

Caracteristicile neoclasiciste prezente în creația instrumentală a lui Pavel Rivilis

Summary

The neoclassical characteristics in the instrumental works of P. Rivilis

Pavel Rivilis is the most important and well respected composer in Republic of Moldova. In the 20th and 21st centuries, famous composers like D. Shostakovich, A. Schnittke, S. Prokofiev, B. Britten, I. Stravinsky and others wrote neoclassical music. However, in his early years, Pavel Rivilis didn't have his own musical style, instead he used Baroque and other classical elements in some of his pieces. He also used polyphonic elements in Symphony N.1, Sonata for viola, Symphony N.2 as well as elements that were characteristic for classicism – traditional Sonata - Allegro form in Symphony N.1 and Symphony N.2.

In his early years, Pavel Rivilis didn't present his own style; instead he searched and used the most important classical elements in composition. His pieces were written very well and show a high level of understanding while using all of what he learned through his life.

Keywords: neoclassicism, baroque, classical style, symphony, fuga, fugato, instrumental works.

Perioada neoclasicismului datează cu începutul secolului XX. Acest curent stilistic vine ca o reacție împotriva avangardei muzicale, caracterizată prin utilizarea permanentă a unor tehnici componistice revoluționare, a unor efecte sonore zgomotoase. Astfel, neoclasicismul este înțeles ca o revalorificare a tradițiilor preclasice și clasice.

Menționăm însă că nu totdeauna compozitorii care au creat stil neoclasicist au fost înțeleși de contemporanii lor, fiind supuși criticii aspre atât de școala lui A. Schönberg în prima jumătate a sec. al XX-lea, cât și de reprezentanții avangardismului postbelic (T. Adorno, P. Boulez). Nefiind influențați de acești factori, neoclasiciștii îmbogățesc palmaresul simfonic universal cu lucrări precum: *Simfoniile nr. 9 și 15* de D. Șostakoviici, *Moz-Art a la Haydn* de A. Schnittke, mai multe misse, liturghii, coraluri, passacagii, concertii grossi etc.

„Deși neoclasicismul presupune, în sensul direct, riguros al îmbinării de cuvinte, restaurarea și modernizarea (*neo*) modelelor clasice (drept dovadă servesc *Simfonia clasică* de S. Prokofiev sau *Simfonia simplă* de B. Britten), practica artistică dovedește utilizarea mai frecventă a semnificației indirecte, convenționale, lărgite a acestei noțiuni, despre care mărturisește creația interbelică a lui I. Stravinski, cea a lui P. Hindemith, A. Casella, F. Malipiero, O. Respighi, axată, întâi de toate, pe „modelele” baroce”.¹ Neoclasicismul în muzică, atingând punctele de vârf în țările vest-europene în perioada interbelică, a exercitat multiple influențe asupra creației componistice est-europene. Nu face excepție nici Republica Moldova.

Un reprezentant al acestei tendințe este compozitorul Pavel Rivilis, care preia elementele stilistice caracteristice epocii baroce și clasice, pentru a le combina cu propriul său limbaj muzical-sonor, creând un stil unic, în care este sintetizat trecutul cu prezentul. În prima perioadă a creației sale, aflat sub influența stilistică a perioadelor barocă și clasică, autorul scrie lucrări de mare valoare cum sunt *Simfonia nr. 1, 2* și *Sonata pentru violă solo*, unde utilizează pe larg principiile fugii și *allegro-ului de sonată* de tip *haydnian*.

Astfel, în această mică reflexie asupra creației instrumentale a lui Pavel Rivilis, cuvântul neoclasicism va fi tratat sub un aspect mai larg, având atât semnificația de urmare a principiilor clasice, cât și a tuturor tehnicilor componistice precedate de această epocă, cu precădere cele caracteristice epocii baroce.

Exemplul 1.



Exemplul 2.



În *Prima simfonie* compozitorul și-a propus să îmbine experiența simfoniei clasice cu propria viziune asupra acestui gen. Astfel, sub aspect

conceptual, *Simfonia* are unele tangențe cu lucrările scrise în acest gen de reprezentanții tradițiilor neoclasiciste din sec. XX S.Prokofiev, D. Șostacovici ș. a. Din cele patru mișcări ale simfoniei, sunt remarcate prima și a treia parte, care urmează particularitățile clasice și baroce.

Prima parte a acestei simfonii – *Allegro de sonată* – este dominată de tonusul pozitiv al muzicii. Expoziția este lipsită de conflicte, temele G.P. și G.S. aflându-se în raport de *tonică – dominantă*, completându-se reciproc, ceea ce este specific simfoniei clasice (Ex. 1, 2). Temele au un caracter vesel, de scherzo, fiind formate dintr-un șir de salturi expuse în alternare cu o mișcare treptată, pe alocuri fiind sesizate intervalele disonante, ceea ce apropie acest tematism muzical de stilistica creației lui S.Prokofiev.

Procesul de dezvoltare și transformare a G.P. și G.S. începe în cifra 6 și se bazează, în mare parte, pe varierea intonațiilor incipiente ale ambelor teme și pe o mare acumulare dinamică, care duc spre schimbarea imagistică a lor. Repriza în oglindă are rolul de a readuce caracterul vesel al temelor din expoziție, ceea ce contribuie la formarea unei simetrii în interiorul primei părți.

Partea a treia (compartimentul B din forma tripartită complexă :

A (a+a¹+a²) + B + A¹) se evidențiază prin utilizarea unui *Fugato* în cifra 40 (Ex. 3), care sună inițial firav, fiind expus pe rând la *Ob.*, *Fl.*, *Fl.picc.* pe fundalul pedalei acordice la *archi*.

Exemplul 3.

Mai târziu tema este reluată de *V-le.*, *Cor.*, *Celli.*, *Bassi* și *T-be.*, astfel *fugato*-ul capătând treptat o sonoritate mai bogată, datorită creșterii ambitusului (de la expunerea inițială a temei în registrul acut până la prezentarea ei în registrul grav), îmbogățirii facturii și creșterii dinamice. Acest episod, care prezintă o singură temă expusă

în raportul de *tonică – dominantă*, cu utilizarea doar a modificărilor timbrale, vorbește despre măiestria compozitorului care a reușit să redea un complex variat de imagini, prin utilizarea resurselor componistice limitate.

Simfonia nr. 2 pentru copii este un alt exemplu în care pe prim-plan se situează utilizarea principiilor neoclasiciste. Ceea ce apropie această simfonie de cea dintâi este construcția asemănătoare a părților întâia și a treia, care urmează aceleași principii de expunere a *Allegrou-lui de sonată* de tip *haydnian*, și a *fugato*-ului.

În prima parte a acestei lucrări, compozitorul a apelat la forma *Allegro de sonată* de tip *haydnian*, caracteristic prin lipsa de contraste interioare în cadrul expoziției temelor, G.P. și G.S. fiind constituite din același material tematic, expus în raport de *tonică – dominantă* (Ex. 4). Din punct de vedere intonațional, această muzică face aluzie la stilul componistic al compozitorilor sovietici S. Prokofiev și D. Kabalevski.

Exemplul 4.

După părerea lui Z. Stolear, care a realizat analiza acestei simfonii în cartea „*Молдавская советская симфония*”, concluzia este inspirată din cântecele ce însoțesc jocul copiilor.² Deși din punct de vedere genuistic și tematic materialul muzical este unul simplu, având un caracter vesel (format din repetarea aceluiași sunet, mișcarea treptată și pe salt de cvartă perfectă descendentă), expunerea lui este una complexă, tema fiind prezentată într-un raport de politonalitate E-dur și Gis-dur (la un interval de decimă) în mișcare inversată (Ex. 5).

Exemplul 5.

Partea a treia este marcată de încadrarea unui *fugato* pe două teme în secțiunea de dezvoltare a formei rondo de sonată. Acest *fugato* este bazat

pe materialul tematic al G.P. și al Concluziei, care prezintă interes, în primul rând, din punct de vedere al expunerii timbrale în cifra 42 (*Ex. 6*), primul element din Concluzie fiind repartizat pe rând la *C. Ingl., Fl., Ob., Fl.*, iar tema G.P. fiind interpretată de *Fag.* și *Cor.* Repartizarea exactă între grupe orchestrale contribuie la o prezentare mai reliefată a temelor.

Exemplul 6.

Utilizarea fugato-ului în cadrul dezvoltării acestei părți denotă o dată în plus atracția compozitorului față de stilul baroc și, bineînțeles, urmarea tradițiilor componistice neoclasiciste.

O altă lucrare ce urmează principiile neoclasiciste, în sensul larg al acestui cuvânt este **Sonata pentru violă solo**. Scopul compozitorului în această creație a fost de a realiza un ciclu asemănător *Sonatelor și Partitelor* lui J. S. Bach, lucrarea fiind constituită din patru părți care au următoarele caracteristici: quasi-preludiu, fugă, o parte lentă, urmată de una rapidă.

Din punct de vedere stilistic, materialul muzical al părților a doua și a patra este unul specific perioadei barocului. Partea a doua, *Fuga*, datorită genului abordat, constituie un exemplu muzical mai calculat, mai stabil din punct de vedere emoțional. Fuga este monotematică, având o construcție tradițională cu expoziția în *tonica - dominantă - tonica*, dezvoltarea, repriza și coda. La baza temei stau trei elemente (*Ex. 7*). Primul element conturează o mișcare de terță ascendentă de la tonică și revenirea la prima tonalității h-moll, expusă în ritm uniform de optimi la nuanța de *piano*. Mersul pe intervalele consonante ale trisonului toniciei (treptele întâia și a treia) și registrul grav în care sună tema, evidențiază de la bun început caracterul echilibrat al temei. Al doilea element este mai variat atât din punct de vedere ritmic,

cât și melodic. Și aici vom remarca atât mișcarea pe intervale de secunde descendente cu utilizarea notelor cromatice, cât și cea de terță descendentă într-un ritm de o optime, două șaisprezecimi, urmate de două optimi. Acest element cromatic este repetat de două ori, a doua oară fiind prezentat la un interval de terță mare descendentă. Al treilea element, din punct de vedere ritmic este încadrat într-un ritm sincopat, iar din punct de vedere intonațional pregătește tonalitatea dominantei. Răspunsul tonal sună la o treaptă superioară din punct de vedere dinamic, având nuanța de *mf*.

Exemplul 7.

A treia reluare a temei este evidențiată atât din punct de vedere dinamic (*f*), cât și timbral, tema fiind interpretată cu o octavă mai sus decât prima expoziție a ei, adică în registru mediu, căpătând astfel o sonoritate mai încordată.

Un asemenea material ritmico-intonațional este prezent încă în creația marelui polifonist J. S. Bach. Spre exemplu în Fuga nr. 3 (CBT II) atestăm primul element, în Fuga nr. 20 (CBT I) și întreg Preludiul nr. 22 (CBT I) este bazat pe elementul al doilea. O altă Fugă, nr. 17 (CBT II) include încadrarea primelor două elemente prezentate în aceeași ordine ca și în Fuga scrisă de P. Rivilis. Această coincidență tematică demonstrează o studiere profundă a compozitorului Rivilis a materialului muzical specific perioadei baroce, mai cu seamă creația lui J. S. Bach.

Partea mediană a fugii are trei compartimente. Cel dintâi se axează, în mare parte, pe dezvoltarea motivică a celui de-al doilea element, astfel acest compartiment fiind profund cromatizat, având o sonoritate tensionată (*Ex. 8*).

Exemplul 8.

La baza celui de-al doilea compartiment al părții mediene stă infiltrarea unui element nou, un exemplu tipic interpretat la vioară în Partita nr. 3 prima parte, Partita nr. 2 *Ciaccona* de J. S. Bach și aici vorbim de utilizarea unui asemenea procedeu ca repetarea unei note pe corzi diferite și infiltrarea printre ele a temei propriu-zise. Anume acest element componistic stă la baza compartimentului respectiv, tema fiind evidențiată prin poziția inversă a știmelor (expusă în tonalitatea g-moll) (*Ex. 9*).

Exemplul 9.

O mare creștere dinamică, dar și de registru aduc la culminația părții mediene sau la al treilea compartiment al ei, care este bazat pe utilizarea primelor două elemente într-o variantă nouă, modificată (alte durate), interpretată cu note duble. Utilizarea pe larg a cromatismelor, creșterea dinamică și de registru, expuse într-un stringendo sesizabil, aduc spre repriză (Ex. 10).

Exemplul 10.

La nuanța de *f* sună tema în două variante la două voci, în registru grav și mediu, vocea de jos readucând varianta inițială din expoziție, iar cea de sus aducând una nouă, tema sunând în augmentare. Sfârșitul *espressivo*, după remarca autorului, readuce imaginea din începutul fugii, care sună calm la nuanța de *piano*, astfel formându-se o simetrie în expunerea acestei părți (Ex. 11).

Exemplul 11.

Deși viola are posibilități limitate în expunerea unei polifonii, totuși compozitorul reușește să construiască o veritabilă lucrare polifonică, prin dezvăluirea tuturor procedeelelor posibile de expunere tematică a unei fugi. Acest rezultat sublim l-am observat din analiza detaliată a Fugii, care demonstrează un înalt nivel al tehnicii polifonice, însușite de compozitor.

Partea a patra *Allegro* încheie Sonata într-o notă de dinamism. Aici solistul își demonstrează capacitățile de virtuozitate, măiestria interpretativă, ceea ce era caracteristic pentru unele lucrări semnate de A. Vivaldi, G. Händel, J. S. Bach etc.

Această parte are o structură bipartită și este

Referințe bibliografice

¹ Axionov, Vladimir. *Reflecții asupra muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI // Artes*, vol 8. Iași, 2009, p. 95.

constituită dintr-o mișcare rapidă uniformă de șaisprezecimi. Prima secțiune apare în tonalitatea h-moll și sfârșește pe dominantă, iar cea de-a doua, prezentată inițial în fis-moll (dominanta minoră), sfârșește cu H-dur, tonica majoră (Ex. 12).

Exemplul 12.

Tema este formată din două elemente. Primul element e bazat pe un șir de arpegii expuse într-o manieră non-legato, iar cel de-al doilea - pe un element de tip secvență cu alterarea mișcării legato și non-legato. Tema este profund cromatizată, fapt ce creează o instabilitate tonală. Cea de-a doua secțiune se bazează pe materialul tematic din prima, fiind prezentată într-o mișcare inversată. Sfârșitul acestei părți sună major, luminos, tipic stilului componistic al lui J. S. Bach.

Din analiza acestor două părți, putem conchide că Pavel Rivilis a creat două exemple muzicale ce se axează pe dezvăluirea a două particularități diferite ale stilului baroc, primul reprezentând exponentul de bază al lui, adică fuga, iar cel de-al doilea axându-se pe sfera concertantă sau de virtuozitate, prezentând capacitățile interpretative ale solistului.

În concluzii mai evidențiem că în prima perioadă de creație, la etapa când compozitorul încă nu și-a format un stil componistic bine definit, el recurge la utilizarea unor principii componistice bine însușite din școala parcursă la compozitorii naționali - L. Gurov, V. Zagorski N. Leib ș.a. Aici menționăm utilizarea genurilor muzicii baroce: *fuga* și *fugato*, întâlnite în *Sonata pentru violă*, *Simfonia nr. 1* și *Simfonia pentru copii* și a principiilor componistice specifice clasicismului - *Allegro-ul de sonată* de tip haydnian, prezente în *Simfonia nr. 1* și *Simfonia pentru copii*. Prin aceste creații, P.Rivilis dă dovadă de o mare măiestrie în cunoașterea diferitor procedee componistice, ce țin atât de muzica barocă, clasică, cât și de cea contemporană, autorul creând lucrări de mare valoare, incluse în tezaurul muzical național.

Compozitorul Pavel Rivilis, prin erudiție și ingeniozitate, se impune ca un adevărat maestru al tehnicii componistice, afirmându-se ca o personalitate marcantă a culturii naționale, creația sa evidențiindu-se prin diversitatea concepției stilistice, originalitatea formelor și deosebita sonoritate a materialului muzical.

²Столяр, З. *Молдавская советская симфония*. Кишинев, 1967.