

## CREAȚII

Diana VODĂ-NUȚEANU

### Aspecte ale dramaturgiei în suita corală *Scene nocturne* de Anatol Vieru

Anatol Vieru a fost preocupat în mod deosebit de vocea umană, de resursele expresive ale acesteia. Deși a scris muzică simfonică, muzică de film și camerală, lucrările în care este implicată vocea (coruri sau opere) relevă preocuparea sa constantă de a găsi sau de a redescoperi modalități inedite de exprimare. Dintre creațiile corale am ales ca subiect de discuție lucrarea *Scene nocturne*, pe care îndrăznesc să o consider revoluționară, din punct de vedere componistic și interpretativ deopotrivă.

Intenția autorului a fost aceea de a crea un madrigal dramatic, gen foarte răspândit în Evul Mediu, o lucrare prin care să se realizeze trecerea de la scena de concert la aceea de teatru; de aceea, raporturile muzică-poezie care au stat la baza conceperii sale sunt esențiale pentru elucidarea concepției generatoare și implicit a realizării tehnice.

Ca și autorul poemelor, F.G. Lorca, autorul muzicii este puternic atras de pictura spaniolă și consideră că poetul are opere care "gândesc în culori", declarând totodată: «Nocturnele mele nu sunt simple transpuneri în muzică, ci turnarea în tipare muzicale a unui univers alcătuit din imagini și cuvinte; sunt un "acompaniament" la pânzele lui Goya și la poeziile lui Lorca».

Textul lucrării este de fapt alcătuit din poeme dispartate, pe care compozitorul le-a alăturat, dând astfel continuitate unor idei, impunând o supradeterminare. Dacă fiecare poezie este finită în sine, în ansamblu reprezintă doar o etapă funcțională a întregului.

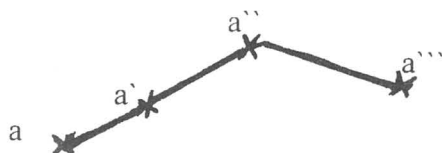
Cele șapte scene ilustrează problema timpului și a spațiului, sensul general al lucrării fiind tranziția lentă între imobilitatea hieratică, reprezentând o Spanie anistorică și dinamismul propriu pasionatei istorii a acestei țări; este o transformare a liricului în epic, a abstractului în concret, o trecere din atemporal în temporal.

La o citire superficială a partiturii se observă cum prima scenă, *Țipătul*, se consumă în 16 măsuri, dimensiunile celorlalte crescând progresiv. O analiză mai amănunțită relevă o concepție extrem de riguroasă, o rigoare care servește expresivitatea și sensul dramatic.

*Țipătul* este așadar prima scenă în care cele două coruri creează două planuri distincte: planul 1, purtător de text, și planul 2, în care apar țipetele sub forma unor blocuri sonore foarte scurte, emise pe diftongul "ay".

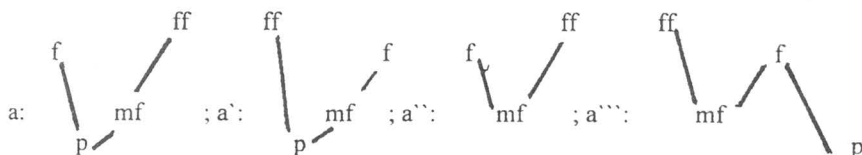
Corul 1 ilustrează fragmente de timp colorate de un sunet definit, în timp ce corul 2 reprezintă spațiul, țipetele fiind concepute ca fragmente de sunet (începuturi sau finaluri), idee care se apropie de muzica electronică.

Forma acestei prime scene este arcută din 4 microsecțiuni evolutive, care trasează în ansamblu o traiectorie cu profilul



concluzie care ține cont de registrele în care evoluează cele două coruri.

O construcție interesantă poate fi observată în dinamica țipetelor din planul corului 2:



Textul corului 1 este suprapus; strofa se aude în dimensiunea temporală a unui vers. După principiul vechilor motete, are loc o comprimare a timpului, astfel că fiecare voce rostește un vers diferit față de celelalte:

Cor 1

S — "Elipsa unui"

A — "Țipăt zboară"

T — "Un munte"

B — "Din munte în munte"

Cor 2

"Ay Ay Ay Ay"

În planul frecvențelor și al duratelor, această scenă, ca și următoarele patru, reprezintă o citire riguroasă a unor matrițe care au ca elemente seria numerelor prime 1, 2, 3, 5, 7, procedeu care, raportat la planul duratelor, poartă denumirea de tehnică a "sitei"; procedeu acesta va da naștere și lucrării *Sita lui Eratostene*, iar la nivelul frecvențelor matrița se regăsește și în lucrări ca: *Odă tăcerii*, *Ecran*, *Iona*. În prima scenă, observăm tehnica matriceală, în planul duratelor:

6  
4

E — lip — sa u — nui

și în cel al frecvențelor.

În cadrul matriței pot apărea diferite permutări controlate de autor pe un traseu ca acesta:

1 → 2 → 3 → 5 → 7	↓	sopran — duratele primului vers
2 → 3 → 5 → 7	↓	
↑	↓	
3 5 → 7 1	↓	
↑	↓	
5 7 ← 1 ← 2	↓	
↑	↓	
7 ← 1 ← 2 ← 3 ← 5	↓	frecvențele celui de-al patrulea bloc "Ay"

Scena a doua, *Coridor*, menține ideea celor două planuri, cu deosebirea că acestea nu vor fi reprezentate de câte un cor, ci vor migra de la un cor la altul și dintr-un registru în altul.

Planul 1 este o melodie a timbrurilor, o linie continuă care traversează variate registre (S — A — T — B — T — A — S) rezultând un fel de klangfarbenmelodie structurată la nivel ritmic și intonațional tot pe principiul sitei, respectiv al succesiunii numerelor prime.

Aceeași evoluție va fi observată și la nivelul textului poetic:

Cor 1 S — “Prin înaltele”

A — “lungi coridoare”

T — “doi seniori”

B — “se plimbă”

Cor 2

T — “arare”

Al doilea plan apare ca un comentariu la textul planului melodic și va reprezenta un element de contrast din punct de vedere melodic (este un enunț static, recto-tono), al emisiei (se va intona cântat șoptit netimbrat sau timbrat, iar spre final se va intona vorbit) și din punct de vedere semantic; planul secund prezintă ipostaze ale cerului, creând alte două dimensiuni: cerul spațial, colorat albastru, violet, de aur, și cerul în dimensiune și evoluție temporală: cer proaspăt – adult – bătrân.

Intervențiile apar alternând cele două dimensiuni - cer proaspăt, cer albastru, cer adult, cer violet, cer bătrân, cer de aur -, pentru ca în final vârstele cerului să fie prezentate simultan:

S — cer proaspăt

A — cer adult

T — cer bătrân\*)

Emisia șoaptei vorbite apare chiar în finalul scenei, pentru rostirea cuvântului “noapte”, aproape simultan cu emiterea cântată.

Evoluția planului 2 are următorul profil:

S — “cer proaspăt” — șoaptă netimbrată — 1 voce

T — “cer albastru” — șoaptă netimbrată — 2 voci

A — “cer adult” — șoaptă netimbrată — 3 voci divisi

B — “cer violet” — șoaptă netimbrată — 4 voci

A — “cer bătrân” — șoaptă timbrată — 1 voce

T — “cer de aur” — șoaptă timbrată — 2 voci

S — “cer proaspăt” — șoaptă timbrată —

A — “cer adult” — șoaptă timbrată — 3 voci diferite

T — “cer bătrân” — șoaptă timbrată —

B — “noapte” — sunet vorbit șoptit timbrat — 1 voce

S

A — “noapte” — sunet vorbit șoptit netimbrat — 4 voci diferite

T

B

\*) Am respectat traducerea strictă a textului spaniol, întrucât în partitură apare, probabil din greșeală, o altă traducere.

În urma acestei investigații se constată dificultatea de a cataloga un plan sau altul ca fiind static, respectiv mobil. Trebuie deasemeni remarcat faptul că în prima scenă emisia a fost eminentamente cântată, pe când în cea de-a doua spectrul acesteia s-a diversificat spectaculos, însă procesul nu se va opri aici.

În scena a treia, *lazuri*, se va adăuga sunetul fluierat prin aspirare. Se remarcă faptul că cele două coruri cântă simultan, fără ca prin aceasta să se anuleze bipolaritatea de planuri; aceasta se prezintă printr-un ison cântat ("chiparoși") suprapus unor blocuri mobile șoptite netimbrat ("apă împietrită"). Nuanțele din partitură obligă la crearea unui efect de ecou în planul isonului (cor 1 A — mf; cor 2 A — p în decalaj de două măsuri). Procedul se va repeta pe parcursul scenei astfel:

ison — A — "chiparoși" (Do)  
 B — "apă împietrită"

ison — T — "plopri" (Sol)  
 A — "apă de cristal"  
 B — fluierat aspirat

ison — B — "răchită" (Sol)  
 S + A — "apă adâncă"  
 T + B — fluierat aspirat

ison — S — "inimă" (Do)  
 T + B — "apă de lacrimi"

Asemănarea de structură formală (4 microsecțiuni) cu prima scenă este evidentă, ca și utilizarea tehnicii sitei:

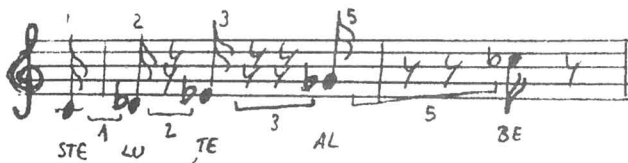


În sprijinul ilustrării textului, autorul a manifestat de această dată o predilecție pentru registrul grav.



Cu scena a patra, *Cântec cu mișcare*, motricitatea se accentuează, sprijinită fiind de tehnica punctualistă, idee preluată de la prima scenă (planul

strigătelor). Aici cuvintele se prezintă fragmentar, în silabe, pe sunete foarte scurte detașate de pauze, sunete ce se organizează tot pe baza succesiunii de numere prime:



Acestui prim plan muzical, în care se invocă stelele, visele, violetele (un plan al spațiului, așadar), i se contrapune un plan al timpului realizat prin glisarea vorbită pe cinci înălțimi diferite, fapt care-i conferă vorbirii un anume grad de cantabilitate.

În acest plan intervine câte o voce care interferează planul spațial cu noțiuni temporale (ieri, azi, mâine), proces în care "ieri" este prezentat exclusiv în glissando descendent. Spre final, temporalul fuzionează cu spațialul, elementele glissando topindu-se în scriitura punctualistă, dar detașându-se în continuare prin tipul de emisie — sunet vorbit, care va căpăta exclusivitate în scena a cincea, , *Conjurație – Pumnal*. Această scenă este de un dramatism și mai accentuat, în redarea căreia autorul a suprapus două poeme distincte (*Conjurație și Pumnal*) și a utilizat o gamă dinamică și de emisie foarte bogată, de la șoaptă (pp) până la strigăt (ff).

Autorul exploatează aici textul lui Lorca, evidențiind atât valoarea sa semantică, cât și pe cea pur fonetică.



La început, corul 1 prezintă primul text (*Conjurație*) distribuit la vocile feminine, în timp ce tenorul punctează consoanele, iar basul vocalele acelu text; ulterior registrele se inversează. Dacă primul cor emite sunete vorbite din care rezultă însă o vorbire cântată, corul al doilea (*Pumnal*) parcurge textul în vorbire pură, iar partitura sa are o componentă ritmică foarte pregnantă al cărei impact este amplificat de sonoritatea consoanelor "f" și "s":



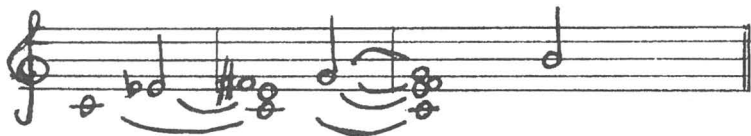
Enunțul exemplificat reprezintă în același timp și un element de arhitectură muzicală, fiecare apariție a sa delimitând o secțiune.

Punctul culminant al lucrării îl reprezintă scena a șasea, *Pe negândite*, care debutează cu un strigăt al corului 1, un bloc sonor alcătuit din emisii cântate și vorbite, acoperind un registru amplu și rostind cuvântul "mort". Retorica este un procedeu aplicat riguros în acest moment al scenei (ex.: mort – gliss, "de cuțit" – registru acut și valori foarte scurte, "străpuns" – gliss).

Secțiunea următoare este un canon ostinato, care dezvoltă o izoritmie emisă șoptit timbrat repetând cuvântul "tremură" peste care apare surprinzător intervenția tenorului cu sunete cântate, rostind cuvântul "mamă", prin acorduri, ca o metamorfoză a precedentelor formule glissando.

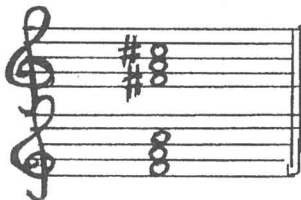
Strigătul reapare amplificat ca intensitate, ambele coruri fiind implicate simultan de această dată, iar culminația este marcată de o violentă bătaie din palme, care precede acest de-al doilea strigăt.

După parcurgerea integrală a textului, acesta este reluat într-o manieră distinctă; cele două coruri rostesc fragmente de text structurate în module, procedeu care crează un moment de ritmică aleatorie cu efectul unei rumori, rezultat din sublinierea prin intensitate a unor anumite cuvinte rezultând impulsuri pe diferite sunete (vocale sau consoane). Această aparentă dezordine este strict condusă în planul intensităților care au un sens general valabil și care unifică cele două formații corale. Din magma sonoră astfel creată se va naște treptat un acord de sunete cântate,



o armonie de cvarte care va pregăti intrarea în ultima scenă, *Clopot*, în care regăsim principiul sitei, succesiunea în plan ritmic a matricei 1, 2, 3, 5, 7, suprapusă pe rudimente de text din scena precedentă.

Sunetul "fals" al clopotelor ca rezultat al suprapunerilor de sunete armonice foarte puternice este redat aici printr-o scriitură polimodală:



Este momentul cu cea mai densă scriitură, în secțiunea mediană realizându-se melodia de tip webernian (melodia timbrurilor atât de dificil de adaptat la scriitura vocală).

Între cele două apariții ale melodiei timbrurilor, compozitorul crează o sonoritate de un dinamism inedit în care corul 1 are rolul unui instrument de percuzie producând zgomote asemănătoare castagnetelor, cu ajutorul limbii, în alternanță cu emiterea vorbită pe durate foarte scurte a silabelor "ta-ka", frecvent depistabile în multe creații corale românești și nu numai.

În ultimele măsuri reappare silaba "Ay", a cărei personalitate s-a detașat în prima scenă ca strigăt, dar aici devine oftat, marcând încheierea unui ciclu evolutiv și trecerea din atemporal în temporal.

O lucrare de o asemenea anvergură, complexitate și, mai ales, dificultate, și-a găsit drumul spre statutul de capodoperă în conștiința publicului prin intermediul corului de cameră "Madrigal", care a promovat-o pe scena Festivalului "George Enescu" din 1967, în turneele internaționale, precum și prin înregistrarea sa pe un disc alături de alte vârfuri ale creației corale românești (*Ritual pentru setea pământului*, de Miriam Marbe, *Aforisme* de Ștefan Niculescu). Dirijorul Marin Constantin declara, referindu-se la *Scenele nocturne*: "... ansamblul nostru are o preistorie și o istorie: momentul de răscruce a fost reprezentat de piesa lui Anatol Vieru".

Dincolo de rigoarea nivelului arhitectonic, basorelieful muzical creat de Anatol Vieru impresionează chiar și pe un ascultător nevizat, dar obligatoriu receptiv, prin tratarea specială a vocii umane prin căutarea acelei "țări a nimănu", după cum însuși autorul declara, "în care vorbirea și cântarea se anulează, nutrindu-se reciproc".

### Bibliografie

ARZOIU Ruxandra: *Opera "Praznicul calicilor", de Anatol Vieru*, în: revista "Muzica", nr. 4, 1998.

GLODEANU Liviu: *"Scene nocturne" pentru două coruri a cappella*, de Anatol Vieru, în: revista "Muzica", nr. 1, 1968.

GUINJOAN Juan: *Fragment de cronică*, în: "Diario de Barcelona", 15 octombrie 1968.

MARIN Constantin, SAVA Iosif: *Constelația Madrigal*, Ed. Muzicală, București, 1988.

TERENYI Ede: *Interviu cu Anatol Vieru*, în: revista "Utunk", 1967.

VIERU Anatol: *Avancronică*, în: revista "Tribuna", 29 aprilie 1966.

VIERU Anatol: *Prezentare pe coperta discului Electrecord ST-ECE 0416*, 1966.

VIERU Anatol: *The book of modes*, Ed. Muzicală, București, 1993.