

Descendența folclorică a unor procedee sintactice în creația compozitorilor basarabeni din ultimele decenii

Violina GALAICU

Abordând subiectul, mă voi referi la două categorii sintactice, considerate emblematice pentru datul muzical local și de aceea intens valorizate de componistica cis- și transprutică: monodia și eterofonia.

Pentru redimensionarea savantă a monodicului folcloric se arată reprezentative compozițiile *Unisoane* (1973) pentru orchestra simfonică de Pavel Rivilis și *Pentaculus* pentru flaut, corn englez, clarinet și corn de Ghenadie Ciobanu (1994).

Fiecare dintre părțile ciclului cvadripartit al *Unisoanelor* valorifică câte unul dintre atuurile logosului monodic. Partea întâi încearcă să epuizeze toate posibilitățile de colorare modală a unei lapidare formule melodice de respirație arhaică. Se face uz de labilitatea funcțională a treptelor modului, de completarea latentă a scării modale, de deplasarea centrilor, de oscilația modală și înșesarea motivului cu înfloriri sonore. Partea a doua, întemeiată pe un motiv dansant la 7/16, mizează pe varierea ritmică, în special pe asimetria și aperiodicitatea structurilor ritmice, pe jocul accentelor, care, plasate fiind pe diferiți timpi ai unei măsurii compuse, modifică neconținut profilul ritmico-melodic al temeii. Aperiodicitatea se extinde și asupra unităților sintactice mai mari, dictează restrângerea sau dilatarea lor și suprimă, în definitiv, orice inerție în plan cinetic. Partea a treia, țesută din intonații de bocet, surprinde monodicul care transcende propriile limite. Despicierea incidentală a unisonului (modelând intonarea netemperată specifică bocetului), precum și dispunerea spațio-temporală a acestor pasagere derogări fac din partea a treia o pânză eterofonică cu elemente de micropolifonie¹. Instrumentele încearcă să se erijeze în bocitoare, la prefigurarea intonării vocale, a rostirii, dându-și concursul procedee speciale de emisie a sunetului. Finalul *Unisoanelor* pune în evidență importanța strategiei timbrale și a celei dinamice pentru exprimarea monodică. Substanța tematică a părții e concentrată într-un motiv neutru, o figurație, care nu este străină nici de folclorul instrumental românesc, dar nici de muzica barocului occidental. Se merge pe această din urmă afinitate, discursul căpătând contururile unei toccate pentru orgă. Aparatul orchestral se contaminează de gestică sonoră specifică orgii, imită sonoritatea registrelor acesteia și contrapunerile registrelor, efectele pedalizării etc. Îngroșarea liniei melodice și dublarea ei la octavă, cvartă, septimă, nonă ține cont, iarăși, de acele mixaje timbrale care se practică în mod frecvent în muzica de orgă.

Se deduce din succinta descriere pe care am făcut-o aici că preocuparea majoră a autorului *Unisoanelor* este însuși meșteșugul componistic sau, mai exact, acele subterfugii de meșteșug prin care se poate ocoli monotonia și prolixitatea unui discurs monodic de porții.

¹ Vezi M. Belîh, "Miorița" T. Chiriaca (k probleme improvizaționnosti), în *Moldavskii muzikalnii foliklor i ego pretvorenie v kompozitorskom tvorcestve*, Chișinău, 1990, p. 96.

În cazul lui Ghenadie Ciobanu, liderul altei generații de creatori basarabeni, semnalăm un alt tip de raportare la scriitura monodică (de resursă savantă sau folclorică). Acest autor vede în monodie un arhetip complex, atemporal și extrageografic în esență, un cod de legi primordiale ale muzicii, dar și ale universului fizic deopotrivă.

Compoziția *Pentaculus* anunță din titlu intenția autorului de a specula, simbolistic și constructiv, numărul 5. În planul imaginii discursul sugerează, după cum afirmă muzicologul Irina Suhomlin, diagrama unei stele în cinci colțuri, antrenate într-o mișcare lentă, cvasi-infinită². Pe planul structurii se disting cinci moduri pentacordice care, deși au o factură cromatică, sunt tratate ca entități diatonice³. După cum era de așteptat, cadrul modal prestabilit se arată strâmt pentru autor și el îl lărgțește pe contul folosirii derivatelor modurilor de bază – a transpozițiilor și a variantelor lor reduse la triși tetracordii. Rigiditatea alcătuirilor modale fixe este contracarată și de înțesarea lor cu microintervale, „surpări” în *glissando* a sunetelor, inflexiuni ornamentale. Fluxul melodic înaintează fără grabă, preferă mersul treptat cu replieri recitativice pe un singur sunet, precum și mișcarea ritmică nereglementată, gen *parlando-rubato*. Aceste indicii arată că gândirea monodică a autorului *Pentaculus*-ului descinde, pe de o parte, din stilul melismatic bizantin, pe de alta, din genurile improvizatorice ale folclorului românesc. Compozitorul lucrează în zona de interferență a celor două tradiții, coborând până în substratul lor. Modurile de volum restrâns pe care se pedalează sunt, de fapt, exponentele aceluși fond monodic arhaic care a dat viață și folclorului românesc, și muzicilor sacre ale continentului nostru.

Mai rămâne de semnalat că, fiind vorba de o lucrare politimbrală, conductul melodic din *Pentaculus*, ca și cel din *Unisoane*, tinde să-și diversifice, spațial, traseul, scriitura monodică modulând la anumite praguri în scriitura eterofonică.

Iată că am mai acroșat o dată cealaltă categorie sintactică, pe care ne-am propus s-o luăm în dezbatere – eterofonia. Eterofonia se vădește în componistica basarabească contemporană (dar și la scara fenomenului panromânesc) locul de confluență al monodicului, armonicului și polifonicului. Aici sintaxele se generează reciproc și se contopesc într-o concomitență a procesului osmotic și a produsului său final. Voi aduce în acest sens câteva exemple concludente.

Ion Macovei, autorul cu mare aplecare pentru tehnicile polifonice renescentiste și baroce și, totodată, atent la exigențele monodiei populare românești, caută o formulă de conciliere a acestora și o află, firește, în sintaxa de tip eterofon. Ultima are, respectiv, o dublă rădăcină, savantă și folclorică, întrupările ei concrete accentuând când unul, când celălalt punct de plecare.

Astfel, în suitele orchestrale *Plaiuri simfonice* (1972) și *Eterofonii rustice* (1977) eterofonia pivotează în jurul monodicului și se afiliază formelor simple, întâlnite în practica populară: înflorirea ornamentală a conductului la una dintre voci, desprinderea unor sunete de sprijin din debitul melodic și sedimentarea lor în isoane ținute sau intermitente. Este simptomatic că eterofonia se localizează aici în expunerea tematică, dezvoltările evoluând spre scriitura intens contrapunctică.

² Vezi I. Suhomlin, *Trăsături arhetipale în orientarea estetică a creației lui Ghenadie Ciobanu (Pentaculus și Pentaculus minus)*, în *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*, Chișinău, 1997, p. 142.

³ Vezi *ibidem*.

În oratoriul *Miorița* (1974) se pornește de la polifonic (în accepție clasică) spre a ajunge la eterofonie. Unul dintre motivele lucrării, zis și „motivul complotului”, apare la un moment dat suprapus pe varianta sa augmentată (reperul 11). Cum, însă, în derivat duratele s-au mărit de șase ori, acesta nu se mai percepe ca voce imitativă, ci ca „îngănare” eterofonică a sunetelor principale ale melodiei. Partitura aceluiași oratoriu ne oferă exemple de imitații în canon foarte strânse, care, conjugate cu ethosul modal al melosului utilizat, creează o ambianță sonoră eterofonică. Sunt mostre de eterofonie rudimentară și cvasi-eterofonie.

Opusul simfonic *Burdoane* (1983) de Pavel Rivilis merită să fie citat aici pentru extinderea principiului eterofonic asupra orchestrației și chiar îmbinarea monodiei tratate eterofonic cu cea ce Ștefan Niculescu desemnează prin „eterocromie”⁴. Deja în partea a III-a a *Unisoane*-lor, analizată anterior, expresivitatea intonațională și de conducere a vocilor este sporită prin includerile timbrale de moment (un soi de „punctualism” timbral neriguros), prin modificarea continuă a amestecului cromatic, prin caracterul fluctuant al densității fonice⁵.

Burdoanele perpetuează principiul „mobilității timbrului rezultat”. Compozitorul operează aici cu micro-entități melodice de rezonanță folclorică, pe care le-am putea denumi „figuri”, dacă unele dintre ele nu ar avea o individualitate ritmică destul de pronunțată. Discursul se rezumă la obstinația formulelor alese, inerția repetitivă fiind contracarată de mecanismul variațional. Acesta angrenează ambitusul motivelor, relieful lor melodic, aspectul modal, accentele metrice. Obstinația melodică (variabilă) se completează cu cea a pedalelor ritmizate (invariabilă), efectul de ansamblu fiind cel al unui corp sonor pulsator, eminent eterofonic. La crearea acestui efect contribuția orchestrației este esențială. Conectările și deconectările imprevizibile ale unor timbruri la/de la fluxul fonic, intrările ușor retardate pe unison, înnoirea constant urmărită a combinațiilor timbrale – toate acestea caracterizează nu doar stratul desfășurării melodice, ci și stratul structurilor imuabile de fundal, cel al pedalelor⁶. Mai rămâne de arătat că, grație etalării consecvente a detaliului, asociate cu forța incantatorie a repetării multiple, *Burdoanele* lui Pavel Rivilis frizează muzica minimală repetitivă⁷, ai cărei germeni subzistă undeva în potențialitățile eterofoniei în general și ale celei convergente în special.

În creația lui Ghenadie Ciobanu eterofonia este practic omniprezentă, printre diversele ei ipostaze numărându-se tranziția monodic-eterofonic, transformarea unui tip de sintaxă eterofonă în altul, superpoziția de eterofonii („polieterofonia”). La acest autor eterofonia prinde în raza sa de acțiune tehnici componistice precum aleatorismul, sonoristica, pointillismul, minimalismul repetitiv, combinațiile izoritmice.

În *Studiul sonor nr. 1*, compoziție pentru oboi, clarinet, fagot, vioară, violoncel și percuție (1995), de exemplu, discursul se constituie din impulsuri sonore dispartate, smulse din tăcere, după cum par a sugera pauzele care le încadrează, dar și motto-ul

⁴ Vezi M. Voicana, C. Firca, A. Hoffman, E. Zottoviceanu, *George Enescu*, vol. 2, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 1130.

⁵ Vezi M. Belih, *Evoluția relației k folikloru v tvorcestve Pavla Rivilisa*, în *Folliklor i kompozitorskoe tvorcestvo v Moldavii*, Chișinău, 1986, p. 60.

⁶ Vezi *idem*, p. 67-69.

⁷ Vezi G. Koccarova, *Folliklorism i puti obnovlenia fakturı v proizvedeniah kompozitoriv Moldovı*, în *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*, ed. cit., p. 115.

lucrării, „Ei vor veni din tăcere”, preluat din *Pendulul lui Foucault* de Umberto Eco. Totalitatea impulsurilor se lasă divizată în trei categorii de elemente: 1) sunete izolate (la lemne și percuție) care apar sub formă de puncte, repetiții ritmizate sau cu înfloriri (tremolo, apogiaturi etc.); 2) fulgurații melodice cromatizate în diapazonul unei cvarte micșorate (la vioară și violoncel) și 3) irizații spectrale (la violoncel)⁸. Ceea ce reține atenția în acest univers fonic polimorf este colaborarea microeterofonică dintre vioară și violoncel în cea de a doua categorie de flash-uri sonore.

Oprindu-ne aici cu exemplificările, am vrea să subliniem faptul că subiectul anunțat, departe de a fi istovit, reclamă noi adânciri și extinderi. Abilitatea manevrării procedeele scriiturale de filiație folclorică într-o zonă de creativitate în care autorii sunt încă foarte atașați de cultura tradițională este un indiciu al adecvării metodelor la material și, implicit, al eficienței travaliului componistic.

La descendance folklorique de quelques-uns procédés syntactiques dans la création des compositeurs bessarabiens pendant les dernières décennies

Ce texte s'attaque sur deux types de l'écriture, considérés comme représentatifs pour le folklore musical roumain et, en conséquence, valorisés intensément par les compositeurs bessarabiens contemporains: la monodie et l'hétérophonie.

Les remarques de l'auteur se fonde sur l'analyse des certains ouvrages de référence axes – intégralement ou en partie – sur la monodie et l'hétérophonie: *Pentaculus* et *Étude sonore nr. 1* par Ghenadie Ciobanu, les suites *Plaiuri simfonice* et *Eterofonii rustice*, l'oratoire *Miorița* par Ion Macovei, *Unisoane* et *Burdoane* par Pavel Rivilis.

L'auteur se penche sur un spectre vaste des procédés d'écriture d'inspiration folklorique.

*Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, AȘM, Chișinău
Republica Moldova*

⁸ Vezi E. Mironenko, *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*, Chișinău, 2000, p. 78.