

**INDICAȚIILE PROGRAMATICE ÎN CONCERTUL PENTRU VIOARĂ
ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ *MOMENTE* DE GHENADIE CIOBANU**

PROGRAMMATIC INDICATIONS ÎN THE *MOMENTS*, CONCERTO FOR VIOLIN
AND SYMPHONY ORCHESTRA BY GHENADIE CIOBANU

GHENADIE CIOBANU,
profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În prezentul articol sunt cercetate raporturile dintre indicațiile programatice, problematica, sistemul intonațional și arhitectonica în Concertul pentru vioară și orchestră simfonică „Momente” de Ghenadie Ciobanu. Autorul articolului analizează sistemul de referințe dintre indicațiile programatice de natură psihologică ale titlurilor părților, pe de o parte și conceptul, construcția formală, expresia intonațională și tipurile de narațiune, pe de alta.

Cuvinte-cheie: concert pentru vioară, „Momente”, Ghenadie Ciobanu, program, titlu

In this article are investigated the relations between the programmatic indications, the programatics, the intonational system and architectonics in the Concerto for Violin and Symphony Orchestra „Moments” by Ghenadie Ciobanu. The author analyzes the reference system between the programme indications of psychological nature of the

parts titles on the one hand and the concept, formal construction, the intonational expression and the types of narrative, on the other hand.

Keywords: Concerto for violin, „Moments”, Ghenadie Ciobanu, programme, title

Concertul pentru vioară și orchestră al autorului prezentului articol este intitulat *Momente* și reprezintă o compoziție bipartită, părțile căreia sunt denumite *Moment vizionar* și, respectiv, *Moment extatic*. Concertul înglobează deopotrivă calitățile unui proiect componistic individual și elementele unui gen tradițional, relevând, pe de o parte, tendința spre întruchipare a unui univers artistic distinct într-un context stilistic autentic, iar pe de alta — spre o sinteză a resurselor și tehnologiilor contemporane. Definirea genului ca *Concert pentru vioară și orchestră*, în pofida abaterilor de la structura tripartită a ciclului — forma tipică a concertului instrumental — la compoziția bipartită, evidențierea programului la nivelul concepției, inclusiv, prin atribuirea titlurilor întregii lucrări precum și părților componente ale acesteia, reprezintă doar un exemplu în sensul evocat mai sus. Faze de apropiere și de îndepărtare de modelul tradițional al genului pot fi observate la toate nivelurile — ideatic, compozițional, arhitectonic — în Concertul *Momente*, însă chiar și elementele constante ale genului de concert pentru vioară și orchestră capătă expresii noi în compoziția respectivă.

În muzica contemporană tot mai des apar proiecte componistice individuale în care tematica, problematica, sfera intonațională, arhitectonica sunt strâns legate între ele, provenind din concepția programatică. Totodată, titlurile lucrărilor și alte indicații programatice în genul de concert instrumental din secolele XX și XXI reflectă, mai curând, intenția compozitorilor de a atribui creației repere de natură estetică, filozofică, psihologică, decât de programe propriu zise, legate de o imagistică vizuală sau de o ideatică conceptuală concretă. Adesea, simbolismul unui asemenea imbold generat de titlul creației, fie acesta filozofic, poetic sau psihologic, se combină cu ideea arhitectonică și se concretizează nu doar în problematica lucrării și, respectiv în expresia intonațională, ci și în logica discursului și în forma întregii compoziții.

Un exemplu elocvent reprezintă Concertul pentru vioară și orchestră *L'arbre des songes* (*Copacul viselor*) de Henry Dutilleux. Referindu-se la modul de organizare a materialului intonațional, ideea arhitectonică și forma lucrării, autorul explică: „... multiplicarea constantă și reînnoirea ramurilor este esența lirică a copacului. Această imagine simbolică, precum și noțiunea de ciclu sezonier, a inspirat alegerea mea în calitate de titlu al piesei *L'arbre des songes*” [1]. Exemplul adus demonstrează că titlul Concertului *L'arbre des songes* combină aspectul misterios, de vis și narațiunea meditativă cu structura logică a unui copac, care crește întreg dintr-o sămânță.

Un alt exemplu de raporturi coerente dintre indicațiile de natură programatică, problematica lucrării, sistemul intonațional și arhitectonica acesteia reprezintă *Concertul pentru vioară și orchestră* al compozitorului american John Adams, compus în anul 1993 (premierea a avut loc în anul următor, 1994). Compozitorul susține că titlul părții a doua *Trupul prin care curge visul*, reprezentând o frază dintr-un poem semnat de Robert Haas, poate fi proiectat pe întreaga creație tripartită, deoarece vioara plutește ca un duh în trupul orchestrei cu toate „țesuturile, oasele și sângele” acestuia [2]. Visul este mereu prezent în acest Concert, vioara solistică interpretând fraze melodice continuu, iar orchestra oferind „un fundal de evenimente mai mult sau mai puțin ordonate, care se desfășoară ca scene pe un lung sul chinez” [ibid.]. Această metaforă poetică se evidențiază mai reliefat la nivelul trăirii cu precădere în *Chaconne*, partea a doua a lucrării, în care melodia interpretată de vioara solistică „curge” neîncetat prin textura orchestrală („corpul”), ultima având un puls lent, dar regulat.

Un anumit tip de program determină desfășurarea Concertului pentru vioară și orchestră *Momente*, în pofida faptului, că acest Concert nu este însoțit de un comentariu verbal precum și de trimiteri la surse și imagini vizuale teatrale sau de altă natură. Este evident, că prezența titlului general — *Momente*, precum și a titlurilor celor două părți — *Moment vizionar* și *Moment extatic* — presupune existența unui program.

Ambele părți din ciclul bipartit reunite sub genericul comun *Momente* sunt ”istorii” prezentate din perspectiva observatorului atent, care surprinde trăirile, transformările subtile, graduale ale stărilor personajului principal în dependență de ambianțe și situații. Muzica părții întâi ne duce în zone de trăiri ale unor stări de vizionarism, de miraje, de iluzii ale alergării și depășirii — iluzii, pe care fiecare dintre noi le-am trăit în visele noastre, — dar și în zone de meditație aleasă. În *Moment vizionar* personajul principal — vioara — parcurge ca o somnambula stăpânită de vise universurile sonore (create de orchestră) ale unei lumi iluzorii, pline de minuni. Pe de altă parte, procesul eliberării de limite, de extindere a libertății, starea elanului neconținut constituie problematicile părții a doua a Concertului. *Momentul extatic* întruchipează evoluția ipostazelor extatice de la adorație la încântare și euforie.

Indicațiile programatice de natură psihologică ale titlurilor părților, având implicații în geneza lucrării, se manifestă nu doar la nivelul conceptual-ideatic, ci și la cel de construcție formală (arhitectonica), determinând, totodată, expresia intonațională precum și tipurile de narațiune. De exemplu, oscilarea dintre real și ireal a ”vizionarismului” (perceput ca stăpânirea de vise nelegate de realitate) din unele secțiuni ale părții întâi — *Moment vizionar* — solicită tipuri de narațiune subiectiv-psihologice, reflexive, meditative. Problematika intonațională, fiind strict legată de ideile principale, de universul imagistic și de arhitectonica acestei părți, ar putea fi definită prin noțiunile de „alunecare fără a întâmpina rezistență”, „deplasarea unuia (vioara) față de celălalt (soliștii din orchestră, grupurile orchestrale, toată orchestra)”, dar și „străbater, pătrundere, spargere”, „trecere” ș.a.

Titlul Concertului și implicația pe care acesta o are în geneza lucrării necesită o precizare: de ce *Momente*? Stările psihice de mare intensitate — somnambulismul și extaticul — generează trăiri care aduc la pierderea temporală a raportului cu realitatea. Atât visul, cât și stările de somnambulism sau cele extatice sunt doar perioade (momente) de suspendare a contactelor cu lumea ce ne înconjoară.

Celebra scriitoare engleză Evelyn Underhill în capitolul *Extaz și exaltare* din cartea *Mysticism* susține următoarele: „Această stare superioară de extaz nu este niciodată de lungă durată. ... Cu toate că acest om pe deplin și în toate privințele, s-ar părea, este treaz, de fapt, el pare adormit pentru toate lucrurile pământești” (traducerea noastră — Gh. C.) [3].

Extrem de interesant descrie în cartea *Testamentele trădate* celebrul scriitor ceh/francez Milan Kundera prima sa experiență extatică trăită în copilărie, atunci când improvizând la pian a găsit un motiv ”primitiv” bazat pe două acorduri simple *do minor* și *fa minor*. Repetându-le din nou și din nou, copilul Kundera a trăit emoții mai intense decât cele primite de la „ceva de Chopin sau de Beethoven”. Urmează concluzia trasă de scriitor: „Extaz înseamnă a fi „în afara de sine”, precum este indicat de etimologia cuvântului grecesc: actul de a părăsi o poziție (*stasis*). A ieși din tine nu înseamnă să ieși din momentul prezent ca un visător ce evadează către trecut sau către viitor. Este exact pe dos: extazul e identificarea absolută cu clipa prezentă, uitare totală a trecutului și viitorului. Dacă atât trecutul cât și viitorul sunt abolite, secunda prezentă se află în spațiul vid,

în afara vieții și a cronologiei sale, în afara timpului și independentă de el (de aceea poate fi comparată cu veșnicia, care este și ea o negare a timpului)” [4].

În paralel cu cele menționate mai sus, am putea aduce un exemplu de un alt tip de abandonare temporală a lumii înconjurătoare, — cel care reprezintă momentele de comunicare cu creația artistică, atunci, când urmărim cu atenție intriga unui film, spectacol sau suntem copleșiți de sonorități ascultând o lucrare muzicală. În aceste *momente* se spune, că suntem furați de cele prezentate, că transcendem, că călătorim în alte lumi etc. Un creator, în acest sens, este cel care îmbinând cuvintele, imaginile vizuale sau sunetele, în cazul creației muzicale, organizând materia sonoră, concepe aceste lumi imaginare, în care spectatorii, ascultătorii călătoresc, se refugiază pe durata spectacolului, lucrării, părții.

Astfel, secțiunile componente ale părților Concertului *Momente*, reprezentând universuri sonore distincte prin care trece personajul principal, nu au introduceri desfășurate, lipsesc și punțile întinse de la o secțiune la alta cu menirea de a pregăti materialul următoarei secțiuni, următorului episod-moment. Funcția liantului îi revine instrumentului solistic, asigurând aliajul întregului conform altor principii intonaționale, arhitectonice și dramaturgice. Lipsa introducerii extinse de la începutul părților poate fi percepută ca o trecere bruscă, prin surprindere de la o realitate la alta, ascultătorul fiind plasat în centrul evenimentului, acțiunii fără pregătire. În această ordine de idei, am putea presupune, că definirea genului de *Moment muzical* al unor impromptuuri cu caracter poetic, liric se datorează anume calității de concentrare pe o imagine precisă, aceste piese având mereu introduceri succinte. Este evident, că rapiditatea trecerii se obține cu ajutorul unor mijloace de expresie speciale.

Prima parte a Concertului începe cu un acord *do – si-bemol* octava mare, *si* octava mică, *re-diez* octava 1-a, *re-becar* octava a 2-a, *mi* octava a 3-a, cântat de toată orchestra în nuanța *sforzando*, reprezentând o exclamare. Acordul respectiv înglobează sunetele cromatice dintre *si-bemol* și *mi* (e de remarcat, că prima intonație a viorii de la începutul părții a doua mai întâi stăvilește hotarul tritonului *mi – si-bemol – mi*, ca apoi să extindă spectrul intonațional, acaparând intervale din ce în ce mai largi), cu excepția sunetului *re-bemol*, care apare ca o axă a primei organizări tematico-intonaționale a viorii imediat după introducere, în măsura a 9-a. Acest început evocator, având notat caracterul *Lento, con fascino*, imprimă discursului un anumit grad de surprindere și un ton avansat al narațiunii chiar de la începutul lucrării.

Vioara își face apariția după trei măsuri, tot în nuanța *forte*, cu un pasaj descendent, care va avea o semnificație aparte în decursul acestei părți, prima structură din patru măsuri repetându-se într-o formă variată și întregind introducerea lapidară și concentrată intonațional. Se observă și lipsa unor punți care ar pregăti materialul tematic al secțiilor imediat următoare, lucru ce remarcă intenția de a prezenta o succesiune de imagini sonore, care corespund trăirilor unor *momente* clar definite, prin procedeul cinematografic de montaj. În decursul părții se succed secțiunile-momente *Lento, con fascino; Con moto, capricciosamente; nella natura di hard-rock; in tempo di blues; Gioioso; Bizzaro*; un episod în care nu este precizat caracterul, având indicată valoarea metronomului — pătrimea egală cu 58 (m.231); apoi, *Angosciamente* care trece în *Correndo* și, în final, *meno mosso*.

Partea a doua este alcătuită, respectiv, din secțiuni-momente, precum *Animoso; Affascinante; Vivace* care culminează cu *piaccevole* (vioara, m.92); *Un poco meno mosso* (*cantando, incantato* la vioara solo); ultima secțiune, care reprezintă o sinteză intonațională a părții nu are decât indicația metronomului — pătrimea egală cu 70 (m.138). Așadar, pe de o parte, se

percepe ideea generală a Concertului de a prezenta stări psihice intense de oscilare dintre real și ireal, idee ce se proiectează asupra structurilor tematico-intonationale care au o durată determinată de fazele stărilor respective. Pe de alta, se manifestă un mod de dezvoltare a materialului tematic al fiecărei secțiuni-moment care rezultă din ideea de a menține o anumită stare psihologică, fie de vizionarism, fie de extatism, amplificând-o prin prezentarea mai multor variante a aceleiași idei tematico-intonationale, a aceluiași complex intonațional. Acest tip de dezvoltare poate fi aplicat atunci, de exemplu, când prima înfățișare a complexului tematico-intonational este urmată de variantele sale.

Deoarece prima expunere a complexului tematico-intonational nu reprezintă o temă fixă, în sensul clasic al acestei noțiuni, nici variantele ei nu sunt simple replici, derivate dintr-o temă. Dacă ar fi să comparăm acest tip de dezvoltare cu cel specific formei de variațiuni, atunci ar urma să remarcăm, că în cazul nostru contrastul dintre ceea ce ar putea să reprezinte tema și variațiunile ei este atenuat. Acest mod de dezvoltare garantează omogenitatea unei imagini sonore și menținerea unei stări pe o anumită perioadă de timp, asigurând, totodată, și unitatea materialului intonațional al întregii părți și al lucrării, în general. Numărul variantelor unei structuri tematico-intonationale și durata acestora diferă în dependență de rolul pe care îl au în dramaturgia și forma Concertului *Momente*.

În concluzie, conchidem că titlul *Momente* are implicație în organizarea temporală a Concertului, în conceptele dramaturgic și arhitectonic ale lucrării, reflectând fazele vizionarismului și extaticului și evidențiind, totodată, specificul gândirii de moment (de "clip") a omului contemporan.

Referințe bibliografice

1. NICHOLS, R. A dialogue with Dutilleux. In: *Classical-music.com*: The official website of BBC Music Magazine [online]. [accesat 22 ian. 2016]. Disponibil: <http://www.classical-music.com/article/dialogue-dutilleux>
2. JEMIAN, R., ZEEUW, de A. M. An Interview with John Adams. In: *Perspectives of New Music*. (Summer, 1996), Vol. 34, No. 2, pp. 88–104. Același: John Adams on his Violin Concerto [online]. Interview by <...> R. Jemian, A. M. de Zeeuw. Louisville, 24 oct. 1995 [accesat 15 sept. 2016]. Disponibil: <https://www.earbox.com/violin-concerto/>
3. UNDERHILL, E. *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness* [online]. [accesat 15 sept. 2016]. Disponibil: <http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism.html>
4. КУНДЕРА, М. *Нарушенные заветания* [online]. [accesat 1 oct. 2016]. Disponibil: http://www.e-reading.club/chapter.php/31600/36/Kundera_-_Narushennye_zaveshchaniya.html. Traducerea în rom. (fragm.) [online]. [accesat 1 oct. 2016]. Disponibil: <http://surse.citatepedia.ro/din.php?a=Milan+Kundera&d=Testamente+tr%E3date>