

## Opera-frescă „TREPTÉ ALE ISTORIEI” de Mihai Moldovan

de Luminița VARTOLOMEI

Mihai Moldovan este un creator extrem de productiv. (Superlativul se dovedește a nu fi cituși de puțin exagerat, dacă punem în ecuație cu cele 24 de ceasuri ale zilei nu numai zăbava asupra foilor cu portative pe care prind viață propriile sale noi lucrări, dar și numeroasele îndeletniciri și răspunderi — legate de partiturile confrăților săi — cărora le are de răspuns în calitate de conducător al serviciului „Creație și Repertoriu” al Radioteleviziunii).

Extrema productivitate a compozitorului Mihai Moldovan se explică mai întâi prin aceea că — muzical — are în permanență ceva de spus. (Cel mai adesea acest „ceva” fiind nu numai profund gândit și simțit, ci totodată exprimat în modalități inedite, neașteptate dar cuceritoare prin spontaneitate, sinceritate, lipsă de ostentație).

În sfârșit, explicația fenomenului constă și în faptul că Mihai Moldovan scrie repede. (Intenționat am spus „scrie” și nu „compune”, căci, în momentul în care se așează efectiv la masa de lucru, e pentru a așterne pe hirtie o operă în mare parte elaborată deja. Compozitorul poartă permanent în sine germenii *citorva* viitoare opus-uri, nutrindu-i alternativ pînă la deplina maturizare a vreunuia dintre ei, iar această interferență a înfiripării unor lucrări — de cele mai multe ori — foarte diverse, aș numi-o „manieră polifonică de creație”).

Am considerat necesar anteriorul preambul pentru a pregăti și lămuri fraza cu care începe de fapt comentarea operei lui Mihai Moldovan: „Trepte ale istoriei” a fost scrisă — la Sinaia — într-o singură lună (noiembrie 1972), ceea ce nu înseamnă puțin lucru pentru o partitură de asemenea proporții.

Jumătate de an mai târziu, la 22 aprilie 1973, sub bagheta dirijorului Ludovic Baci, Orchestra de studio și Corul Radioteleviziunii (condus de Aurel Grigoraș), avînd ca soliști pe cîntăreții Rodica Mitrică, Florin Diaconescu și Gheorghe Crăsnaru, precum și pe Ilie Macovei (flaut), Mihai Brătășanu (vioară) și Corneliu Cezar (țambal), au creat prima audiție a lucrării, care a intrat apoi numaidecît în circuitul național de valori muzicale, fiind frecvent transmisă la radio și executată în cîteva centre culturale ale țării.

După cum rezultă și din declarațiile autorului, compoziția aceasta s-a născut ca o reacție împotriva „trunchierii” istoriei, a izolării cîte unui moment și a împodobirii lui cu evenimente auxiliare pitorești dar exterioare — procedeu pe care, desigur, îl recunoaște ca necesar și fericit în făurirea marilor opere de artă semnate de Shakespeare sau Tolstoi, Goya sau Picasso, dar pe care totodată se simte chemat să-l depășească. Mihai Moldovan năzuiește să închidă într-o singură lucrare „întregul” unei

istorii milenare: aceea a poporului român. Opera să va fi deci o frescă — o frescă a plaiurilor noastre, alternativ „cîntate cu fluierul și apărute cu spada”.

Libretul, realizat în colaborare cu Sanda Mihăescu, înșiruie — într-o aparentă discontinuitate — străvechi versuri populare (Miorița, Soarele și luna, Caloianul, Toma Alimoș, Melc-melc), fragmente celebre din proza sau poezia unora dintre cei mai cunoscuți scriitori, din vechime și pînă astăzi (Grigore Ureche, Nicolae Bălcescu, Mihai Eminescu, George Coșbuc, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Zaharia Stancu) sau a cîtorva, mai puțin populari deocamdată (Mihu Dragomir, Ion Bănuță, Mihai Nenoiu). Virtuțile sale stau în frumusețea și marea încărcătură emoțională a pasajelor alese, în concizia lor (intenția fiind de a *sugera* doar, ascultătorului, opera literară la care se face apel și a o lăsa apoi să cînte, în el, curgînd din memoria-i și nu prin reproducerea integrală), în alternarea — cu un rafinat simț al dramaturgiei — de scene foarte diferite ca problematică și atmosferă, într-o gradăție inteligent și firesc condusă către culminația ce precede finalul.

S-a înțeles deja, cred, că „Trepte ale istoriei” este o operă de tip aparte: principala trăsătură neobișnuită o constituie absența tradiționalelor personaje — cu excepția corului (care, relatînd sau comentînd unele evenimente, poate fi aproape în permanență asemuit personajului colectiv pe care îl reprezintă încă de la antica tragedie greacă), în două rînduri, a basului (care întruchipează, succesiv, pe Decebal și Tudor Vladimirescu) și, într-un fel, a mezzosopranei și tenorului (în scena martorilor răscoalei din 1907, rostind acel zguduitor „Să nu uiți, Darie!”). Cu toate acestea, lucrarea se înscrie în genul operei și nu al oratorului, căci autorul a gândit-o *scenic*. Deși executată pînă acum exclusiv în concert, partitura poartă inscripția „pentru Radio și Televiziune” (s.n.), de unde se poate lesne deduce că Mihai Moldovan a avut în vedere de asemenea — și nu în ultimul rînd — latura *vizuală* a operei sale. Și, chiar dacă *scenic* interpretarea ei este ceva mai dificilă decît *filmic*, această încercare va da cele dintii roade în vara anului în curs, la Opera din Cluj, în regia lui Ilie Balea și scenografia lui Petre Codrea.

Revenind la ideea de bază a lucrării — continuitatea istorică — trebuie să remarcăm modalitatea (ingenioasă și fermecătoare în logica ei simplitate) prin care compozitorul își demonstrează și impune teza. Istoria este considerată drept o scară ale cărei trepte sînt cioplite în *evenimente* (acele eroice „apărări cu spada” ale plaiurilor strămoșești — de altminteri, opera poartă subtitlul „Pagini de vitejie”), dar al cărei trainic, neîntreput și îndeobște invizibil suport îl constituie *perpetua înlănțuire a generațiilor acestui popor* (marcată în eternitate, printre altele, și prin acea „cîntare”: nu numai a plaiurilor, ci și a vieții stăpînitorilor de drept al acestora, a luptei lor neistovite pentru neatîrnarea către nimeni — fie el străin ori de-un neam cu ei). Disociînd cele două elemente, compozitorul încredințează orchestrei, corului și soliștilor vocali dăltuirea „treptelor istoriei”, în vreme ce fondul ei continuu va fi țesut de un cor de cameră compus din 12 membri și de un

*concertino* format din trei instrumente (în ordinea importanței: flaut sau flaut piccolo, vioară, țambal), a cărui participare se prevede a fi înregistrată pe bandă și transmisă în sală prin difuzoare, subliniindu-i-se, și astfel, dimensiunea aparte a rolului. (Faptul că autorul a optat pentru această formulă inedită, în loc de a urma calea îndelung bătătorită de mai toți compozitorii genului — care obișnuiesc să acorde orchestrei funcția de a asigura continuitatea acțiunii muzicale — nu este nici frondă, nici căutare cu orice preț a insolitului, ci — poate singura, dar în orice caz cea mai fericită — autentică manieră de vehiculare a fondului de balade și doine, bocete și colinde, cîntece de muncă, de nuntă și de leagăn care, în concepția lui, reflectă *întregul* istoric).

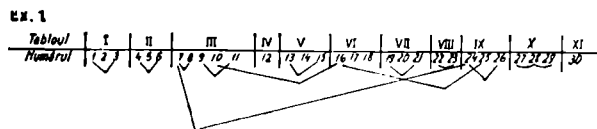
Dar, singură originala distribuire a rolurilor n-ar prețui prea mult dacă n-ar fi însoțită de o corespunzătoare construcție a lor; și aici trebuie căutată de fapt cheia reușitei.

Secțiunile ce înfățișează evenimentele sînt concepute de așa manieră încît să contrasteze puternic, atît față de fondul continuu din care se detașează, cît și între ele. Și, cu toate că pronunțatele diferențieri țin nu numai de atmosferă, ci și de însăși maniera scriiturii, stilul atît de personal al compozitorului șterge orice discrepantă, topește orice stavilă ce s-ar putea ridica în calea a cea ce numim unitatea operei, organicitatea ei. În plus, contrastele „treptelor“ nu sînt de fel întimplător repartizate, ci se succed conform unei „scări“ de gradații, precis și logic elaborată: sensul dinamic și tensional pe care ea îl imprimă lucrării este constant ascendent, culminînd în scena *Insurecției*. (Singura excepție, durerosul „Să nu uiți, Darie“ ce încheie evenimentul 1907, era necesară tocmai pentru a reliefa forța treptei istorice următoare, ultima).

În opoziție cu structurile particulare, viu contrastante, ale evenimentelor, fondul neîntrerupt este impletit dintr-o curgere uniformă — mereu aceeași parcă și totuși alta, deși a aceleiași substanțe. Remarcabil este mai cu seamă modul în care Mihai Moldovan creează iluzia perfectă a continuității lui reale. A păstra, sub desfășurarea evenimentelor, țesătura fondului ar fi fost lipsit de orice efect, căci de bună seamă în tumultul acestora vocile singuratic și firave ale flautului, vioarei și țambalului, depășindu-și liniștile aduceri aminte, nu s-ar fi putut face auzite. Drept care, ori de cîte ori construcția secvențelor respective a permis-o, compozitorul le-a strecurat sub primele și ultimele măsuri ale acestora — adică acolo unde densitatea și intensitatea sonoră erau încă ori *din nou* moderate. Procedul suprapunerii (pentru o durată ce variază, de la un singur timp și pînă la cîteva măsuri) structurilor alăturate la granița dintre ele, este extins și în interiorul lor, unde întîlnirea între elementele componente seamănă foarte tare cu o ștafetă, în care — după cum se știe — la predare purtătorul și schimbul său aleargă o vreme împreună.

Partitura se compune din unsprezece secțiuni (fiind vorba de o operă, să le numim *tablouri*, notîndu-le cu cifre romane) și treizeci de subsecțiuni (le vom

spune *numere* — tot ca în opera tradițională, deși nu au nimic de a face cu ea — și le vom nota cu cifre arabe), conform schemei care urmează:



După cum se vede, *tablourile* sînt constituite dintr-o cantitate variabilă de *numere*: de la unul singur (Tablourile IV și XI), la două (Tabloul VIII), sau cinci (Tabloul III), formula cea mai frecventă fiind însă aceea a *tabloului* format din trei *numere*. Cît privește semnele ce unesc, în schemă, unele dintre *numere* — ele marchează fie simetria realizată prin reluarea într-o manieră liberă, de tip improvizatoric a aceleiași substanțe (unghiul), fie existența unor structuri comune (arcul de cerc).

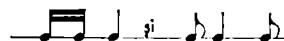
Dar a sosit vremea să examinăm, pe rînd, cele treizeci de *numere* ale operei; o vom face foarte succint. *Tabloul I. Moderato* (în măsura 6/8)

Nr. 1. Conține chintesența lucrării, în primul rînd poetic; căci, suprapunîndu-se la un moment dat pe melopeea flautului, basul recită versurile ce includ ideea fundamentală a operei: este imaginea istoriei, crescînd prin stratificarea generațiilor, în cercurile „trunchiului de stejar al țării“. Muzical, flautul solo acoperă întreaga secvență, „doinind“ pe un mod cromatic de trei sunete (timp de șase măsuri), pe transpoziția lui (timp de alte șase măsuri).



și revenind apoi. Mersul semitonic, specific modului, precum și intervalele mari: 7 M (8-), 9 m (8+), 9 M ce rezultă din deplasarea la octavă a cîte uneia din trepte se asociază unor ritmuri libere, în care se recunoaște totuși preponderența a două formule:

Ex. 3



ca și insistența repetării în *accelerando* a cîte unui sunet — cu care pătrundem de fapt pe tărîmul formulilor melodico-timbrale specifice: *glissando frullato*; oscilație pînă la semiton, în sus și în jos, pe o notă lungă, continuă sau în *frullato*; variații de intensitate (alternative) pe un sunet lung sau repetat în *accelerando*.

Nr. 2. Grupul feminin al corului de cameră intonează primele versuri ale Mioriței. Melodia — expusă mai întii de altiste — se înscrie într-un mod cromatic; transpoziția lui — de către soprane — îi reduce din ambitus, căci dacă versurile 1, 2, 5 și 6 sînt strict preluate, versurile 3 și 4 apar modificate.



Nr. 3. Replică la Nr. 1; se desfășoară tot pe un mod cromatic, dar considerabil mai luminos, mai expansiv prin desființarea numeroaselor semitonuri, care cedează locul unui șir de patru tonuri.



Evident, prin suprapunerea celor patru ipostaze ale tricordiei diatonice, majore, rezultă tot un mod cromatic.

Structura aceasta este prezentată în total de trei ori (cea de a doua expunere a ei fiind de fapt o variantă simetrică în oglindă cu forma originală), în timp ce ici-colo fulgeră intervențiile viorii sau percuției (legno).

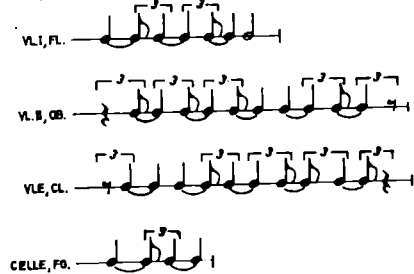
Nr. 11. Moderato (în măsura 6/8)

Replică fidelă la Nr. 9.

Tabloul IV. Poco allegro (în măsura 3/4)

Nr. 12. Bazat pe o structură de tip polifonic, asemănătoare celei din Nr. 4: sinteză între canonul și fuga la patru voci. Fiecare voce intonează armonic o cvintă, iar intervalul între sunetele lor de bază este — invariabil — terța (ca în Nr. 10); prin suprapunere, rezultă un acord de opt sunete (minor, cu septimă mică, nonă mare, undecimă mărită, terțiadecimă mărită și dublă octavă mărită). Fiecărei voci îi este încredințată o singură formulă ritmică pe care o repetă ostinat și care se întinde pe trei sau șase timpi, pentru ca la reluare să cadă permanent pe aceeași timpi ai măsurii de 3/4.

Ex. 9



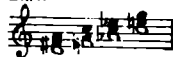
Trebuie remarcată simetria internă a formulelor 2 și 4, în opoziție cu asimetria formulelor 1 și 3. După cum se observă din exemplul de mai sus, structura aceasta este interpretată de lemne și corzi, separat și împreună. În acest al doilea caz, prin deplasarea cu un timp a structurii în prezentarea ei de către corzi, canonul este amplificat la 7 voci iar la reluarea lui intervine și pianul, cu o desfășurare uniformă de triolette, placînd aceleași patru cvinte ale structurii — mai întii în ordinea intrării lor în canon, apoi în diferite permutări. Cele patru expuneri sînt separate de recitarea basului, care evocă (prin cuvintele lui Bălcescu) figura lui Mihai Viteazul și cea dintîi unire a românilor.

Tabloul V. Allegro (în măsura 3/4)

Nr. 13. Se bazează pe evoluția grupului *concertino*, la care participă de astă dată — în mod excepțional — alături de vioară (a cărei partitură este îmbogățită cu duble corzi, în cvinte — specific lăutărești, dar constituind totodată un element de legătură cu Nr. 12) și flautul solo, ceilalți doi flauți din orchestră.

Nr. 14. O nouă fugă la patru voci, încredințată corului ce-l slăvește pe Horia. Fiecare voce este divizată în trei, pentru a executa cîte un acord major.

Ex. 10



Și aici, fundamentalele se situează la interval de terță, unul față de celălalt. Expoziția fugii se transformă într-un stretto; acesta este redus apoi la 2 voci (prin unirea sopranelor cu altistele și a tenorilor cu basii), pentru ca în cele din urmă (prin unirea celor două grupe) structura să devină acordică. Sinteza armonică, la care corul ajunge abia la sfîrșitul acestui număr, este prezentă încă de la început la viorile I și II divizate; ele realizează o pînză mobilă, care, printr-un glissando (alternativ convergent și divergent) se transformă în pedală la unison și se difuzează iar.

Marcînd secțiunile fugii, sinteza armonică apare și la alămuri — în intervenții scurte, însă.

Nr. 15. Replica fidelă a Nr. 13.

Tabloul VI. Allegro (în măsurile 5/8 și 4/8)

Nr. 16. Replică la Nr. 10. Fuga executată de sopranele și altistele corului de cameră este de astă dată la șase voci și utilizează mai multe transpoziții ale tricordiei (vezi și ex. 8)

Ex. 11

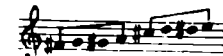


aflăte între ele la distanță de ton.

Nr. 17. Contrabașii divizați în 7 realizează un cluster de 5-, ce se înfiripă treptat în jurul unui sunet central (prin intrarea pe rînd a instrumentelor) pentru a se reduce din nou la el (prin retragerea instrumentelor, în ordine inversă). Structura aceasta se reia de încă trei ori, într-o suprapunere cu una asemănătoare, realizată de corni — un cluster de 3 m, sunat discontinuu și utilizînd efectele cunoscute din partitura flautului: frullato, variații rapide și alternative de intensitate pe un sunet lung, glissando.

Pe un nou mod cromatic

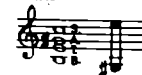
Ex. 12



tenorul evocă figura lui Tudor Vladimirescu.

Nr. 18. Compusă prin alternarea și suprapunerea a trei structuri: — cele patru grupe ale corului, divizate în 8, realizează fiecare o structură asemănătoare celei din Nr. 17; clusterelor de cvintă se înfiripă (prin atacul fiecărei noi silabe a cîntecului lui Tudor) în jurul a patru note centrale, aflăte unul față de celălalt la interval de terță mare, cvartă perfectă și cvintă micșorată. Suprapunerea lor generează un amplu cluster de terțiadecimă.

Ex. 13



— contrabașii execută același cluster din Nr. 17, în pînză continuă însă — cînd nemișcată, cînd în oscilație de semiton;

— alternînd cu corul, basul intervine cu recitativul lui Tudor, precedat sau însoțit uneori de improvizațiile lemnelor (mai întii oboi, apoi și fagoți) în formule cromatice, rapide.

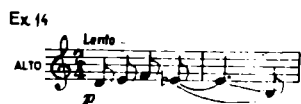
Tabloul VII.

Nr 19. Allegro (în măsura 2/4)

Grupul *concertino* apare pentru prima dată complet: evoluează, intrând în această ordine, vioara, țambalul și flautul.

Nr. 20. Lento (în măsura 2/4)

Altistele corului de cameră deapănă balada lui Toma Alimoș, pe un motiv de cinci sunete, foarte caracteristic,



ce se repetă obsedant în timp ce restul vocilor, divizate, țes o pînă de semitonuri, în continuă oscilație.

Nr. 21. Lento (în măsura 2/4)

Replică la Nr. 19, din care lipsește flautul, apărind în schimb corzile cu inversarea motivului din Nr. 20.



#### Tabloul VIII.

Nr. 22. Allegro molto (în măsura 2/4)

Se compune prin suprapunerea și alternarea a patru structuri:

— corzile realizează o fugă pe tema formată din alăturarea celor două ipostaze ale motivului „Toma Alimoș“



cu intrări la interval de terță mică

— în ultima ei expunere, intervin și lemnele, realizând o *strettà*

— pe același motiv, basul evocă răscoala de la 1907; corul preia și repetă, de la șoaptă la strigăt, ultimele lui cuvinte

— alăturările reiau structura din Nr. 4.

Nr. 23. Moderato, întrerupt și încheiat de Allegro molto

Pe un fond de clopote și vibrafon, tenorul (șoptit, în microfon) și mezzosoprana (oscilând pe 2—3 semitonuri) rostesc acel tragic „Să nu uiți, Darie!“, întrerupt de tumultul fragmentelor

— mai scurte sau mai lungi — din finalul Nr. 22.

#### Tabloul IX.

Nr. 24. Moderato (în măsura 6/8)

Replică fidelă la Nr. 7.

Nr. 25. Allegro (în măsura 2/4)

Cel mai scurt; replică la Nr. 10 și 16, dar pe bicordia străvechiului cîntec pentru copii „Melc-melc“; expusă de sopranele și altistele corului de cameră, într-o fugă cu intrări la același interval pe care Mihai Moldovan îl utilizează cu consecvență în această partitură: terța.

Nr. 26. Poco moderato (în măsura 6/8)

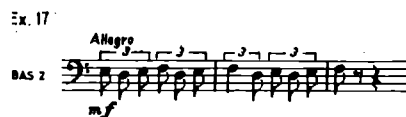
Replică la Nr. 24, susținută doar de vioară.

#### Tabloul X. Allegro (în măsura 2/4)

Nr. 27. Passacaglia pe o temă de 7 măsuri, expusă de 10 ori de către grupul percuției. De fiecare dată intervin noi grupuri de instrumente; la sfîrșitul variației 5 și pe variația 6, apoi la sfîrșitul variației 9 și pe variația 10 corul, cîntînd în cvinte paralele (între bași și tenori, între altiste și soprane), anunță

#### Insurecția.

Nr. 28. Între cele două pînze create de unisonul cornilor (continuat din Nr. 27) și respectiv conglomeratul disonant și oscilant al corzilor, tenorii și bașii, divizați, execută o fugă la patru voci, pe o temă



îndeaproape înrudită cu aceea din Nr. 10 și 16. Nr. 29. Replică la Nr. 27, redusă la numai 5 variațiuni.

#### Tabloul XI. Moderato (în măsura 6/8)

Nr. 30. Debutează ca o replică la Nr. 19 (cu grupul *concertino* complet: vioară, țambal, flaut) pentru ca apoi (flautul rămînînd singur) să se transforme într-o replică la Nr. 1 — în care recitarea basului enunță concluzia, deschisă spre viitor, a operei „*Trepte ale istoriei*“:

„Răsăritul e-atît de bogat în povești și lumină, că-n orele ce se ridică rămînem prea jos, întotdeauna, cînd vrem să-l slăvim“.