

Vladimir Axionov

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 imnografică în forma de versuri sau strofe, grupate în serie (numite și tropare în serie) care se cânta la Vecernie (Doamne strigat-am și Stihoavna), la Utrenie (la Laude) dar și în cadrul altor taine și ierurgii. Se numesc stihiri, pentru că origine sunt (ca structura externă) versuri sau strofe, cât și pentru că ele sunt precedate de câte un stih sau verset din psalmi. După conținutul lor se deosebesc astfel: Stihiri ale Învierii, 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 teme 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	0	2	5	7	11	13	15

partitură							
-----------	--	--	--	--	--	--	--

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.

P sempre portando la voce

ten.

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 metrum, 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 violelor cuprinzând „oscilograma” melodică capricioasă plină de salturi intervalice și registrare, *forte*. Concomitent, monodia cornului englez din secțiunea A se transformă aici în duetul polifonic a două oboae (exemplul 3).

Ex. 3

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 violelor. 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 oboae (A₁) sună acum (A₂) în partida violelor și violoncelelor. 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 timpuri ale măsurii precedente, îndeplinind funcția de anacruză. Este comprimat și volumul expunerii: secțiunea A cuprindea 21 de măsuri, A₁ includea 18 măsuri, iar A₂ este limitată de 13 măsuri. Aici

(A₂) 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 contrapunctive. 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 A₁ 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 notes and rests, marked with 'a2' and 'f'. A boxed measure number '11' is visible above the first staff. Below this, there are several more staves, some with notes and some with rests. The notation is dense and includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings. The bottom system shows a continuation of the score with notes and rests on multiple staves, also marked with 'f'. A boxed measure number '11' is also present above the first staff of this system.

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 procedeelelor 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 multiple staves for different instruments. The staves are labeled as follows: Fl. (Flute), C. ingl. (English Horn), Cl.(B) (Clarinet in Bass), Fag. (Bassoon), Coz. (Horns), V-ni I (Violins I), V-ni II (Violins II), V-le (Violas), Celli (Cellos), and Bassi (Basses). The score is in 4/4 time and features a complex contrapunctic texture. The Flute part is marked with a box containing the number 15 and the dynamic *a2*. The English Horn part is marked with *flebile*. The Clarinet in Bass part is marked with *a2*. The Bassoon part is marked with *pp*. The Horns part is marked with *2° senza sord.* and *1° senza sord.*. The Violins I and II parts are marked with *p*. The Violas, Cellos, and Basses parts are marked with *p*. The score is written in a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

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 formei 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 dintrun tropar, ca și cel al refrenului dintrun lied laic. Aici s-au îmbinat tradițiile reînviaste ale polifoniei renascentiste de tipul motetic sau madrigalesc cu curente 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. 2. a2

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is titled "2 Poco con moto" and includes the markings "1. 2. a2". It consists of several staves. The top staff has the instruction "sempre cupo e pianissimo". Below it are staves for Violins I and II, and Violas, with various notes, slurs, and dynamic markings. The instruction "Ben legato, largo" is written below the violin staves. The second system also starts with "2 Poco con moto" and shows a different arrangement of staves, with wavy lines indicating sustained or tremolo textures.

Intensitatea procesului variațional dezvăluie analiza comparată a episoadelor formei de rondo. Comparând structura episoadelor B și B_1 , putem concluziona 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 factorială a demersului sonic (exemplul 7).

Ex. 7

The musical score for Ex. 7 is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), and Horns (Caz.). The second system includes Trumpets (Tz-be) and Strings (Azchi). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The first system is marked '1. 2. a 2' and 'mf dolente'. The second system is marked 'dolente' and 'ben legato, largo'. The strings play a wavy pattern in the first system and a more rhythmic pattern in the second system.

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 A_2 (4 m. în. de c. 13) mai sună și la începutul secțiunii C . Aici, ca și în secțiunile B și B_1 , 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 B_1 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) oboaiele și clarinetele, 2) trompetele, 3) violoncelele în registrul acut (exemplul 8). Atât în partida trompetelor întâi și doi, cât și la oboaie 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 A_3) deja supusă analizei comparate cu secțiunile A , A_1 și A_2 .

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 double staff. The instruments are labeled on the left: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Coz.), Trumpet (Tr-be), and String (Azchi). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 13-14) includes Oboe and Clarinet parts, both marked *mf*. The second system includes Horn and Trumpet parts, with the Trumpet part marked *mf* and showing first and second endings. The third system includes the String section, marked *mf*. The measure numbers [13] and [14] are indicated at the beginning of the first and third systems, respectively.

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*), scările 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 viecărei linii, viecăru 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-slujele-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. *Каллофоническая 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, Cl.L. *Diracții 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.

Cuvinte-cheie: muzica bizantină, stihiră, modalism, eterofonie, monodie, contrapunct, linearism, polifonia straturilor, postserialism.

SUMMARY

***Stihira* of the Pavel Pivilis between tradition and innovation**

The seat and value of *Stihira* of the Pavel Pivilis in modern music of Moldova is analyzed. New peculiar features of this work in comparison with preceded works of the composer are revealed. Transformation of an ancient church genre in new conditions is shown. The special attention is given to features of morphology and syntax in work of the composer. The interoperability of the form of the song with other composite structures is noted. The crucial role in a composition of such ways of the statement as is shown monody, heterophony, specification of the modal structures.