează galeria eroinelor verdiene dirijate de ură, răzbunare, gelozie, precum lady Macbeth, din opera omonimă, Eboli din *Don Carlos*, Amneris din *Aida*.

O altă fire este Leonora din opera *Trubadurul* scrisă pe libretul lui S.Cammarino, după drama omonimă de Antonio Garcia Gutiérrez înflăcărat de avântul romantic al lui Victor Hugo. Evenimentele tragice domină în acest subiect. Ascensiunea lor reflectă și partida Leonorei. „Rolul ei are multe pagini de lirism fermecător... care capătă în finalul operei tonuri dramatice...”¹². Cavatina Leonorei din actul I pătrunsă de dragoste pentru trubadurul Manrico este tratată ca nocturnă poetică. În scena a doua din actul II, Leonora convinsă că iubitul ei a fost ucis în lupta cu contele de Luna, s-a hotărât să se călugărească. Brusc ea îl vede pe Manrico viu. Acest moment pătrunzător reflectă melodia mișcată întreruptă de mai multe pauze interpretată de Bieșu cu o mare pasiune (Exemplul 5).

Exemplul 5



Învins în luptă, Manrico a fost aruncat în temniță. Căutându-și iubitul, Leonora se apropie de zidurile închisorii frământată de dorința de a-l salva de la moarte. Această scenă cu *Miserere* cuprinde două arii ale Leonorei între care se plasează intervenția ansamblului. Aria întâi, *Adagio*, sună pe fundalul foșnetului tremurător al oboaielor, flautelor și clarinetelor. Bieșu a reflectat aici pasionata-i chemare adresată iubitului (Exemplul 6). *Allegro agitato* (aria a doua a Leonorei) dezvăluie hotărârea femeii îndrăgostite de a-și da viața pentru salvarea iubitului. Această arie a răsunat cu o și mai mare putere de convingere.

Exemplul 6

Adagio

Lo de - sta al - le me - mo - rie, ai
 И неж - ность пер - вых свет - лых дней, и

dolce secondando il canto

so - gni, ai so - gni del Va - mor!
 тре - пет, и тре - пет люб - ви мо - ей!

În comparație cu *Trubadurul*, opera *Bal mascat* (libretul lui Antonio Somma, după drama *Gustav III* de Eugène Scribe) se montează relativ rar. Inițiativa montării acestei opere, ca și a operei *Forța destinului* îi aparține Mariei Bieșu. Cauza succesului mai redus al operei *Bal mascat* „nu trebuie căutată nicidecum în lipsurile muzicii ei, care este într-adevăr excelentă, ci numai în defectele libretului, mutilat de cenzură... Operei i-a dăunat, de sigur, „transplantarea” absurdă a subiectului lui Scribe pe pământul american”¹³. Cele mai frumoase secvențe ale muzicii operei se situează în partida Ameliei-Bieșu. Cu mult farmec se dezvăluie sufletul femeii care iubește și suferă în scena de la vrăjitoare (actul II). Această primă apariție a Ameliei este pătrunsă de intonații triste și elegiace prin care ea i se adresează vrăjitorii Ulrica (Exemplul 7). Un adevărat *bel canto* se contopează cu recitativul elastic în aria Ameliei din actul III: noaptea ea, realizând sfatul Ulricăi, caută iarba uitării care o va scăpa de dragoste pentru Riccardo. Melodia înduioșătoare din partida vocală este susținută de cantilena poetică a cornului englez.

Amelia-Bieșu a înfrumusețat și ansamblurile operei. De exemplu, este impresionant cvartetul din actul III axat pe contrastul dramei personale a Ameliei acuzate de infidelitate de către Renato și râsul sarcastic al conjuraților. În ultimul act al operei, o adevărată culme o prezintă remarcabilul cvintet: stării sufletești tragice a Ameliei și Renato îi este opusă bucuria lipsită de griji a lui pajul Oscar. Aici domină două soprane (Amelia și Oscar) care nu-și pierd expresia individuală.

Exemplul 7

Allegro agitato e prestissimo

- ta - ie e de - si - a - to im - pe - ral Lui
об - раз ма - лый и же - лан - вый! Об -

Latura tragică a talentului Mariei Bieșu a ieșit în prim-plan în opera *Forța destinului* pe care Verdi a scris-o pentru montare la Sanct-Petersburg. Subiectul a fost luat din drama *Don Alvar* sau *Forța destinului* compusă de Don Angel Perez Saavedra duce de Rivas, căpetenia școlii romantice spaniole, libretul îi aparține lui Francesco Maria Piave. Persoana centrală a operei este Leonora, fiica domnitorului spaniol îndrăgostită pentru Alvar, el fiind dușman al spaniolilor. Alvar rănește mortal, fără voia lui, pe tatăl Leonorei care, murind, își blestemă fiica. Fratele Leonorei, don Carlos pătruns de necesitatea răzbunării o rănește mortal pe Leonora. Alvar îl ucide pe Carlos și se aruncă într-o prăpastie.

Tema destinului dominând în operă, penetrează soarta fatală a eroilor. Culmea operei, scena din fața mănăstirii, a fost interpretată de Bieșu-Leonora cu o mare forță expresivă. Urmărită de amintirea tatălui ei ucis, ea pronunță rugăciune plină de chinuri sufletești (*Allegro assai moderato. Come un lamento*, Exemplul 8). Starea tulburată a sufletului cedează locul muzicii de pocăință (Exemplul 9).

O altă personalitate feminină a fost reconstituită de Bieșu în opera *Don Carlos*. Prelucrând drama lui Schiller pentru scena lirică, Joseph Méri și Camille Du Locle au realizat un libret în maniera operei mari, cu balet, cu impunătoare scene de masă, în cinci acte, în conformitate cu structura *Grand Opéra*. Această structură scoate în relief un conflict ambiguu: cel social și cel personal. Sentimentul de dragoste pentru regina Elisabeta (M.Bieșu) face ca regele Filip al doilea și

fiul său Don Carlos să devină rivali. Dragostea principesei Eboli pentru Don Carlos provoacă ura ei împotriva Elisabetei izvorâtă de gelozie.

Exemplul 8

Allegro assai moderato
pp come un lamento

Ma - dre

Ma - dre, pie - to - sa ver - gi - ne, per -

Exemplul 9

con passione

Deh! non m'abban - do - nar, pie - tà, pie - tà di me, Si - gno - re

„Diapazonul emoțional larg cu ajutorul căruia a fost creat portretul muzical al Elisabetei în care blândețea și castitatea se îmbină cu un lirism duios și cu forța spirituală, apare cu cea mai mare amploare în două scene dintre ea și Don Carlos (actul II și finalul)”¹⁴. Intonațiile de speranță alternate cu cele de suferință străbat aceste scene. (Exemplul 10). Mișcările melodice descendente subliniate de pauze ritmice în partida orchestrală scot în evidență durerea sufletească a reginei Elisabeta. Tema de despărțire devine leittema operei în întregime (Exemplul 11).

Conflictul rival Elisabeta-Eboli anticipează opoziția rivală Aida-Amneris din opera *Aida* bazată pe scenariul celebrului egiptolog francez Auguste Mariette-bey prelucrat de libretistul Antonio Ghislanzoni. O mare parte din libretul operei a fost executată după indicațiile

compozitorului. Subiectul îmbină două direcții. Prima constă în lupta egiptenilor împotriva etiopienilor. A doua direcție vizează încrucișarea destinului personal. Aida fiind fiica regelui Amonasro al Etiopiei este ținută în robia faraonului Egiptului. Tânărul comandant de oști egiptean (Radames) o iubește pe Aida, ceea ce provoacă gelozia fiicii faraonului Amneris. Radames divulgă un secret militar. Amneris se răzbună pe Radames care i-a respins dragostea. În fine, el este înmormântat de viu într-o subterană de piatră. Împreună cu el se îngroapă și Aida.

Exemplul 10

Allegro giusto
Елизавета
Cantabile

Di qual a - mor... di quan - t'ar -
Та - кой при - зыв лю - бви по -

- dor que - st'at - ma è pie - na!
- рыв ме - ня о - пья - ня - ет.

Exemplul 11

Allegro moderato

ppp dolciss.

Interpretând partida Aidei, Bieșu a demonstrat un echilibru ideal între expresia verbală și *bel canto*. În această privință se menționează mai întâi de toate monologul tragic al eroinei din actul I. Aici se dezvăluie bogăția sufletească a Aidei, complexitatea sentimentelor ei contradictorii. „În sufletul ei se dă o chinuitoare luptă: neputând să împace sentimentul ei pentru Radames cu dragostea de patrie, ea roagă pe zei să-i trimită moartea”¹⁵. Cu o mare măiestrie M.Bieșu a exprimat finețea sufletească a Aidei opusă vicleniei lui Amneris (duet). În partida fiicii faraonului, sinceritatea prefăcută cedează locul emoțiilor cuprinse de furie și gelozie. În partida Aidei, după speranță vine deznodământul. Numai iubirea o mai leagă de viață.

Următoarele manifestări impresionante ale Mariei Bieșu-Aida sunt Romanța Aidei la începutul actului III, scena dintre Aida și Amonasro, duetul final dintre Aida și Radames. Romanța Aidei este pătrunsă de durere și dorul de patrie, pe care nu o va mai vedea niciodată. Aici vocea M.Bieșu este susținută de replicile poetice ale flautului și oboiului (Exemplul 12).

În duetul cu Amonasro, Aida, zguduită de cuvintele tatălui care este pe cale de a-și blestema fiica, îi promite să-i îndeplinescă cererea: să-l facă pe Radames să-i spună care sunt planurile de luptă ale armatei egiptene. „Aida este îngrozită și deprimată moralicește”, – spunea Verdi, continuând: „După îngrozitoarea scenă cu tatăl ei, Aida nu este în stare să vorbească; ea trebuie să arunce cuvintele sacadat, rostindu-le cu glas înfundat, cu greutate...”¹⁶. Așa și este tratată ultima apariția Aidei în duetul ei cu Radames.

Exemplul 12

The musical score for Example 12 consists of two systems. The first system shows the vocal line for Aida and the piano accompaniment. The lyrics are: "Oh, patria mea, mai puțin, mai puțin îți revădă" (Romanian) and "О, край родимый мой, тебя мне не видать" (Russian). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "- dădă" / "- дать" (Romanian/Russian) and "Mai puțin! У - вы!" (Romanian/Russian). The score includes dynamic markings such as "a piacere", "tr", and "p".

Atât Romanța Aidei, cât și ultimul duet cu Radames se aseamănă prin concepția lor cu scenele finale din opera *Othello* după Shakespeare (libretul de Arrigo Boito). „Modificările introduse de Boito în subiectul tragediei shakespeariene sunt importante. În opera n-a intrat actul I al tragediei; în legătură cu aceasta au căzut episoadele legate de răpirea Desdemonei; a căzut și scena... din senat... Din operă lipsește celebrul monolog al lui Othello rostit lângă trupul Desdemonei ucise de el; au fost însă introduse... unele scene, care lipsesc din tragedie, dar care sunt necesare în operă pentru o mai mare amploare și claritate în dezvoltarea caracterelor personajelor (scena cu focul și duetul de dragoste din actul I, corul femeilor din actul II, cor care o proslăvește pe Desdemona)”¹⁷.

Prima manifestare amplă a Desdemonei-Bieșu se situează anume în duetul de dragoste. El a fost interpretat ca poemul unei mari iubiri. Fraza idilică și expresivă a Desdemonei este un exemplu de contopire organică a vocii Mariei Bieșu cu orchestra (Exemplul 13). Ca rezultat, cu un mare avânt sufletesc, se afirmă tema extatică și pasionată a dragostei (Exemplul 14). Ecourile acestei teme o însoțesc aproape în permanență pe Desdemona. Tema dată este intens dezvoltată în finalul polifonic al actului III. Aici se sintetizează acele evenimente și sentimente care în tragedia lui Shakespeare se evoluează succesiv. Domină dorul pătimaș al Desdemonei pe care Othello o însultă

față de toți cei prezenți. În actul final, Desdemona, chinuită de presimțirea unei morți apropiate, amintește anii copilăriei. În prospețimea modală a splendidei melodii (*Cântecul salciei*), axate pe alternarea minorului natural cu cel armonic se afirmă curățenia sufletească a eroinei (Exemplul 15). Tema de dragoste apare pentru ultima oară când Jago a fost demascat, Othello se sinucide devenind convins de nevinovăția Desdemonei...

Exemplul 13

Allegro sostenuto *come una voce lontana*

Oh! co-me è dol-ce il mor-to-ra-re in-sie-me: te ne ram-
 Как слад-ко, друг мой, вы-звать-е-го-бо-ю но-шо-ме-

- мен - - - - - ии!
 - на - - - - - нья!

ppp *rall. morendo*

Exemplul 14

Allegro sostenuto

pp *p* *f*

ppp *ppp poco più lento*

Exemplul 15

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are "Pian - ghea" and "Ро - ня - я". Below the vocal line is the piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), with dynamics markings "p" and "ppp". The second system continues the vocal line with lyrics "-ian do nel ber-ma lan-da pian-ghea la me-" and "оде - зы, о - на, бы - ва - ло, так груст - но не -". The piano accompaniment continues with dynamics "f" and "ppp".

Eroinele operelor lui Verdi au multe puncte de tangență cu cele create de reprezentanții teatrului liric italian din perioada postverdiană. Ne referim la creația lui Umberto Giordano, Francesco Cilea, Riccardo Zandonai, Ermanno Wolf-Ferrari, Pietro Mascagni, Rudgero Leoncavallo. Acești compozitori fiind cei mai de seamă reprezentanți ai verismului în arta muzical-scenică tindeau spre accentuarea chinurilor sufletești ale femeilor presați de cruzime, gelozie, infidelitate. Însă, în comparație cu eroinele verdiene, aceste femei provin din mediul „oamenilor de rând” fie din cel țărănesc (Santuzza, Lola, Lucia din *Cavalleria rusticana* de Mascagni), fie din cel al actorilor ambulanti (Nedda din opera *Paiate* de Leoncavallo).

O excepție o prezintă opera *Adrianna Lecouvreur* de F.Cilea, după drama lui E.Scribe și Legouvé prelucrată de libretistul Arturo Colautti. Eroina operii este o celebră actriță înconjurată de mareșal (Maurizio), principesa de Bouillon, prințul de Bouillon, abatele de Chazeuil etc. Această operă, ca și *Norma*, *Bal mascat*, *Forța destinului* de G.Verdi a fost montată în premieră la Chișinău grație eforturilor Mariei Bieșu.

Prototipul eroinei principale a operii este o personalitate istorică, o mare actriță franceză din epoca Renașterii. Întreagă viața ei este drept manifest de jertvire de sine pentru performanțele melpomenei. Cilea menționează mai întâi de toate complexitatea trăirilor emotive pătrunse în sufletul eroinei: dragostea pentru Maurizio, paloarea și spaima provocate de intrigile geloasei principese de Bouillon. La sfârșitul marea tragediană trăiește ultima scenă – scena morții sale de la buchetul de flori otrăvite.

Chipul primadonei tragice a fost recreat de M.Bieșu cu o mare putere de convingere unind farmecul frumuseții ofilite cu o adevărată înțelepciune. Duetul *La dolcissima effigie* dintre Adrianna și Maurizio a fost evoluat ca mult așteptat cuplu al inimilor îndrăgostite. O mare încordare dramatică penetrează duetul dintre Adrianna și de Bouillon *Aprite signora !*, ca și fragmentul din *Fedra* pe care Lecouvreur îl recită la cererea invitațiilor. Cuvintele grele, pline de tensiune se opresc ca o acuzație asupra principesei de Bouillon, căreia i se potrivesc învinuirile cuprinse în versuri. Cele mai impresionante culmi monologate ale primadonei le-au constituit ariile *Io son l'umile ancella* și *Poveri fiori*.

Experiența compozitorilor veriști a fost acumulată de Giacomo Puccini. ”Dramele sale muzicale conțin o pasiune reală și multă sinceritate, ele manifestând cu claritate obiectivele și îngrădirile verismului”¹⁸. Ca și Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Puccini renunță la subiecte legendare și istorice. Pe scenă pătrund oamenii ”de duzină”, niște cenușii care trăiesc proza vieții pe a cărei fundal se înalță sentimentele arzătoare și tragice. N.Rimski-Korsakov menționa că ”operele lui Leoncavallo, Puccini etc. reprezintă un nou fenomen în cadrul teatrului liric... Scena recitatorială axată pe evidențierea caracterelor și situațiilor a ieșit în prim-plan alături de cantilena de largă respirație și *bel canto*”¹⁹.

Și totuși Puccini depășește cadrul verismului continuând și dezvoltând tradiția lui Verdi. Ca și Verdi, Puccini a fost preocupat nu numai de compunerea partiturii muzicale, ci și de montarea întregului spectacol. „Muzica ilustrează un conflict dramatic, a fost scrisă ca atare și trebuie interpretată ca atare”, – spunea compozitorul²⁰. El a lucrat împreună cu libretistii, cu pictorii scenografi, dădea indicații amănunțite asupra regiei și construcției mizanscenelor. „Limbajul său adânc teatral este limbajul acțiunii, intonația textului luată din viață, – menționează K.Stanislavski. – Dăși există în operele lui și forme vocal-dramatice închise, ele izvorăsc organic din desfășurarea acțiunii.”²¹. În mai multe studii despre Puccini găsim aprecierea lui ca un Wagner al Italiei. Ca și la Wagner, la Puccini domină dezvoltarea continuă axată pe juxtapunerea *attacca* a scenelor penetrate de leitmotive. Multe idei muzicale se cristalizează și se generalizează în partida orchestrală plină de inovații modale și armonice. Este un Wagner lipsit de subiecte mitice „cu elanul melodic mai scurt și palid, cu orchestra mai transparentă, dar năzuind spre aceeași independență, cu o tensiune a culorii cromatice diluate, însă cu recitativul melodic mult mai sugestiv și mai clar, totdeauna limpede ca expresie lirică”²². Boris Iarustovski, căruia îi aparțin două volume consacrate studierii operei contemporane menționează că Puccini este cel mai des interpretat autor al operelor scrise în sec. al XX-lea²³. Accesibilitatea și recunoașterea pe larg a operelor lui Puccini sunt motivate de actualitatea subiectelor ale căror intrigi îl tulbură pe ascultător; de integritatea acțiunii teatrale și evoluției muzicale; caracterul afectat de exprimare a sentimentelor; funcția primordială a partidei vocale, plină de expresie.

Creația lui Puccini se deosebește prin grația și poezia personajelor feminine recreate în mijlocul și în a doua jumătate a sec. al XX-lea de către Renata Tebaldi, Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Mirella Fregni, Nelly Mericioiu, Maria Bieșu. «Exaltarea „eternului feminin”... stăpânește toate operele sale... Dar eroinele pucciniene nu au... nici un precedent liric sau dramatic în eroinele dramei italiene din secolul al XIX-lea, dominate de *Sonnambula* de Bellini, de *Lucia donizzetiană*, de *Violetta* lui Verdi. Ca să le aflăm originile, Rodolfo Paoli recomandă să ne întoarcem la secolul al XVIII-lea, la așa-numită *comédie larmoyante* (comedie lacrimogenă), întruchipată în exemple ilustre, ca *Nina înnebunită de iubire* a lui Paisiello sau *Fiica bună* a lui Pacini, căreia compozitorul *Boemei* îi adaugă o cuceritoare undă de umanitate și italianitate»²⁴.

În centrul puccinienei create de M.Bieșu se situează patru femei: Mimi din *Boema*, Tosca din opera omonimă, Turandot din opera cu același nume și Cio-Cio-San din opera *Madame Butterfly*. Numai principesa Turandot, fiica mandarinului de la curtea împăratului chinez este o femeie puternică, orgolioasă, cu sufletul „de oțel”. Ea se va căsători cu pretendentul de sânge regesc care va izbucni să dezlege cele trei enigme puse de ea. Acela care va suferi eșec urma să fie decapitat. Numai Calaff, fiul regelui exilat al Tartariei a dat răspuns la cele trei enigme, a topit inima de gheață a principesei Turandot, în ochii căreia apar primele lacrimi omenești. Iar Mimi, ca și Cio-Cio-San sunt eroinele „mici”, una fiind brodeza modestă, alta este gheișă niponă. Ele „sfârșesc prin a se stinge... la căderea cortinei. Dar nu datorită destinului orb, ca în vechile drame ale ursitei, ci din pricina orânduirii sociale nedrepte care le condamnă la mizerie, suferință și moarte”²⁵.

Se știe, că rolul Cio-Cio-San a devenit cea mai mare culme și un fir roșu în cariera scenică a Mariei Bieșu. Cântăreața a reușit să contopească organic și elastic intonațiile provenite din muzica niponă autentică cu cele vesteuropene născute ca cuplu al tradițiilor wagneriene, verdiene și al curentului verist. Intonațiile nipone corespund locului de acțiune caracteristic subiectului *Gheișei* lui David Belasco după o nuvelă a lui John Luther Long (libretul de L.Illica și G.Giacosa). Aceste intonații Puccini a primit de la cântăreața Sada Yacco aflată la Milano. În plus, el a comandat de la Tokio imprimări mecanice de muzică populară. Aceste împrumuturi orientale, se grupează în felul următor. La un pol se situează melodiile senine, calme, de exemplu, momentul apariției eroinei, scena de nuntă dintre Butterfly și Pinkerton, rugăciunea servantei Suzuki. La un alt pol se manifestă variantele transfigurate ale melodiilor nipone, fie povestirea tristă a eroinei despre familia sa, leitmotivul destinului, motivul sabiei ce devină unealta de sinucidere²⁶. Opera a fost numită de Puccini „tragedia japoneză”. Și totuși aici lipsește opunerea evidentă și brutală a direcțiilor de acțiune și de contraacțiune. De fapt, este o operă lirico-dramatică axată pe felul introspectiv, centripet al dramaturgiei în al cărei centru se situează Cio-Cio-San. Fiecare montare a acestei opere cu participarea M.Bieșu dezvăluie mai și mai elocvent transformarea spectacolului pluridirecțional

într-un monospectacol, ceea ce anticipează apariția monooperei în creația lui A.Schönberg (*Așteptare*) și F.Poulenc (*Vocea umană*)²⁷. Anume M.Bieșu a reușit să construească un mare „crescendo dramaturgic” ale cărui repere semantice le putem aprecia ca dragoste – așteptare – catastrofă.

„De fapt, Cio-Coi-San e în tot actul întâi al operei numai zâmbet și râs, când reținut, când nestăvilit. Râsul acesta o părăsește o singură dată când unchiul Bonzo o blestemă pentru că și-a renegat credința strămoșească de dragul unui străin”²⁸. Anume în actul I se cristalizează cele mai importante leitteme ale operei cântate de Bieșu împreună cu orchestră cu un mare avânt sufletesc: tema de bază a eroinei (Exemplul 16) și tema de dragoste pentru Pinkerton (Exemplul 17). În centrul actului II se situează cea mai expresivă arie a eroinei plină de nemărginită fericire la gândul că „într-o bună zi vom revedea înălțându-se pe zarea îndepărtată un firicel de fum...” Aici Bieșu atinge o tensiune emotivă excepțională (Exemplul 18).

Cea mai impresionantă scenă din actul III se axează pe dialogul de neînțelegere dintre eroina și Consulul american. Consulul vine să-i anunțe că Pinkerton s-a căsătorit. Ea nu vrea să-l aude pătrunsă de iluzia așteptării și revenirii iubitului. Aici vocea cântăreței devine extrem de puternică, strigătoare, mai întâi de toate interpretând mari salturi intonaționale când ea îl demonstrează lui Consul pe copilul său (Exemplul 19). Copilul însă nu-l dă decât tatălui: „de va veni să-l ceară”. Ultima arie a eroinei, aria de adio cu copilul și cu viața este interpretată de Bieșu fără exagerări melodramatice. Izvorul vieții a secat demult. L-a secat și așteptarea nesfârșită (Exemplul 20).

Exemplul 16

БАТТЕРФЛАЙ (за сценой)
 BUTTERFLY (interno)

39 Largo (♩ = 60)

(за сценой)
 (sempre interno)

Что за мо-ре, что за даль!
 Quan - to cie - lo! quan - to tar!

The score for Butterfly (offstage) consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, with lyrics in Russian and Italian. The piano accompaniment is in the right hand, with a 'ppp' dynamic marking. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 60 beats per minute.

В.
 В.

Ну вот мы и при.шли! По.стой.те.
 An-co-ra un pas-so or via. A spet-ta.

I
 I

II
 II

Что за мо-ре, что за даль!
 Quan-to cie-lo! quan-to tar!

Не от.ста.вай же. Вот и вер.
 Co-me sei tar-da. Ec-co la

The score for the vocalists (B. and V.) features two vocal lines (I and II) and a piano accompaniment. The lyrics are in Russian and Italian. The piano accompaniment includes a 'ppp' dynamic marking. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 60 beats per minute.

Exemplul 17

40 *sostenendo* *a tempo*

Б. *mor* - бовь. При - шла ке - е по - ро - гу.
d'a - mor ven-ni al-le so - glie

В доб-рый час, о до-ро-га-я по-друж-и-ца,
Gio-ia a te, gio-ia a te sta dol - ce a-mi - ca,

40 *sostenendo* *a tempo*

pp

Б. Да, путь на - шла я к блаженству в жизни
o ve s'ac - co - glie il be - ne di chi

II II Вот и твой мирный кров. При - шли мы. Вот и вер - ши - на.
ta pri-a di oar-car la so - - glia che vol - gi - tie mi - ra le

Exemplul 18

rall. molto (полная веры, улыбаясь) (fiduciosa e sorridente)

-ришь!
-са!

Слу - - шай.
Sen - - ti.

12 (Ведет сцену так, как будто все происходит в действительности, и понемногу приближается к рамкам в (fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo shosi del fondo)

Andante molto calmo (♩ = 42)

p

В яс - ный день же - лан - ный прой - дет и на ше го - ре. Мы у -
Un bel dì, ve - dre - mo le - var - si un fil di fu - mo sull'e -

pp come da lontano legato *sostenendo*

глубине сцены) poco rall.

- ви - дим в да - ли ту - ман - ной ды - мок, вот там, на мо - ре.
- stre - mo con fin del ma - re. E poi la nave ap - pa - re.

un poco mosso rit. un poco mosso

Вот ко - рабль, весь бе - лый, в порт вхо - дит плав - но. Гря - ну - ли са -
Poi la nave ve - bian - ca en - tra nel por - to, rom - ba il suo sa -

p *mf*

Exemplul 19

affrettando

A э - то?..
e que - sto?..

51 a tempo *f*

A э - то? Что ж, и е - го то же он
e que - sto e - gli po - trà pu-re scor-

affrettando
(опускает ребенка на пол и прижимает к себе)
(depone il bambino a terra e lo tiene stretto a sè)

rall.

- - сын?
- - re?

FINIS
PLESS

(взволнованно)
(con emozione)

affrettando

Сын е.
E - gli è
rall.

Exemplul 20

Andante sostenuto (♩=50)
(экзальтированно)
(con esaltazione) **sostenuto**

51

Б. В. за - лось. А я, я и - ду да - ле - ко... в без - мол - ни -
- do - no. О а ме, sce - so dal tro - no del - l'al - to

Б. В. - ва - ны. Так в по - след - ний ра - зок взгля - ни на ма - му
- di - so, guar - da ben fi - so, fi - so di tua ma - d

Б. В. - доль - ше, хоть од - ну чер - ту за - пом - ни! **Ах,**
fac - cial.. che te'n re - sti u - na trac - cia, **guai**

f *meno f* *p* *p* *p* *p* *rit.*

După succesul la primul concurs internațional *Madame Butterfly* din Tokio (1967), lumea a auzit și a reținut nu numai numele și vocea formidabilă a Mariei Bieșu, dar și a aflat, poate pentru prima dată, despre existența unui mic picior de plai care se numește Republica Moldova. Pe parcursul îndelungatei activități artistice, Maria Bieșu a evoluat pe scenele teatrelor de operă din Europa Centrală, de Est și de Vest (inclusiv Parisul și Berlinul de vest), Israel, America Latină,

Australia, Cuba, Japonia. Cele mai prestigioase teatre de operă din lume au așteptat-o cu nerăbdare. Un succes enorm l-a avut Maria Bieșu la Metropolitan Opera din New York și la Bolșoi, Moscova.

Grație acestor turnee, datorită răspândirii filmelor artistice cu participarea Mariei Bieșu (*Cio-Cio-San, Tosca, Alexandru Lăpușneanu* ș.a.), grație edițiilor sistematice ale Festivalului *Vă invită Maria Bieșu*, participării în cadrul juriilor unor prestigioase concursuri internaționale la Tokio, Barcelona, Budapesta, Moscova, arta muzicală și teatrală din Republica Moldova devine cunoscută de lume, iar purtătoarea principală a ei – Maria Bieșu poate fi calificată drept simbol al culturii naționale.

Referințe bibliografice

1. Apud: *Maria Bieșu*. Alcătuitor și autor al textului Elena Vdovina. Chișinău: Timpul, 1986, p.11.
2. Apud: КРУНТЯЕВА, Т. *Винченцо Беллини*. Ленинград: Музыка, 1989, p.48.
3. *Maria Bieșu*, p.122.
4. PAOLI, D de. *Bellini musicanto drammaturgico*. În: *Revue musicale*, 1935, 05, p.61.
Apud: Крунтяева, Т., p. 51.
5. Cit după: КРУНТЯЕВА, Т., p. 55.
6. Apud: БУШЕН, А. *От составителя*. În: ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ. *Избранные письма*. Ленинград, Музыка, 1973, p.5.
7. Apud: СОЛОВЦОВА, Л. *Вступительная статья*. În *Оперы Верди. Путеводитель*. Москва: Музыка, 1970, p. 33.
8. ДРУСКИН, М. *История зарубежной музыки*. Вып. 4. Москва: Музыка, 1967, p. 296.
9. ВЕРДИ, Д. *Избранные письма*. Ленинград: Музыка, 1973, p. 98.
10. SOLOVȚOVA, L. *Giuseppe Verdi. Viața și opera*. Traducere în română de R.Donici. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1960, p. 57.
11. *Ibidem*, p. 61.
12. *Ibidem*, p. 168.
13. *Ibidem*, p. 224.
14. *Ibidem*, p. 254-255.
15. *Ibidem*, p. 278.
16. Apud: HUSSEY, D. *Verdi*. London; New York, 1948 , p. 178.
17. SOLOVȚOVA, L. *Op. cit.*, p. 306.
18. SBÂRCEA, G. *Giacomo Puccini. Viața și opera*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966, p. 186.
19. РИМСКИЙ КОРСАКОВ, Н. *Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка*. Т.2. Москва: Гос. Лит. Издат., 1963, p. 41.
20. Apud: SBÂRCEA, G. *Op. cit.*, p. 194.
21. *Ibidem*, p. 193.
22. *Ibidem*, p. 195-196.
23. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. Кн.1. Москва: Музыка, 1971, p. 53.

24. SBĂRCEA, G. *Op. cit.*, p. 194.
25. *Ibidem*, p. 194.
26. Mai detaliat aceste împrumuturi orientale sunt analizate de O.Levășeova (ЛЕВАШЕВА, О. *Пуччини и его современники*. Москва: Сов. Композитор, 1980, p. 293-301).
27. ЛЕВАШЕВА, О. *Op. cit.*, p. 290.
28. SBĂRCEA, G. *Op. cit.*, p. 118.

Opera *Casa Mare* de Ion Druță-Mark Kopytman

Palmaresul artistic al lui Ion Druță este studiat deja destul de amplu. Sunt create multe lucrări științifice și critice în al căror cadru operele druțiene se reflectă prin prisma istoriei și teoriei literaturii. Mai puține dar valoroase sunt investigațiile în domeniu realizate de teatrologi, inclusiv interpretarea pieselor dramaturgului sub aspectul de metateatru¹. În ultimii ani au mai apărut studii cu privire la aluzii cinematografice pe care le cuprind lucrările druțiene. De exemplu, Ana-Maria Plămădeală menționează „*caracterul audiovizual al metaforei, prevalarea poeticii contrapunctului și a valențelor montajului introspectiv*” în romanul *Frunze de dor*². În *Casa mare* cercetătorul accentuează „*montajul paralel*”, „*montajul-leitmotiv*”, dezvoltarea subtextului prin monologul interior al protagonistei³.

Totuși este bine cunoscut acel fapt că tehnica leitmotivică ca și expunerea monologată sunt procedeele indispensabile ale artei muzicale atingând cota maximă de implementare în operele marilor compozitori romantici precum Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Piotr Ceaikovski. Același „montaj paralel” poate fi numit și altfel: „*poetica contrapunctului*” subliniată în special de către Mihai Cimpoi analizând romanul *Biserica Albă*⁴. Putem aminti că tehnica contrapunctică s-a format în muzica componistică vest-europeană între secolele X-XV, iar forma de sonată găsită de unii cercetători filmologi în dramele druțiene care poate și a fost împrumutată de cineaști, dar s-a cristalizat în cadrul Școlii Muzicale Clasice Vieneze din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea.

Lucrările druțiene cuprind nu numai structuri și procedee arhitectonice provenite din muzică, dar și simboluri muzicale și semne sonore. Despre aceasta mărturisește mai întâi de toate drama numită *Doina*. Reamintim cuvintele Crainicului din actul I: „*Cu această baladă a tânărului poet... începem astăzi emisiunea muzicală În țara doinelor*”⁵. Poetul continuă: „*Orice popor, fie el din câmpie sau de la munte, păstrează pentru zile mari, păstrează pentru zile negre câte un cântec care face să tresalte inima întregului neam*”⁶. În actul II din *Doina* se cere a fi menționată remarca autorului despre cântarea corală: „*Corului de fete îi răspunde un cor de bărbați... Cele două coruri se varsă într-un unic cor...*”⁷. La sfârșitul dramei, cercului vicios al vieții monotone îi este opusă *Hora fetelor* ca simbol al speranței.

Renumita Vera Komissarjevskaja a caracterizat *Păsările tinereții noastre* ca „*un cântec despre veșnicul, neînfrântul zbor al vieții, despre rostul și valoarea acestei vieți*”⁸. În această dramă, un rol major îl joacă glasul viorii, cântarea unui țigan comentată de autor în felul următor: „*El cânta renumita baladă a lui Ciprian Porumbescu, auzită de el într-un mic restaurant din Chișinău cu nume ciudat Casa mare*”⁹. În piesa omonimă, *Perinița* devine un adevărat leitsimbol. Strălucita *Periniță* compusă de marele George Enescu a intrat pe larg în repertoriul violonistic și

orchestral. La București, pe lângă Palatul *Tinerimea Română* funcționează ansamblul *Perinița*, se bucură de popularitate și orchestra cu același nume.

Putem conchide că creația lui Druță pune la dispoziția muzicienilor un material bogat și fertil. Este paradoxal acel fapt că acest material a găsit modestă reflectare în creația componistică. Eugen Doga a scris muzică la spectacolele *Sfânta sfintelor* montat de Ion Ungureanu în 1977 și *Păsările tinereții noastre* (1972). O altă variantă a muzicii pentru *Păsări...*(1982) a compus Tudor Chriac care a sonorizat și *Horia* (1987). Zlata Tkaci a utilizat nuvelele druțiene (alternându-le cu proza lui G.Gheorghiu și versuri de Gr.Vieru) în opera de cameră *Bobocel cu ale lui* (1974). Gheorghe Mustea i-a dedicat lui Druță romanța pentru soprano și orchestra de cameră pe versuri de Gr.Vieru *Păstorul și mioara*.

Pe acest fundal se înalță cea mai amplă și complexă lucrare muzical-teatrală inspirată din dramaturgia druțiană – opera *Casa mare* de Mark Kopytman. Motivele adresării lui Kopytman la drama druțiană sunt multiple.

Din punct de vedere socio-psihologic, putem găsi anumite puncte de tangență în destinul personal și artistic al acestor personalități. Ambii au provenit din provincie. Ion Druță s-a născut într-un sat (Horodiște) plasat în sectorul nord-estic al Moldovei. Locul de naștere a lui Kopytman se află nu departe, on orașul Kamenet-Podolski situat în regiunea sud-vestică a Ucrainei. Ambii au avut posibilitate să cunoască „pe teren” viața poporului, obiceiurile, tradițiile folclorice. Ambii de la bun început nu s-au îndreptat numai spre calea artistică: Druță a frecventat cursurile de silvicultură, iar Kopytman, născut în familia medicilor, a început să se manifeste și ca medic, și ca muzician obținând două diplome de licență. Prima a fost emisă de Institutul de medicină din Cernăuți, cea de a doua – de Conservatorul din Lvov.

Talentul artistic al ambelor personalități a fost șlefuit în cele mai prestigioase instituții de învățământ din fosta URSS. Druță a absolvit Cursurile superioare de pe lângă Institutul de Literatură *Maxim Gorki* al Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S. Iar Kopytman și-a continuat studiile în doctoratul Conservatorului *P.Ceaikovski* din Moscova, clasa renumitului compozitor și muzicolog Semion Bogatîreov susținând la Moscova teza de doctor despre imitația canonică în lucrările componistice. Începând cu anul 1960, Druță, stabilindu-se la Moscova, continuă să fie înrădăcinat cu plaiul de baștină. Kopytman continua și dezvoltă tradiția școlii muzicale moscovite inițial la Alma-Ata, pe urmă la Chișinău manifestându-se ca compozitor, muzicolog și cadru didactic la Institutul de Arte *G.Musicescu* (actualmente, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice).

La Chișinău Kopytman a trăit din 1963 până în 1972. În acest interval de timp, el a început să scrie lucrări muzicale inspirate din sursele poetice și prozaice autohtone, fie *Zece cântece populare moldovenești* pentru cor, fie poemul *Soare cu dinți* pe versuri de Mihai Cibotaru. Menționăm în special colaborarea lui Kopytman cu Victor Teleucă devenind libretist al operei *Casa*

mare. Victor Teleucă nu a făcut intervenții radicale în textul lui Druță păstrând contururile arhitectonice axate pe trei acte mari. A fost redus numai numărul de tablouri sau scene componente: piesa lui Druță cuprinde zece tablouri, iar opera include în sine șapte scene. Posibilitățile de reducere au fost găsite grație comprimării și comasării unor secțiuni vizând planul secund al dramei îndeplinind funcția de fundal vis-à-vis de acțiunea interioară bazată pe coliziuni psihologice. Putem conchide, că grație intervențiilor minime ale libretistului, compozitorul s-a bazat pe concepția druțiană.

După cum a menționat Mihai Cimpoi, pentru Druță „*Casa mare este sub toate aspectele piesa-embriion, din care se va dezvolta întreaga sa dramaturgie...*”¹⁰. Pentru Kopytman opera *Casa mare* are o altă semnificație fiind culmea sonorizării artistice ale textelor scrise în limba română. Pentru Druță *Casa mare* a devenit o constantă de gen anticipând dominarea ulterioară a speciilor dramaturgice. Pentru Kopytman opera *Casa mare* poate fi apreciată ca chintesența unor constante stilistice vizând îmbinarea organică a exponenților folclorici cu cele caracteristice creației componistice universale. Muzica acestei opere este departe atât de imitarea muzicii populare, cât și de ignorarea elementelor folclorice. Același principiu de asimilare selectivă și de transfigurare a elementelor folclorice găsim și în lucrările inspirate din ancestralul evreiesc. În ceea ce privește la asimilarea procedeelelor de gândire și de scriitură artistică provenite din practica componistică rusă și vesteuropeană, Kopytman tinde spre inovații moderate evitând atât canoanele învechite, cât și anumite inovații „revoluționare”. Și totuși avântul modern domină asupra pecetei tradiției.

Lexicul muzical al operei de Kopytman finisate în 1968 și montate în 1969 este foarte modern în comparație cu operele naționale apărute mai înainte compuse de David Gherșfeld și Alexei Stârcea. Kopytman depășește cadrul sistemului tradițional majoro-minor, apelând la spectrul sonor al tonalității lărgite, îmbogățind structura acordică, utilizând disonanțele emancipate, polifonia straturilor sonore. Expresia partidelor vocale este asigurată de elasticitatea juxtapunerii *parlando*-ului *rubato* cu insulițele de *bel canto*, de alternarea rapidă a intonării calme, treptate cu salturile intervalice mari.

Deja debutul orchestral al operei demonstrează elocvent specificul structurilor sonore preferate de compozitor (exemplul 1). Sunarea acută, crudă a agregatelor acordice (*Grave, fortissimo*) seamănă cu bătăile clopotelor mari anticipând dezvăluirea tragediei sufletești a eroinei principale. Forța expresivă a muzicii depinde de contopirea organică a elementelor emotive și constructive.

Ex. 1

Nu poate fi trecut neobservat un mare rol arhitectonic al cifrelor trei și patru. Principala celulă muzicală cuprinde patru acorduri urmate de pauză și repetate de trei ori, în măsura de 3/4. Fiecare acord include în sine câte patru sunete grupate în trei straturi pe verticală grație dublării vocii superioare.

O mare tensiune emotivă este asigurată de contrastul simultan al direcțiilor descendentă și ascendentă ale conducerii vocilor. Mișcarea descendentă realizează linia basului (*h-b-as-g*) și sunetele 1-3 (*g-ges*), 2-4 (*a-as*) din vocea superioară. Pe mișcarea contrară (ascendentă) se axează linia vocii mediene (*c-cis-d-es*). Cruzimea efectului sonor asigură utilizarea permanentă a secundelor, septimelor și nonelor (puse printr-o octavă) în structura acordică (*h/c-b/a-as/ges-g/as*). Prevenirii stării de dezichilibru sufletesc al eroinei îi corespunde schimbarea deasă a metrului (3/4-

2/4–4/4), facturii acordice (vezi m. 1, 5), plasării agregatelor sonore în diferite timpuri ale măsurii (m. 5 – 6), alternarea acestor agregate (juxtapunerea optimilor) cu intervențiile a patru trezecidoimi (m. 3 – 4) completate din cvarte perfecte și tritonuri în registrul grav, *secco*.

Variat și inventiv sunt tratate ansamblurile și corurile. La un pol se situează factura coralică (m. 1 – 4 din exemplul 2).

Ex. 2

The image shows a handwritten musical score for Example 2. It consists of six systems of staves. The first system shows a vocal line with lyrics "Com - ннн оа - che" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "m.s." and piano accompaniment. The third system is marked "Largo" with a tempo of $\text{♩} = 60$ and dynamics "fp PAP". The lyrics are "ПТОАМ-НА бу - не". The fourth system is also marked "Largo" with a tempo of $\text{♩} = 64$ and dynamics "pp". The fifth system shows a vocal line with lyrics "шн те'н гнн нэ зым аи ороет шн" and piano accompaniment. The sixth system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, accidentals, and dynamic markings.

Mai des se utilizează diferențierea funcțională a elementelor componente ale verticalei sonore. Drept dovadă servesc m. 4 – 7 din exemplul 2, unind pe verticală sonoră două segmente de câte trei straturi ale expunerii muzicale. Segmentul întâi unește 1) melodia mai mișcată (domină

optimile) a sopranelor; 2) melodia mai cantabilă a vocilor medii (replica „toamna vine...” axată pe dominarea pătrimilor); 3) basul ostinat *fa*. Segmentul doi (m. 6 – 7) se bazează pe 1) continuarea melodiei cantabile; 2) apariția frazei ascendente în partida vocilor masculine; 3) proliferarea basului ostinat în mișcarea ascendentă completată din tonurile cvartsextacordului major (*f-as-des*).

Polifonia liniilor și straturilor sonore este caracteristică și ariilor din operă. De exemplu, *Adagio*-ul eroinei principale („uite, am gătit casa asta și vreau să joc perinița...” îmbrățișează două melodii expresive (una fiind plasată în partida Vasiluței, alta se află în orchestră) desfășurate pe fundalul acordurilor coralice (exemplul 3).

Ex. 3

The image shows a musical score for an *Adagio* section. It is in F major (one flat) and 4/4 time. The tempo is marked 'p' (piano) and the dynamics range from 'p' to 'ff' (fortissimo). The score consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'Уй-те, ам гэ-тит КА-СА' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics 'АС-ТА ШИ Врзу сэ жок пери-' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with lyrics 'ни-ца, мэй Петре, пот'ов жок? Спуне, Петре!' and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent bass line with a steady eighth-note pattern.

Kopytman evită aluzii muzicale la istoria modernă, la amintiri despre cel de-al doilea război – ceea ce persistă ca subtext în piesa lui Druță. Dramaturgul amintește: „În timpul nașterii *Casei mari*, eu făceam studii la Moscova fiind foarte impresionat de spectacol montat la Teatrul Mic *Cuibul de piatră* (Каменное гнездо) unde a jucat renumita Pașennaia. A fost arătat timpul postbelic când fiecare om încerca să creeze un colțișor propriu. Lumea simțea insuficiența stabilității, insuficiența casei”¹¹. La Kopytman lexicul muzical modern se alternează cu cel arhetipal, adică, „extraistoric”. Aidoma semnificației ancestrale, arhetipale a casei mari, o asemenea funcție o îndeplinește simbolul muzical al *Periniței*.

Kopytman utilizează diferite variante ale *Periniței* – de la imitarea versiunilor lăutărești și citarea variantei propuse de G.Enescu, la transfigurarea radicală a acestui simbol sonor.

Transfigurarea *Periniței* se realizează atât în interludiile orchestrale ale operei, cât și în scenele vocale.

În cadrul interludiilor orchestrale, melodia *Periniței* nu suferă schimbări ritmice esențiale: domină pulsația șaisprezecimilor. Cele mai de seamă modificări vizează scara de înălțimi și densitatea expunerii muzicale. În unele cazuri (exemplul 4), melodia este dublată, plasându-se pe fundalul caracteristic manifestărilor unui taraf lăutăresc.

Ex. 4



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. It features a complex, polytonal texture with many chords and moving lines. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed above the second measure. The second system also consists of two staves, continuing the complex texture. A measure marker '23' is placed above the first measure of this system.

Modernizarea tradiției lăutărești ține de politonalism și de deplasarea semitonă a liniei bașilor (*A dur* complicat în stratul superior, *Cis-C-Cis* în stratul inferior). Într-un alt interludiu (exemplul 5), factura devine mai densă grație triplării melodiei și introducerii vocii mediene accentuate (*fis-g-fis-g-fis-g-des*) care, de fapt, provine din augmentarea mare (pătrimile în loc de șaisprezecimi) a celulei bazice din *Perinița*. În plus, se coboară evident centrul tonal de la *A* la *Es*.

Ex. 5



The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. It features a complex, polytonal texture with many chords and moving lines. A 'mf' (mezzo-forte) marking is placed above the first measure. The second system also consists of two staves, continuing the complex texture. A 'p' (piano) marking is placed above the first measure. The third system consists of two staves, continuing the complex texture. A measure marker '317' is placed above the first measure of this system.

În scenele vocale și corale, se utilizează unele segmente extrase din melodia *Periniței* fiind încadrate în polifonia straturilor sonore.

De exemplu, în arioso-ul Vasiluței axat pe cugetări cu privire la despărțirea cu fiul săi Arion, intervine motivul *Periniței* nuanțat de tristețe grație tempoului relativ lent (*Moderato*, ! = 76) și imitării sunetelor clopotelor de cvartele perfecte descendente ale bașilor (*Es – B*). Această variantă tristă a *Periniței* sună concomitent cu *lamento* în partida eroinei („...până a pleca el la armată...”, exemplul 6).

Ex. 6

The musical score for Ex. 6 consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics in Romanian: "OH AȘ MEU PĂ-ŢĂ A PĂE" and a piano accompaniment starting with the tempo marking "poco". The second system is marked "65 Moderato ♩ = 76" and features a vocal line with lyrics in Russian: "КА ЕН ЛА АР-МА-ТЭ, ВЭ-". The piano accompaniment continues with a descending quartal pattern.

Scena corală din actul I demonstrează transformarea bruscă a motivul extras din *Perinița* fiind dependentă de schimbarea sensului cuvintelor (exemplul 7).

Ex. 7

The musical score for Ex. 7 is a choral setting. It features a vocal line with lyrics in Russian: "Креш-те-о флю-ре вы грэ-ди-нэ трече до-руч ши-о а-ни-нэ, мэн, мэн." and a piano accompaniment. The score includes dynamic markings like "p" and "f", and a "cresc." marking. The piano part features a prominent descending quartal pattern.

Strofa despre înlăturarea dorului cântată de bărbați („crește floarea în grădină, trece dorul și-o anină...”) sună concomitent cu varianta majoră a *Periniței* (*Re major* colorat de multe sunete neacordice), iar strofa cântată de femei, dublată de orchestră („râde floarea...”) se axează pe deformarea grotescă a celulei bazice din *Perinița* (intervenția figurilor ritmice sincopate și punctate, *glissando*-urile ascendente în partida orchestrei).

Variantele diametral opuse ale *Periniței* dezvăluie întreg sistemul opozițiilor binare cuprinse în drama lui Druță. După opinia noastră, cea mai de seamă opoziție poate fi formulată ca, pe de o parte, timpul concret al acțiunii, iar pe de alta – veșnica spirală a vieții. Spirala existențială penetrează sufletul și cugetul Vasiluței.

Prima dimensiune a ei ține de chipurile masculine: locul regretatului soț Andrei în sufletul Vasiluței l-a ocupat parțial și temporar Păvălache. Kopytman subliniază intonațional amintirile Vasiluței despre Andrei și gândurile despre Păvălache. O altă ipostază a spiralei masculine o semnifică fiul Vasiluței Arion preluând funcția lui Andrei ca ostaș. Și aceste replici ale Vasiluței sunt înrudite sonor de către Kopytman. Schimbarea atitudinii Vasiluței față de Păvălache redă transfigurarea intonațională a partidei vocale. Intonațiile zburcimate adresate lui Păvălache ca obiect de dragoste a Vasiluței sunt înlocuite la sfârșitul operei cu replicile calme (exemplul 8).

Ex. 8

The musical score for Example 8 consists of three systems of vocal and piano accompaniment. Each system is in 4/4 time. The first system has the lyrics "па-ва-на-ре" and is marked "Вас.". The second system has the lyrics "Бу намє пот фи ши ма-мэ ши ду-" and is marked "P". The third system has the lyrics "ни-ко-рє-о рын-ду-я-а-а па-" and is marked "мєс.". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chromatic lines.

Unele atare replici pot fi adresate fiului Vasiluței cu care, în sfârșit, seamănă funcțional fostul ei amant (exemplul 9).

Ex. 9

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The lyrics are in Cyrillic: "Кынд те-а - уо вор- дынд ми се етис. на- ре кэ. а - ич е ши а- ри- он ан меу." The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and melodic fragments.

O a doua dimensiune a spiralei existențiale vizează destinul femeii vădane personalizat în Vasiluța. Sufletul neliniștit al eroinei este extrem de controversat. De fapt, replicile celor trei vecine ale Vasiluței oglindesc aspectele contrastante ale sufletului ei deschis așa în lume cum sunt larg deschise ușile și ferestrele casei mari. În același interval de timp, Vasiluța demonstrează atitudinea selectivă față de fațetele lumii: voința rea nu pătrunde în sufletul ei axat pe bunăvoință și obiectivitate. Frumusețea casei mari făcută de Vasiluța, dorința ei nestăpânită de a sărbători, de dansa *Perinița* nu este altceva decât exprimarea năzuinței înspre oprire, barem temporară, a mersului inevitabil al timpului de la zenit la amurgul vieții. Concomitent, această casă mare frumos amenajată, această *periniță* veselă simbolizează revitalizarea amintirilor eroinei despre primăvara

vieții sale. Pe acest fundal al amintirilor senine, al setei de a regăsi un moment de fericire, devine și mai tragică realitatea de amurg.

În muzica operei, *perinița primăvăritică*, strălucitoare cedează locul *periniței de toamnă*. Transfigurarea obscură a motivului de *Periniță* face aluzii la monologul tatălui Vasiluței, moș Ion de la sfârșitul actului doi, citând extras din *Psalmul lui David* „despre omul ajuns la zile grele...” Kopytman mai menționează atât polurile contrastante ale sufletului eroinei, cât și evoluția ideatică de la lumină la obscur în comparație cu drama lui Druță. Opera începe cu o mare introducere orchestrală axată pe opunerea muzicii crude, disonante, fatale și muzicii pline de energie vitală. În procesul de evoluție, muzica vitală, „primăvăritică” este înlocuită cu cea „posomorâtă”, atingând cota maximă de exprimare în ultimul monolog al eroinei (exemplul 10). Cu toate acestea, replicile finale ale Vasiluței atât în muzică, cât și în piesa lui Druță sunt lipsite de tragicul exagerat. Dimpotri, aici este accentuat motivul de împăcare vis-à-vis de mersul vieții spre apus.

Atât drama lui Druță, cât și muzica lui Kopytman au fost apreciate destul de răcoros de critici și oficialități de la Chișinău, în comparație cu cei de la Moscova. De exemplu, în ziarul moscovit *Muzica sovietică* (*Советская музыка*) din luna mai a anului 1969 a apărut un mare articol ca ecou la premiera operei în Teatrul chișinăuean de operă menționând reușita compozitorului, dirijorului (I.Ciudnovski) și interpretei rolului principal Tamara Alioșina¹².

Ex. 10

The image displays a musical score for a vocal part, labeled 'Ex. 10'. It consists of five systems of staves. The first system shows a vocal line with lyrics 'ze nă - ка а - веи' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics 'ну - май ун сн-гур пэ мьнт ши'. The third system shows the vocal line with lyrics 'сн- гур чер де-а - су - тир'. The fourth and fifth systems show the vocal line and piano accompaniment without lyrics. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Așa s-a întâmplat, că premiera operei a coincis cu valul nou al „războiului rece” agrăvându-se după invazia tancurilor sovietice în Cehoslovacia (1968). În domeniile cultural și ideologic, din nou, după anul 1948, a ieșit în prim-plan combaterea împotriva artei „formaliste burgheze” necesară păstrării și cultivării „realismului socialist”. În unele provincii ale fostei Uniuni Sovietice (inclusiv

Moldova sovietică), aceste directive au căpătat realizare și mai drastică, decât în centru. Druță deja a găsit „salvare” acolo. Kopytman înțelegea foarte bine că nu numai la Chișinău, ci și la Moscova au fost foarte puternice tendințele academiste, conservatoare în sfera de dirijare a artei muzicale. Creația modernă a lui Edison Denisov, Alfred Schnittke, a Sofiei Gubaidulina a fost apreciată de oficialitățile moscovite ca cea vrăjmașe artei adevărate. În plus, peste tot a împuternicit mișcarea antisemită. Ca rezultat, Kopytman a preferat calea exilului (1972) devenind profesor universitar la Academia de Muzică și Dans *R.Rubin* din Ierusalim, laureat al Premiului *Serghei Koussevitzky*, fondator al Simpozionului Internațional *Arta compoziției sec. al XXI-lea*. Ecourile *Periniței* sunt prezente în *Dedication (Cantus IV)* pentru vioară solo – lucrearea compusă în memoria lui Israel Ciudnovski care cândva a montat *Casa mare* la Chișinău.

Fiind un exemplu al dramei muzicale axate pe dramaturgia druțiană, realizate cu mare măiestrie componistică, opera lui Mark Kopytman merită să fie revitalizată în scena Teatrului Național de Operă și Balet.

Referințe bibliografice

- ¹FEDORENCO, Victoria, *Problema teatralității lui Ion Druță*. În: *Arta`98*. Chișinău, 1999, p. 160.
- ²PLĂMĂDEALĂ, Ana-Maria, *Ion Druță : vicisitudinile destinului creator*. În: *Arta`2007. Arte audiovizuale*. Chișinău, 2007, p. 94.
- ³*Ibidem*, p. 95.
- ⁴CIMPOI, Mihai, *Ion Druță: romanul Biserica Albă*. În: *Operele lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filosofic (exegeze critice asupra operei)*. Monografia alcătuită în două volume, vol. I. Chișinău, 2001, p. 428.
- ⁵DRUȚĂ, Ion, *Doina*. În: DRUȚĂ, Ion, *Harul Domnului. Epopeea teatrală*, vol. I. Chișinău, 2001, p. 67.
- ⁶*Ibidem*, p. 68.
- ⁷*Ibidem*, p. 85.
- ⁸*Replici fel de fel*. În: DRUTA, Ion, *Harul Domnului...*, p. 168.
- ⁹DRUȚĂ, Ion, *Păsările tinereții noastre*. În: DRUTA, Ion, *Harul Domnului...*, p. 152.
- ¹⁰CIMPOI, Mihai, *Spațiul sacru*. În: *Consemnări pe cortină / Alc. L.Vidrașcu și A.Fedco*. Chișinău, 1989, p. 76.
- ¹¹Apud: <www.tvkultura.ru/news> (traducerea noastră. – V.A.).
- ¹²ЮЗЕФОВИЧ, Виктор, *И вновь лирическая трагедия*. În: *Советская музыка*, Москва, 1969, № 5, с. 35-40.