

**ORGANIZAREA SONORĂ A LUCRĂRII MUZICALE –
O PREOCUPARE CONSTANTĂ A COMPOZITORULUI
(REFLEXII DIDACTICE ALE PROFESORULUI DE COMPOZIȚIE)**

**SOUND ORGANIZATION OF THE MUSICAL WORK –
A CONSTANT PREOCCUPATION OF COMPOSERS
(TEACHING REFLECTIONS OF A PROFESSOR OF COMPOSITION)**

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

Autorul articolului relevă o viziune proprie asupra unei probleme-cheie cu referire la organizarea sonoră a lucrării muzicale în procesul de educație a viitorilor compozitori . În articol sunt dezbătute chestiuni de selecție și de prelucrare a materialului muzical sub toate aspectele: intonațional, melodic, armonic, sintactic, ritmic-temporal, timbral, formal, stilistic etc., sunt propuse metode de abordare practică a fenomenelor de creație în procesul de predare-învățare din domeniu.

Cuvinte-cheie: *compoziție muzicală, creație, compozitor, organizare sonoră, materie sonoră, moduri, intonație, melodie.*

The author of the article reveals his own vision of key issues relating to the musical sound organization of the work in the process of education of future composers. In the article are debated matters of selecting and processing musical material in all aspects: intonation, melodic, harmonic, rhythmic-temporal, syntactical, stylistic, formal, timbral, etc., are proposed practical approaches to the phenomena of creation in the teaching and learning in the field of composing music.

Keywords: *musical composition, composing, composer, sound organization, sound material, modes, intonation, melody.*

Tinerii compozitori de astăzi întâmpină un amalgam de probleme de creație mult mai complexe decât cele cu care se confruntau generațiile de creatori de muzică la începutul sau la mijlocul

secolului XX. Ei au menirea de a cultiva întreg câmpul de materie sonoră extins de predecesorii săi în decursul unui secol — timp în care s-au modificat mulți dintre parametrii compoziției muzicale. Horele materiei sonore cuprind astăzi atât sunete-tonuri, cât și obiecte sonore, obiecte acustice (unele creații sunt bazate în exclusivitate pe material acustic), evenimente sonore, sample-uri, supertimbruri etc. Tot mai des sunt folosite sonorități microtonale — fapt ce atestă încercarea creatorilor de muzică de a pătrunde în interiorul sunetului. Astfel, sunetul în creația contemporană are mai multe semnificații și funcții, nu doar cea de înălțime sonoră.

De fapt, fenomenul compoziției muzicale rămâne același ca și acum o sută și două sute de ani: ordonarea fluxurilor sonore în tipare formale cu ajutorul unor tehnici în concordanță cu ideea generală. Însă universul sonor al ultimilor cinci decenii impune un alt tip de raporturi sistemice în domeniul creației muzicale — raporturi mai complexe și totodată mai fine. Tot mai mulți compozitori și cercetători ai creației muzicale invocă fenomenul de transformare a materialului sonor în conformitate cu principalele idei formale și în acord cu legitățile de dezvoltare a subiectului ca un criteriu principal al creației autentice.

În acest sens, compozitorul contemporan nu poate să se limiteze doar la fixarea muzicii auzite în interiorul său sau doar la compunerea după anumite reguli (în anumite tehnici) fără a implica fantezia, spontaneitatea, inspirația. La temelia oricărei creații muzicale autentice, indiferent de stilul acesteia, genul și perioada în care a fost compusă, sunt puse legi de organizare a materiei sonore, tehnici componistice.

Astfel, unul din scopurile profesorului de compoziție constă în cultivarea atitudinii corecte pentru materialul muzical care urmează a fi folosit în lucrare. Fiecare material își are potențialul său, o serie de calități individuale. Ce este bine din punctul de vedere al materialului utilizat pentru realizarea unor idei, genuri, metode, tehnici componistice și, în sfârșit, forme poate să nu aibă aceeași relevanță în cazul altora. Este important ca tânărul compozitor să învețe să selecteze materialul sonor, să-l elaboreze în dependență de ideea ce l-a impulsionat, imaginându-și sau chiar presimțind ce sistem de înălțimi, ce fel de moduri, de exemplu, va necesita ideea dată, ce organizare ritmico-temporală se va potrivi — una strict metrică sau poate una ametrică, evenimentele muzicale se vor aglomera într-o textură sonoră densă, în care nu atât contează intonația și armonia, cât culoarea timbrală a unor registre, sau, poate, va fi nevoie de a pune în relief detaliu, intonația, alegând o factură transparentă.

Să luăm, de exemplu, modurile. Utilizând anumite moduri fie populare, fie bizantine, gregoriene, etc. se poate obține un material sonor ideal sub aspect intonațional pentru exprimarea unei anumite imagini (și unei emoții) precise. Compozitorii români Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, compozitorul spaniol Javier Darías, compozitorul german de origine greacă Dimitri Terzakis și alții dezvoltând în ultimele decenii ale secolului XX și la începutul secolului XXI concepțiile despre moduri ale grecilor antici și, în special, ale lui Plato, susțin că fiecare mod își are *ethosul* său. (Familiarizându-i pe elevi cu modurile, le fac cunoștință gradual și cu lucrările teoretice dedicate modurilor: *Cartea modurilor* de Anatol Vieru [1], *Technique de mon langage musical* de Olivier Messiaen [2], *Lêpsis: Técnicas de organización y control en la creación musical* [3] și *Hacia una teoría escalística unificada* de Javier Darías [4] ș.a.).

Deci, atunci când alegem în calitate de „material de construcție” a lucrării modul (modurile) urmează să-i studiem (să le studiem) potența intonațională, să verificăm dacă acest mod prin structura sa intervalică ne oferă combinațiile de intonații care corespund ideii și dacă acest material poate să genereze o creație originală. Alegerea materialului muzical reprezintă o fază importantă al compoziției nu doar sub aspectul intonațional sau melodic-armonic. Proiectând o lucrare compozitorul se gândește la materialul sonor pe care îl va utiliza sub toate aspectele: sintactic, ritmic-temporal, timbral, formal, chiar dacă ulterior, în procesul de lucru va renunța la unele elemente în favoarea altora. Scopul profesorului în procesul de selectare de către student a materialului muzical pentru o eventuală

lucrare este evaluarea capacității acestui material din care vor fi dezvoltate apoi elementele muzicii (armonia, linia melodică, ritmul, factura, timbrul etc.). Voi apela la moduri în calitate de exemple de material pentru compunerea unei melodii.

Melodia în muzica contemporană constituie un capitol aparte. (În fiecare an organizez câte un seminar, uneori în format de master-class, pentru studenții clasei mele, dedicat melodiei). Fiecare mod sau structură modală reprezintă un rezervor de îmbinări de sunete cu varii raporturi intervalice, pe care am putea să le numim ”unități intonaționale” sau ”intonații”, și din care ar putea fi dezvoltate eventualele structuri (în anumite cazuri — motive) ale unei melodii. Arsenalul de intonații al compozitorilor secolelor XX și XXI este foarte bogat. Compozitorii contemporani folosesc în calitate de material intonațional pentru compunerea melodiei nu doar moduri ci și întreg spectrul cromatic, și acest lucru are loc nu doar în sistemul dodecafonic, dar și în cel, de exemplu, al *setului (șirului) neordonat (unordered set)*, în sistemul lui Allen Forte, precum și în altele.

Este util și eficace să audiezi și apoi să analizezi cu studenții piese, la baza cărora stau diferite sisteme melodico-armonice, ritmice și sintactice. Nu toți elevii sunt pregătiți să perceapă deodată lucrările semnate de celebrii compozitori contemporani, ca, de exemplu, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi, Luciano Berio, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, iar unii au o experiență auditivă atât de redusă, încât nu cunosc o mare parte din creațiile de C. Debussy, M. Ravel, I. Stravinsky, B. Bartok și alți compozitori clasici ai muzicii contemporane. Anume audierea lucrărilor cu ulterioara analiză a metodelor și tehnicilor componistice extinde spațiul cultural al elevilor, facilitându-le perceperea noilor paradigme muzical-culturale.

Este evident, că selectarea lucrărilor pentru audiere și analiză reprezintă un proces fin și se face într-o ordine succesivă în conformitate cu nivelul de pregătire a elevilor. Însă, familiarizându-se cu piesele originale aparținând celebrilor maeștri contemporani, ca, de exemplu, *Density 21.5* de Edgard Varèse și *Sirinx* de Claude Debussy — ambele pentru flaut solo sau cu unele dintre cele paisprezece piese pentru instrumente sau voce solo, intitulate *Sequenze*, de Luciano Berio, cu *Ixor*, pentru orice instrument cu ancie, de Giacinto Scelsi sau cu *Aretusa* pentru vioară de Violeta Dinescu (ași putea să aduc încă multe exemple de piese remarcabile pentru instrumente solo, aparținând compozitorilor contemporani), tinerii compozitori nu mai scriu melodii la baza cărora se află doar sistemul tonal-funcțional, gamele și arpegiile modurilor major și minor și ritmuri primitive.

Proiectând lucrarea și alegând un șir modal sau întreg câmpul cromatic în calitate de material pentru realizarea ideii, este necesar să gândim strategic. Cum vom lucra cu acest șir modal sau cu întreg spectrul cromatic? Îl divizăm în mai multe segmente, bunăoară, în tricorduri, tetracorduri? Lucrăm cu structuri modale (modusuri) din cinci sau din șase sunete diatonice? Lucrăm mai întâi cu intonațiile unui tetracord, apoi cu intonațiile celuilalt, folosind procedeele de lucru cu motivul sau cu structurile intonaționale precum rotația, permutația etc., procedeele polifonice — inversiunea, retrogradarea, augmentația, diminuția și doar apoi interpolăm segmentele? Sau suplimentăm gradual intonația inițială, aleasă în calitate de exponent al ideii — în calitate de principala imagine sonoră — cu sunetele și intonațiile din șirul modal sau câmpul cromatic ce au rămas încă neîntrebuințate? (E de menționat în acest sens și procedeul de *proliferare*, utilizat în maniere inedite de diferiți compozitori, ca, de exemplu, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Bela Bartok ș. a.).

Am pronunțat cuvântul ”intonația”. Înainte de a organiza materialul muzical cu ajutorul diferitelor procedee și tehnici, se impune identificarea intonațiilor — acestor îmbinări de sunete, care reprezintă, deopotrivă, spiritul și sensul creației. Intonația constituie un nucleu. În muzica nouă acest nucleu poate să aibă o expresie melodico-intervalică, ritmico-melodică, melodico-timbrală, melodico-dinamică, ritmico-dinamică etc. La nivelul incipient de inițiere în compoziție profesorul se limitează, însă, la expresia melodico-intervalică a intonației. La etapa pre-compozițională de transformare a materialului sonor în lucrare este necesar să aflăm cât mai multe fațete — variante ale structurilor intonaționale.

Pentru aflarea acestor variante se utilizează diverse procedee variaționale, cu care profesorul urmează să-l familiarizeze pe discipol. Printre aceste procedee se numără, de exemplu, modificarea intervalică a structurii intonaționale, modificarea conturului melodic, inversiunea și retrogradarea unor structuri componente ale melodiei etc.

Deschizând o paranteză, ar trebui de menționat că la o etapă ulterioară a cursului de compoziție este important să se demonstreze semnificația, pe care melodia o are în muzica contemporană multivocală. Adesea o creație contemporană este compusă din microstructuri care se disting prin detalieri, uneori chiar excesivă, a texturii. În acest caz, conturul melodic are funcția de a uni structurile. În muzica contemporană multivocală bazată pe microstructuri găsim multe exemple de cantilenă melodică ingenioasă. Cu scopul de a identifica procedee de desfășurare a liniei melodice în acest tip de muzică, analizez cu elevii lucrări de Luigi Nono, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, György Kurtág, Ștefan Niculescu, Miriam Marbe, Anatol Vieru, Tristan Murail, Toru Takemitsu, Joji Yoasa, Witold Lutoslawski, Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm și mulți alți compozitori contemporani. Revenind la tema melodiei univocale, e de menționat, că gândirea strategică în procesul de travaliu cu șirurile modale se asociază cu dramaturgia lucrării și rezultă într-un tipar formal organic. Deci, principiul melodic-intonațional are un rol important în construcția formei muzicale.

Dar pe lângă organizarea spațială, adică cea a înălțimilor sonore, o melodie necesită și o riguroasă organizare temporală-ritmică. Lucrul asupra melodiei implică o abordare a ritmicii extrem de variate în muzica contemporană. Atunci, când compozitorul are nevoie de o narațiune liberă și expresivă, el va utiliza tipul de ritmică discretă, "nereglementată". Într-o monodie cu caracter meditativ, contemplativ, bunăoară bazată pe moduri arhaice, compozitorul poate să folosească ritmica de tip *rubato-parlando* (după clasificarea lui C. Brăiloiu), care oferă posibilitatea de a organiza succesiuni de diferite valori, de exemplu — succesiuni de tip *accelerando* (triolet de optimi, patru șaisprezecimi, cvintolet de șaisprezecimi, sextolet, etc.) sau *allargando* (aceleași figuri ritmice dar într-o succesiune inversă). Este evident, că acest tip de organizare ritmică reprezintă un arhetip al culturilor ancestrale, care poate fi identificat, de o pildă, în genurile de *doină*, *bocet* ș.a. ale folclorului românesc. Pentru a evita accentele silabice nedorite se poate utiliza structuri ritmice în *senza metro*, dar și sistemul proporțional de notație (notația fluctuantă).

Un farmec îi imprimă monodiei alternanța dintre un grup de sunete (un eveniment sonor) de valori mici și sunete de valori mari-sunetele „lungi”. O muzicalitate aparte se obține prin repetarea unui sunet cu ornamentări, cu *glissando*-uri micrintonaționale, cu schimbări de nuanțe timbrale (obținute inclusiv prin repetarea multiplă la un instrument aerofon a aceluiași sunet cu diferită digitație) — aceste „penetrări” ale sunetului, printre alte procedee ce nu au fost utilizate în trecut, sunt parte a noii paradigme muzicale, trăgându-și originea din arhetipurile monodiilor sinagogale, bizantine, gregoriene, precum și din folclorul multor țări, dar având în muzica contemporană o semantică nouă. Procedeele descrise mai sus contribuie la organizarea unui ritm flexibil, schimbător și imprevizibil.

Referințe bibliografice

1. VIERU, A. *Cartea modurilor*. București: Editura Muzicală, 1980.
2. MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical = The technique of my musical language*. Paris: Leduc, 1944.
3. DARIAS, J. *Lêpsis: técnicas de organización y control en la creación musical*. Madrid: EMEC, 2006.
4. DARIAS, J. *Lêpsis, vol. II. Hacia una teoría escalística unificada*. Madrid: EMEC, 2012.