

**MODALITĂȚI DE ARANJAMENT A PIESELOR FOLCLORICE
INSTRUMENTALE PENTRU VOCE, COR DE BĂRBAȚI
ȘI ORCHESTRĂ DE MUZICĂ POPULARĂ**

WAYS OF ARRANGEMENT OF FOLKLORIC INSTRUMENTAL PIECES

FOR VOICE, MEN'S CHOIR AND FOLK MUSIC ORCHESTRA

MIHAI AMIHALACHIOAIE¹⁹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-2325-7330>

CZU 785.16(=135.2):781.63

DOI <https://doi.org/10.55383/ca.07>

Una dintre ideile de bază în acest discurs este metoda experimentului în procesul de realizare a unui aranjament. Autorul își propune să argumenteze necesitatea dezvoltării cunoașterii unor modalități de aranjament a materialului muzical folcloric într-o variantă modernă, aplicate unei partituri orchestrale în contextul modernizării artei muzicale autohtone prin prisma experienței proprii de practician. Mai ales în piesele vocale, dar și instrumentale, autorul vine cu unele trăsături de aranjament mai noi în procesul de dezvoltare a materialului sonor. Una din trăsăturile esențiale ale acestui experiment este utilizarea corului de bărbați pe parcursul dezvoltării materialului muzical folcloric în piesele vocale, instrumentale sau orchestrale, introducerea unor intervenții de fanfară în partitura orchestrei de muzică populară, ce duc la o dezvoltare și mai amplă a materialului muzical.

Cuvinte-cheie: *muzică populară orchestrală, aranjament, modalități noi, experimente, dezvoltare, piese vocale folclorice*

One of the basic ideas in this discourse is experimentation in the arrangement process. The author aims to argue the need of developing the knowledge of some ways of arranging folk music material in a modern version, applied to an orchestral score in the context of the local musical art modernization through the prism of his own experience as a practitioner. Especially in vocal pieces, but also instrumental ones, the author comes up with some newer arrangement features in the process of developing the sound material. One of the essential features of this experiment is the use of the male choir during the development of the folk music material in the vocal, instrumental or orchestral pieces, the introduction of brass band interventions in the folk music orchestra score, which lead to an even wider development of the musical material.

Keywords: *orchestral folk music, arrangement, new ways, experiments, development, folk vocal pieces*

Introducere

În demersul de față autorul își propune să argumenteze necesitatea dezvoltării cunoașterii modalităților de aranjament a materialului muzical-folcloric într-o variantă modernă, aplicat partiturilor orchestrale, în contextul modernizării artei muzicale autohtone, utilizării formelor noi de aranjament, a unor elemente preluate din muzica academică universală.

Etnomuzicologul S. Rădulescu remarca, cu referire la formațiile vocal-instrumentale folclorice, prezența a două „tendințe divergente pe care (...) le-a manifestat în toate timpurile și le manifestă și azi: una este aceea de a conserva, de a salva de la degradare sau pierire piesele din fondul vechi, pasiv (...); cea de-a doua este aceea de a ține pasul cu notățile de ultimă oră” [1 p. 14]. Reputata autoare este de părerea că „taraful rămâne a fi în ansamblu un promotor al inovației folclorice la toate nivelurile” [1 p. 14]. În acest context, autorul vine cu unele viziuni noi asupra aplicării diferitor elemente de transpunere a discursului muzical, prin prisma experienței de practician, de utilizare a unor trăsături de aranjament mai noi, puțin sau deloc valorificate în creațiile folclorice de ultimă oră, ceea ce ar însemna

¹⁹ E-mail: mihai.amihalachioaie@gmail.com

experimentarea unor idei noi în procesul de desfășurare a materialului muzical. Toate aceste inovații propuse și realizate de autor în practica interpretativă se înscriu în cadrul general al manifestărilor folclorice contemporane, sistematizate de etnomuzicologul V. Chiseliță în mai multe categorii. În special, ne referim la cea a muzicii neo-tradiționale, principiile de creație și diseminare a căreia se axează pe „standardizarea structurilor, rolurilor și competențelor în cadrul orchestrei populare; standardizarea vechilor instrumente populare (cobză, fluier, țambal, nai); interpretarea în grup; gruparea instrumentelor după modelul simfonic; cooptarea (în locul lăutarilor) a muzicienilor școliți; diferențierea funcțiilor de dirijor, solist vocal și instrumentist; scrierea, notarea materialului muzical sub formă de știmă, partitură, compoziție, prelucrare și aranjament; afilierea instituțională a ansamblurilor la filarmonici, studiouri radio și TV, case de cultură, universități etc.” [2 p. 27].

Forme noi de aranjament în orchestra de muzică populară. Prolegomene

Pe parcursul activității sale, autorul a apelat la utilizarea unor forme de aranjament, deosebite întrucâtva de cele obișnuite în armonizarea creațiilor folclorice de diferite genuri, cum ar fi: piese cu caracter patriotic, de dans (sârba, hora, bătuta) din diferite regiuni ale Moldovei, de dragoste, cu tematică religioasă, creații folclorice, unde este descrisă soarta personală a interpretului, piese concertante pentru orchestră. Aici propunem câteva exemple de aranjament ale pieselor folclorice, înregistrate cu soliști din Republica Moldova, unde vom observa utilizarea modalităților de aranjament descrise mai sus (piesele vizate au fost deja înregistrate cu orchestra de muzică populară *Busuioc Moldovenesc*):

- a) melodii lirice de dragoste și dor de mamă – *Măicuță, inimă bună* (interpret: Tudor Bilețchi);
- b) melodii cu caracter patriotic – *Treci, cucule, peste Prut* (interpretă: Mariana Dobzeu);
- c) melodii cu tematică religioasă – *Drăguță Sfântă Marie* (interpretă: Maria Iliuț);
- d) creații de soartă personală a interpretului – *Noroace, câine pribeag* (interpretă: Silvia Zagoreanu).

Una dintre ideile de bază în acest discurs, la care atrage atenția autorul, este metoda *experimentului* în procesul de aranjament. Este necesar de menționat că autorul, prin prisma viziunii sale de practician, vine cu unele recomandări, utilizate mai rar în aranjament, care contribuie la valorificarea artistică a pieselor folclorice vocale. Printre acestea se numără:

1. Introducerea unei intervenții muzicale după cupletul doi sau trei, aceasta reprezentând un episod muzical instrumental sau orchestral, având, mai mult sau mai puțin, o legătură tematică cu melodia de bază.

2. Utilizarea altor modalități de expunere a materialului muzical, cum ar fi implicarea corului de bărbați în unele piese vocale, instrumentale sau orchestrale.

3. Introducerea unor intervenții de fanfară.

4. Preluarea unor variante de aranjament din muzica academică, utilizate în procesul desfășurării unui material muzical folcloric vocal sau instrumental.

În rezultatul utilizării acestor tehnici, creațiile folclorice capătă o dezvoltare și desfășurare și mai amplă.

La compartimentul utilizării unor trăsături de aranjament modern poate fi atribuită și piesa folclorică *Badea-l meu la horă vine* (piesă înregistrată de interpreta L. Ungureanu), la care ne vom opri în continuare mai detaliat. Un moment aparte, ce atrage atenția în aranjamentul acestei piese folclorice, este întreruperea acompaniamentului orchestrei de muzică populară după strofa a treia și înlocuirea acestuia cu o intervenție de fanfară populară pe parcursul a 82 măsuri.

Acest segment muzical reprezintă o „competiție” între grupul de instrumentiști ce vehiculează

suportul melodic și celelalte grupuri instrumentale, unde fiecare dintre ele își demonstrează fantezia de improvizație instrumentală în manieră tradițională, departe de maniera care ar implica respectarea unei veritabile partituri din punct de vedere al practicii profesioniste. Astfel, „în practica muzicală a interpreților de folclor, îmbinările utilizate în aranjamentul instrumental monodic au câteva modalități. Consemnăm (...) îmbinările cu suprapunerea mai multor voci instrumentale (nu însă cu sensul de îmbinare a mai multor linii melodice de sine stătătoare), care prezintă și ele diferite variante” [3 p. 150].

Materialul muzical ce urmează este precedat de repetarea unui *leitmotiv* a melodiei de bază, după care instrumentele solistice atacă un *fa* din octava a doua, respectiv la *trompete* și un *fa* din octava a treia la *clarinete și flaute* pe parcursul a patru măsuri, aflându-ne deja în tonalitatea modulantă *Fa major*, în care va avea loc desfășurarea materialului muzical nou. După acest episod muzical descris mai sus, care pregătește ascultătorul la cele ce vor urma, intervine grupul de acompaniament, ce captează atenția pe parcursul a opt măsuri, după care apare melodia de bază – o sârbă țărănească în stil moldovenesc, adică așa „cum se cântă înainte la țară”. Un rol important în desfășurarea primei secțiuni a acestei sârbe îl ocupă *baritonul*, care ar încerca să-și caute locul în canavaua acestei melodii și, în sfârșit, așteptând apariția unei note lungi, iese imediat în prim-plan, unde survine o intervenție solistică, care diferă de materialul muzical precedent, preluând inițiativa de la instrumentele ce conduc melodia de bază. Dar, în contextul producerii materialului muzical integral, această intervenție a baritonului se încadrează perfect în stilul de fanfară al piesei folclorice date. La fel se manifestă și *trombonul*, care intervine la un moment dat cu o mișcare ascendentă, fragmentată pe terțe mici și mari pe fundalul unei pauze generale, toate grupurile de instrumente „fiind de acord” de a-i oferi *trombonului* această „ieșire la rampă”, ca mai apoi, fiecare să-și preia din funcțiile sale obișnuite, respectiv, susținerea melodiei sau a acompaniamentului.

Cea de-a doua secțiune se produce într-o manieră obișnuită, adică fiecare grup de instrumente își îndeplinește obișnuita funcție, materialul muzical fiind expus pe fundalul unei armonii monotone de *Fa major*. În schimb, dinamismul lui provoacă un efect auditiv insolit, unde în acest moment iese în evidență *toba*, care produce o creștere esențială a dinamicii acestei secțiuni. Acest fragment muzical de fanfară se încheie cu un pasaj cântat de instrumentele solistice, după care, printr-un *septacord de dominantă*, materialul muzical revine în albia orchestrei de muzică populară. Urmează introducerea orchestrală, cu care a început piesa, după care interpreta își continuă mesajul prin redarea celei de-a patra strofe. De subliniat faptul că autorul a insistat pe această intervenție a fanfarei, dat fiind că piesa *Badea-l meu la horă vine* este o creație folclorică din zona Iașului (România), unde fanfarele, cu maniera lor specifică de interpretare, sunt o prezență activă în viața culturală. Am putea afirma că piesa *Badea-l meu la horă vine* este o invitație la un joc pe toloacă, unde, ca pe vremuri, fanfara țărănească ocupa un loc deosebit.

Utilizarea corului de bărbați în aranjamentul orchestral al unor piese folclorice vocale în practica muzicală a autorului

Propunem în continuare spre analiză piesa folclorică vocală *Mare-i dealul de la moară*, acompaniată de orchestra de muzică populară, în care este utilizat *corul de bărbați* (piesa a fost înregistrată de interpreta Larisa Ungureanu și Orchestra *Busuioc Moldovenesc*, dirijată de M. Amihalachioaie). Motivația ar fi mesajul literar, ce este expus de interpretă – o poveste a doi îndrăgostiți, unde sentimentul amorului îl îndeamnă pe tânăr să-i propună iubitei, care locuiește pe un deal din preajma morii, să-și mute casa mai la vale, pentru a le ușura ambilor întrevăderea afectivă:

Mare-i dealul de la moară,

Badea-l suie și-l coboară,}
Mai în fiecare seară.
Mută-ți casa mai la vale,
Să nu fac atâta cale}
Pân-la casa dumitale.

Această piesă începe cu o introducere orchestrală în stil moldovenesc, în tonalitatea *re minor*, într-un tempo moderat. Chiar din primele măsuri partea vocală este susținută de *trompetă*, care cântă în unison cu vocea, ceea ce este specific pentru aranjamentul unei piese folclorice în stil moldovenesc. Expunerea materialului muzical pe parcursul a două strofe decurge în aceeași manieră, până la momentul, când ea îl sfătuiește: „cată-ți alta mai la vale,/ lângă casa dumitale”.

Aici intervine autorul, modelând spectrul de aranjament, nu pe partea modului de orchestrație instrumentală, dar pe inițierea unui dialog musical-literar între acești doi tineri (dialogul inițial fiind expus din partea unei singure persoane, adică a fetei). Autorul include în partitură un *mesaj-răspuns* vocal al tânărului, moment, ce este redat prin implicarea corului de bărbați:

Eu, mândruță, mi-aș căta,
Dar mi-ești dragă dumneata,
C-aș veni seară de seară,
Și vară, și primăvară,
C-am un foc la inimioară.

Pentru a reda mai convingător acest mesaj-răspuns al *corului de bărbați*, autorul vine cu o altă intervenție melodică, într-un registru mai înalt, făcând modulație în tonalitatea *Fa major*. Ultima frază a acestei intervenții se termină cu un segment muzical din finalul secțiunii a doua, astfel revenind la linia melodică inițială.

Experimentul constă în modul în care autorul utilizează posibilitățile de aranjament în general, mai ales dacă punem în discuție expunerea acestui material muzical pe o scenă într-un spectacol, unde pot participa un solist, o orchestră și un cor de bărbați. Din punct de vedere auditiv, vizual, vom asista la un moment muzical destul de spectaculos, ținând cont de simplitatea unei melodii folclorice originale, ce are la bază două secțiuni a câte șaisprezece măsuri. În acest mod, autorul *experimentează*, îmbogățind peisajul tabloului muzical cu o desfășurare mai amplă a textului literar al piesei date, apărută după strofa a doua, dezvoltată la un nivel mai înalt, însăși dramaturgia acestei piese folclorice.

Un factor analogic îl putem observa în piesa *Foaie verde de mohor* (interpretă: Larisa Ungureanu acompaniată de orchestra *Busuioc Moldovenesc*). Acest cântec are denumirea originală *Toată lumea are-un dor* și este preluat din repertoriul interpretului de folclor ieșean Ion Crețu, România. Autorul aranjamentului vine cu aceeași modalitate de dezvoltare a dramaturgiei acestei melodii. Piesa începe cu refrenul melodiei expus de grupul de *viori* și acompaniat de o *cobză*, după care melodia este interpretată de toate grupurile instrumentale. După mesajul propus de interpret în strofa întâia și a doua, autorul nu recurge la repetarea secțiunii a doua a piesei, după modelul tradițional, dar include ca *riturnelă orchestrală* un material muzical nou, compus din șaisprezece măsuri. Primele măsuri ale mesajului interpretei – *canto*, este susținut de grupul de *viori* în registrul octavei întâi, unde grupul respectiv cântă un contrapunct. Mai apoi, în secțiunea a doua, primele douăsprezece măsuri sunt susținute de aceleași *viori* în registrul grav, utilizându-se un nivel minim de sunet *piano*, ca mai apoi, să fie auzite în octava a doua, dar cu o creștere esențială a intensității sunetului. Utilizarea acestui element dinamic demonstrează o dată în plus prezența unor elemente de acompaniament și aranjament preluate din muzica academică în orchestrele contemporane de muzică populară.

După finalizarea mesajului strofei a doua, *riturnela orchestrală* apare într-o formă tradițională, adică repetarea materialului muzical din secțiunea a doua, cântat de grupul de instrumente al *viilor* și susținut de *nai*, care se desfășoară în registrul octavei întâi, această combinație fiind perfectă din punct de vedere timbral, provocându-ne o stare de duioșie, blândețe, liniște. Acest moment muzical finalizează cu o notă lungă pe nota *re* a melodiei de bază, interpretată pe fundalul unei mișcări descendente a contrabasului și țambalului la unison. În continuare, după mesajul de blestem către pasărea-cuc – *Iar puii când o să-i scoți, /Să-i mănânce corbii toți/ Și pe tine lângă pui, /Să nu mai cânti nimănui*, autorul propune o intervenție a *corului de bărbați*, care-i adresează mândrei un mesaj verbal nou – să nu mai blesteme, să-și cânte cântecul ei și să uite de tot ce-i rău:

Mândră, nu te supăra,/
Că așa e soarta ta,
Și să-ți cânti cântecul tău,/
Ca să iuți de tot ce-i rău.

Urmează *riturnela orchestrală*, despre care s-a vorbit mai sus, compusă din șaisprezece măsuri, după care apare mesajul cucului către mândra:

Taci, mândro, nu blestema,/
Că mă doare inima,
Eu îmi cânt cântarea mea,/
Tu îți plângi durerea ta,
Că eu sânt pasăre cuc,/
Vara vin, iarna mă duc.

În primele opt măsuri din ultima strofă interpreta este susținută de *violi* în registrul primei octave și *trompetă*, după care finalul piesei se desfășoară pe un fundal dinamic de o intensitate maximă, interpretat de toate grupurile de instrumente.

Sub aspectul utilizării *corului de bărbați* în unele piese folclorice abordate de autor, putem vorbi și despre cântecul *Bate luna*, care, la fel, este o piesă din repertoriul interpretei Larisa Ungureanu, acompaniată de orchestra *Busuioc Moldovenesc*, toate aceste piese, pe care le analizăm în lucrarea de față, formând un repertoriu aparte de pe CD- ul cu denumirea *Focul de la inimioară*.

Mesajul pe care-l prezintă interpreta conține descrierea unei istorii de dragoste dintre doi tineri, în care la un moment dat *ea* este copleșită de unele sentimente de gelozie, provocată de cele „văzute și auzite de la cineva”, care-i sugerează ideea că el ar fi trădat-o în dragostea lor și, respectiv, ar prefera-o pe alta. Mesajul primelor două strofe este separat printr-o *riturnelă orchestrală*, scrisă în stil moldovenesc, în tonalitatea *re minor*. După strofa a treia autorul vine cu un nou material muzical orchestral, care este desfășurat pe parcursul a opt măsuri, după care sună tema de bază a secțiunii a doua la *violi* în registrul octavei întâi, pe un fundal de acompaniament, compus din acorduri sonore, care în relația bas-secundă sunt cântate pe pătrimi, nu pe optimi, finalul însă revenind în albia acompaniamentului obișnuit al orchestrei. După strofa a treia, autorul recurge din nou la aceeași tehnică de aranjament, care a fost descrisă mai sus, și anume: includerea *corului de bărbați* în partitură. Acest fragment muzical, cântat de cor, se desfășoară chiar de la începutul primei secțiuni, în tonalitatea *Fa major*, pe parcursul a douăzeci și opt de măsuri. Este susținut doar de un acompaniament de *cobză*. Această intervenție a *corului*, care reflectă mesajul tânărului, vine în contextul accentuat mai sus, a unor presimțiri de gelozie ale fetei:

Ce să fac, mândruța mea,
Dacă-mi place dragostea,

*Nu mă duc la orice casă,
Doar la mândrele frumoase,
Nu mă duc, mândruță, eu,
Dar mă duce calul meu.*

Răspunsul flăcăului la sentimentele sincere ale fetei conține un element *ușor de glumă*, ce se transformă într-o stare de satisfacție, veselă, diferită de acea stare ușor dramatizată de la începutul piesei. Mesajul *corului* din prima secțiune este susținut de toate grupurile instrumentale, ce desfășoară melodia. În finalul primei secțiuni, însă, apare un pasaj descendent la contrabas, care se rezolvă în nota *fa*, aceasta fiind și prima notă cu care se începe secțiunea a doua. Prima secțiune, în care se manifestă *corul de bărbați*, se desfășoară sub un acompaniament obișnuit, în timp ce partea a doua a secțiunii secunde este susținută de toți bașii – *contrabasul și țambalul* (mâna dreaptă) cântă în registrul grav melodia împreună cu *corul de bărbați*, procedeu de exprimare mai rar întâlnit în aranjamentul pieselor folclorice.

Concluzii

În prezentul demers autorul propune, cu titlu de experiment, unele posibile modalități dedistribuție a materialului sonor în orchestra de muzică populară. Pornind de la faptul că studiul survine în urma activității de cercetare profesională în domeniul interpretării muzicale, conținutul tematic incumbă ideea implicării creației în practica aranjamentului pentru orchestra de muzică populară. Modalitățile avansate de noi pe parcurs reprezintă, mai degrabă, sugestii în căutarea de noi soluții pentru comunicarea mesajului muzical. În felul acesta, încercăm să demonstrăm deschidere pentru noutate, dar și să extindem aria de interes pentru căutare în creația artistică.

Referințe bibliografice

1. RĂDULESCU, S. *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*. București: Editura Muzicală, 1984
2. CHISELIȚĂ, V. Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metoda de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova. In: *Arta. 2014. Ser. Arte audiovizuale*. Chișinău: Tipogr. Garamont, 2014, vol. XXIII, nr. 4, pp. 22–28. ISSN 2345-1181.
3. GHILAȘ, V. *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*. Chișinău: SeArec-Com, 2001. ISBN 9975-9680-0-7.