CICLUL *ECOUL CODRILOR* PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ALEXANDR MULEAR: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE

THE ECHO OF THE FORESTS CYCLE FOR VIOLIN AND PIANO BY ALEXANDR MULEAR: COMPOSITION PECULIARITIES

DANIELA TROCINEL[6]**,**
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

https://orcid.org/0000-0002-5731-5332

CZU [780.8:780.614.332.083.1]:781.61
DOI https://doi.org/10.55383/ca2024.05

Ciclul Ecoul codrilor, scris pentru duetul instrumental vioară-pian, este unul dintre opusurile distinse din palmaresul componistic al maestrului A. Mulear. Conform partiturii editate, creația conține patru părți: Ecoul codrilor (Moderato assai), Horă (Tempo di hora), Baladă (Moderato assai) și Dans găgăuz (Allegro con brio), care sunt înrădăcinate în folclorul autohton, fiind legate de sfera rustică și captivate de identitatea națională a muzicii. Lucrarea se distinge printr-o abordare artistică originală, exprimată prin intermediul unui dialog subtil între cele două instrumente, evidențiind virtuozitatea tehnică, aspectele timbrale și melodico-ritmice.

Cuvinte-cheie: *suită, horă, dans, baladă, duet instrumental*

The cycle Echo of the Forests, composed for the violin-piano instrumental duo, is one of the distinguished works in the compositional record of Master A. Mulear. According to the edited score, the work contains four parts: Echo of the Forests (Moderato assai), Hora (Tempo di hora), Ballad (Moderato assai), and Gagauz Dance (Allegro con brio). These parts are deeply rooted in the native folklore, being linked to the rural realm and captivated by the national identity of the music. The composition is notable for its original artistic approach, expressed through a subtle dialogue between the two instruments, showcasing the technical virtuosity, timbre aspects, and the melodic-rhythmic elements.

Keywords: *suite, hora, dance, ballad, instrumental duet*

[6]E-mail: daniela1994@list.ru

Introducere

„Muzica lui [A. Mulear] se distinge prin cele mai înalte calități ale tematismului, puritatea intonației, integritatea stilului, indiferent de gen și un simț uimitor al instrumentului, în special al viorii", spunea compozitorul P. Rivilis [1 p. 113] (aici și în continuare traducerea citatelor din limba rusă ne aparține – n. a. – D.T.). La baza paletei ample de genuri abordate de către maestrul A. Mulear, de o importanță apreciabilă rămân a fi lucrările cu caracter cameral – fenomen tipic perioadei anilor '50-'60 ai secolului XX. În baza analizei efectuate asupra creației instrumentale a lui A. Mulear, remarcăm faptul că portofoliul său componistic include câteva opusuri scrise în formă ciclică. Ca testimoniu al domeniului vizat, ne servesc originalele compoziții destinate viorii. Ciclurile mulearіene, scrise cu precădere în perioada timpurie de creație, se remarcă printr-o deosebită forță a limbajului muzical pe care compozitorul nu l-a încorsetat într-o anumită construcție arhitectonică, aceasta fiind determinată firesc de varietatea tematică oferită de temele muzicale folclorice, care i-au oglindit într-un fel sau altul, stările interioare.

Ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian: particularități compoziționale

Ciclul editat în culegerea *Piese pentru vioară* [2 pp. 10-17] conține patru părți– *Ecoul codrilor* (*Moderato assai*), *Horă* (*Tempo di hora*), *Baladă* (*Moderato assai*) și *Dans găgăuz* (*Allegro con brio*), care captivează prin identitatea națională a muzicii, fiind profund înrădăcinate în folclorul autohton. Astfel, ideea lucrării este simplă, exprimând sentimentele și impresiile muzicale inspirate de viața oamenilor în țara codrilor.

În ciclul din patru mișcări, atenția este atrasă de logica binarității în opoziția de tempo *foarte moderat – lent,* enunțată în primele două piese, care se intensifică spre finalul suitei până la opoziția *foarte moderat – foarte rapid*. Adică „profilul" de tempo al ciclului este următorul: *Moderato assai – Tempo di hora – Moderato assai – Allegro con brio*.

Autorul a îmbinat trăsăturile specifice genului de suite populare de cântece și dansuri cu muzica de program[7], având în vedere că ciclul de piese ilustrează într-un mod explicit și transpune în muzică, imagini concrete [3 p. 393]. În această calitate este asemănător cu *Suita în cinci mișcări* pentru vioară și pian (1966) de P. Rivilis care a unit un joc (*Călușarii*), o glumă (*La botul calului*) cu trăsături de sârbă, identificate de cercetătoarea O. Vlaicu [4 p.

[7]Muzica programatică este „orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conținut expresiv este asociat – prin intenție declarată a autorului sau prin tradiție – de o sursă concretă de inspirație: fapt de viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filosofică etc." [3 p. 393].

85], cântece (*Bocet, Baladă despre trei ciobani*), cu un tablou muzical monumental (*Poarta din piatra albă*). Un alt prototip al ciclului mulearian poate fi considerată *Suita în cinci mișcări* (1968) a lui Gh. Neaga, în care sfera dansantă este extinsă, conținând jocuri precum *Hora, Brâul, Melodia populară* (în spiritul horei mari, după părerea aceleiași cercetătoare O. Vlaicu [4 p. 87], un *Recitativ* improvizatoric și *Joc haiducesc.*

În succesiunea părților ciclului *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian de A. Mulear se respectă principiul alternanței contrastante. Prima miniaturăeste caracterizată de un tempo moderat – *Moderato assai* și un metru variabil – 3/4, 4/4, 5/4. A doua parte prezintă trăsăturile tipice ale unei mișcări lente de hora mare – *Tempo di hora* în măsura de 6/8. Tempoul moderat – *Moderato assai* și metrul extrem de liber, variabil revine în partea a treia care este concepută în maniera unui discurs improvizat liber al viorii. În finalul ciclului, partea a patra, într-un ritm rapid *Allegro con brio* și metru flexibil – la început asimetric 5/8 cu formula metroritmică 3+2 și 8/8 cu formula lărgită 3+2+3 care în continuare este înlocuit cu măsura 6/8, demonstrează bogăția texturilor, a formulelor ritmice precum și libertatea armonică. În sensul armonic, ciclul este unit în baza principiului de politonalitate respectat în majoritatea miniaturilor.

Prima piesă – ***Ecoul codrilor*** – este scrisă într-o formă liberă care se prezintă în mod evident ca o extindere a formei strofice variaționale – *Strofa I (A) – Strofa II (A_1) – Strofa III (A_2) – Strofa IV (A_3)*. Cu alte cuvinte, compoziția piesei are la originea îndepărtată forma strofică cu refren, fiind profund modificată prin supunerea la un proces continuu de improvizație.

Piesa a apărut din interacțiunea mai multor idei constructive. Prima din aceste idei este *contrastul tematic* între fraza politonal-acordică a pianului la *p* (***a***) și melodia de caracter improvizatoric în maniera *parlando-rubato* a viorii la *f* (***b***) care demonstrează pe larg calități solistice. În pofida diferenței intonaționale și textural-sintactice, ambele elemente tematice demonstrează puncte comune în zona cadențială, finalizând prin recitarea subtonului către sunetul final al frazei, întins în timp, agățat de o bătaie slabă, șovăind, stingându-se în spațiu (efectul de atenuare, estompare a sunetului).

Refrenul este un marker al dezvoltării armonice: se observă stabilitatea politonală *C/Cis* în compartimentele extreme ($A – A_1 – A_3$) și instabilitatea armonică (*A-dur, e-moll, Ges-dur*) inclusiv suprapuneri politonale *e/Ges* și acorduri polifuncționale DD/T în *e-moll* în compartimentul median A_2–care se percepe mai clar în momente de cadențare. Funcții similare ale refrenului sunt remarcate în folclorul românesc când refrenul „impune un alt raport cadențial sau revenirea la sistemul cadențial tradițional” [5 p. 393].

A doua idee constructivă constă în elaborarea *tehnicii metro-ritmice* cu scopuri expresiv-constructive. Diverse procedee ritmice sunt asociate cu tendința generală de nerespectare a principiului de unitate metrică, deși nu este respinsă în totalitate. Printre acestea (tehnici) sunt atestate *progresii sintactice structurale* și *ritmice* realizate atât în partida pianului, cât și în melodia viorii. Astfel, în partida pianului pătrimea pe prima bătaie în măsura de 3/4 se divizează în măsurile următoare pe o pereche de optimi și un triolet formând o proporție descrescătoare 1–1/2–1/3 (fiecare element al progresiei ritmice este mai mic decât cel precedent); iar vioara, pornindu-se în linia melodică de apelul intonațional al trioletului de triton-septimă *c-fis-c-b*, se menține pe repetiția sunetului c^2 pentru a genera o progresie ritmică aritmetică în descreștere 1/2–1/3–1/4 (în numere întregi 2 6 8), reprezentând o divizare a pătrimii pe perechile de oprimi, triolete și șaisprezecimi. Însuși faptul apelării la principiul de progresie denotă utilizarea sistemului metro-ritmic și sintactic neregulat. Compozitorul a utilizat progresii ritmice neregulate ca modalități de imitare a fenomenelor naturii, ca tehnici de imagistică sonoră.

Încă o idee – *planificarea neconcomitentă,orizontală a cezurilor* – fiecare expunere următoare a materialului contrastant ***a*** la pian apare în momentul de încheiere a expunerii precedente a materialului viorii ***b*** și invers. În sfârșit, merită de menționat aparte rolul *generator-constructiv al intervalelor de consonanțe perfecte* – cvartelor și cvintelor, atât pentru melodia instrumentului solistic, cât și pentru textura acompaniatoare. Mixturi din aceste intervale produc o melodie îngroșată. Uneori complexele acordice sunt suplimentate cu unele disonanțe în rezultatul îmbinărilor politonale sau polifuncționale.

A doua piesă din ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian este ***Hora***. Descrierea subtilă a atmosferei dansante este realizată prin păstrarea indicilor de gen ale horei mari precum „măsura de 6/8, de structură binară în diviziune ternară, interpretată într-un tempo lent sau moderat” [6 p. 348], în cazul dat, într-un tempo tipic – *Tempo di hora*, având linia melodică specifică jocului popular. Lucrarea se încadrează în forma tripartită contrastantă cu repriză – $A – B – A_1$. Tematismul lucrării în general este impregnat de formulele metro-ritmice ale dansului, dar în partida pianului ele sunt păstrate mai strict, în special în părțile extreme ale formei, realizând idea formulelor ostinato. Textura *Horei* poate fi stratificată, având în vedere specificul materialului muzical al partidelor instrumentale care exprimă cadrul ritmic în moduri diferite.

În partida pianului se disting trei straturi în registrele extreme – vocea superioară conține un pas melodic oscilant sub forma unei terțe descendente e^3*-cis* care se repetă ostinato, obținând gruparea monoritmică de pătrimi cu punct. Figura melodico-ritmică

formată din optime cu punct și trei șaisprezecimi care face parte tot din cuprinsul știmei interpretate de mâna dreaptă a pianului, repetându-se constant, însă, în mod divers, demonstrează semnele conducerii ascunse a vocilor. Așadar, vocea de sus oscilează permanent între sunetele *dis*^{3} și *his*^{2}, repetând modelul ritmic al vocii superioare și contopindu-se cu ea în intervalul unei secunde mici, iar restul formulei ritmice ostinato reprezintă o celulă-balansor din sunetele *a*^{2}-*cis*^{3}-*a*^{2}. Vocea basului în registrul grav din mâna stângă susține pulsația ritmică prin optimi pe sunetul *Ais*, asemănându-se cu bătăile unei tobe mari.

Vioara,care este înconjurată de straturi de textură de pian în registrele extreme,expune linia melodică a dansului, având la bază două structuri melodico-ritmice distincte. Prima este construită dintr-un scurt pasaj descendent din cinci note diferite ca durată, care sunt înfrumusețate cu apogiaturi duble și flageolete *staccato*, subliniind astfel, apartenența folclorică a piesei; iar a doua, păstrând în mare parte scriitura grafică și scufundând în repetiții sunetului *dis*^{2}, evocă subtil trioletul din șaisprezecimi prezent în prima piesă.

A treia parte a ciclului semnat de A. Mulear – ***Balada***, în tempoul *Moderato assai*, ne inițiază într-o altă lume de imagini, oferindu-i ascultătorului o atmosferă meditativă și de contemplare. Metrul piesei este unul variabil, alternând între măsuri binare compuse – 4/4, ternare simple și compuse – 3/4, 6/4 și eterogene – 5/4. Ritmica diversă și liberă bazată pe varietatea desenelor ritmice, contribuie la construirea unui discurs muzical ce amintește de sistemul *parlando-rubato,* oferindu-i lucrării un caracter rapsodic-improvizatoric. Vioara predomină în piesă, iar pianul acompaniază instrumentul solistic, susținându-l cu unele replici sau acorduri disonante.

Arhitectonica *Baladei* tinde spre forma tripartită simplă cu repriză – *A* – A_1– A_v, asociindu-se cu forma baladei lăutărești [7]. Astfel, piesa cuprinde o introducere instrumentală a pianului care anticipează, în sensul tematic, apariția viorii; partea centrală, liberă, marcată cu remarca *sul D*, care se alternează cu intervenții-interludii instrumentale și un final instrumentalcare prezintă revenirea unei fraze inițiale a pianului și o continuare variată și prescurtată a viorii.

Materialul sonor al *Baladei* analizate, care posedă particularitățile unei strofe, la început apare ca o transpunere cu o secundă descendentă a intonației tritonice introductive a pianului, în registrul grav al viorii. Construind ulterior un discurs flexibil, îmbogățit cu note cromatizate, linia melodică se apropie de un cvasi-recitativ.

Culminația registrală a piesei are loc în secțiunea mediană prin sunetul *b*^{3} susținut armonic de un poliacord din patru cvinte împletite (*fis-cis*^{1}-*gis*^{1} și *a*^{1}-*e*^{1}-*b*^{1}) pe fundalul octavei

D-d, cu apogiatura scurtă *Cis-cis*,fiind plasat în știma pianistică, pe al doilea timp. Merită de remarcat faptul că acest acord reprezintă o rezolvare la distanță a octavei suspendate *Cis-cis*,în registrul grav al pianului, pe al cărui bas se întinde întreaga secțiune, în timp ce melodia viorii conturează modul frigian *es*.

Piesa care finalizează ciclul este ***Dans găgăuz***, fiind inspirat în aceeași măsură ca și a doua piesă – *Hora*, din repertoriul dansurilor folclorice. Fiind structurată într-o formă destul de uzuală, precum tripartită contrastantă cu repriză – $A – B – A_v$, piesa totuși demonstrează iscusința compozitorului în elaborarea variațională a temelor, în colorarea lor armonică și în transformarea texturii.

În deschiderea lucrării, factura prezintă un acompaniament laconic în mâna stângă, format din acorduri ostinato de cvintă-cvartă (sau un concord de cvintă-octavă, după Iu. Holopov, cu tonul de bază *D*), organizate conform formulei metroritmice 3+2, în succesiune de măsuri simple.

Ulterior, rolul principal îi revine viorii care generează o melodie dansantă în registrul acut. Linia melodică este construită corespunzător formulei metro-ritmice 3+2, prin gruparea șaisprezecimilor și a trioletelor din șaisprezecimi în cinci celule – numai celula a treia (a trioletului) rămâne invariabilă pe parcursul propoziției **a**, precum și încheierile măsurilor împerecheate (m. 5, și 7 – pe T, iar m. 6 și 8 – pe D în modul mixolidian *D*). De asemenea, pentru convergența armonică a instrumentelor, atât pe orizontală, cât și pe verticală, autorul implementează procedeul de *burdon repetitiv* pe aceleași trepte – I și V (a^1, d^1) al modului *D* în linia violonistică, ceea ce-i denotă melodiei un caracter original de natură folclorică.

În propozițiile $\mathbf{b_1}$ și $\mathbf{b_2}$,elementele constitutive ale acompaniamentului figurativ care însoțesc mereu linia viorii și evocă asocieri cu o textură tipică de țambal sunt: a) punctul de orgă octaviant discret pe *B*, b) figurația armonică reprezentând alternanța monoritmică a treptelor I și V în diapazonul de două octave în bas, precum și c) figurația repetitivă care balansează între sunetele e^1 și e^2 (treapta IV) având centrul pe h^1 (treptele I, precedate de sensibile – VII#) în mâna dreaptă.

Melodia viorii din **repriză** se repetă exact, cu excepția unei apogiaturi triple scurte care marchează în mod eficient începutul celei de-a treia părți a piesei. Conținutul armonic al pianului se îmbogățește cu complexe de acorduri disonante, menținându-se însă la același nivel *D*. Concordări de cvintă-octavă din mâna stângă urcă mai întâi cu un triton și apoi cu o secundă în prima propoziție și coboară cu o secundă în a doua propoziție; iar la mâna dreaptă, sunt implicate cele mai preferate combinații acordice mulleriene în componența de cvintă

perfectă și cvintă micșorată la o distanță de o secundă mică, producând împletiri verticale disonante.

Concluzii

A. Mulear, bun cunoscător al corzilor, și-a folosit bagajul interpretativ pentru a compune piese folclorice de autor, apropiindu-le cât mai mult de posibilitățile expresive și tehnice ale domeniului muzicii de cameră naționale. În duetul instrumental, vioara, urmând tradițiile muzicii populare, este tratată în primul rând ca un instrument solistic caracterizat prin expresivitate, plasticitate (flexibilitate) și virtuozitate.

Astfel, ciclul din patru piese *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian reprezintă o lucrare de anvergură în palmaresul compozitorului A. Mulear, remarcându-se atât printr-un aspect componistic original, cât și printr-un profil interpretativ insolit, care se bazează pe un spectru larg de mijloace de expresie, înglobând în sine o agogică variată și un conținut ritmico-intonativ potențat. Discursul muzical, construit în limitele scriiturii academice, abundă în elemente ale muzicii folclorice, constituind o mostră concludentă a stilului individual al maestrului. Conținutul sonor se percepe cu facilitate de către publicul meloman, iar în același timp se remarcă prin procedee tehnice care trezesc atenția interpreților profesioniști. Piesele analizate sunt recomandate pentru nivel intermediar și avansat al interpreților ansambliști, fiind incluse atât în programele de studii, cât și în repertoriul de concert.

Referințe bibliografice

1. АБРАМОВИЧ, Е. Личность в истории: композитор Александр Муляр. In: *Евреи Молдовы и их вклад в развитие молдавского государства:* Респ. науч. конф. [online]. Chișinău: Elan Poligraf, 2013 [accesat 22 apr. 2021]. Disponibil: https://www.holocaust.md/books/4.pdf
2. *Piese pentru vioară* / alc. E. Vîșcăuțan. Chișinău: Cartea moldovenească, 1975, pp. 10–17.
3. Programatică, muzică. In: *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 393.
4. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинэу: Grafema Libris, 2011. ISBN 978-9975-52-099-7.
5. Refren. In: *Dicționar de termeni muzicali.* București: Editura Enciclopedică, 2010, p. 393. ISBN 973-45-0606-4.
6. CHISELIȚĂ, V. Muzica tradițională de dans. In: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 339–366. ISBN 978-9975-52-046-1.
7. Baladă. In: *Dicționar de termeni muzicali* [online]. București: Editura Enciclopedică, 2010 [accesat 12 noiem. 2023]. Disponibil: https://dexonline.ro//definitie/baladă/definitii