

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE***

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 784.087.68:781.6(043.2)

MIHALAȘ MIHAI

**MINIATURA CORALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA
LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI ÎN REPERTORIUL
CAPELEI CORALE ACADEMICE *DOINA***

SPECIALITATEA 563.01 MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Teză de doctor în arte
(doctorat profesional)

Conducător de doctorat _____ Melnic Victoria, doctor în studiul
artelor, profesor universitar

Autor: _____

CHIȘINĂU, 2021

© **Mihalaş Mihai, 2021**

CUPRINS

ADNOTĂRI (în limbile română, rusă și engleză)	4
LISTA TABELELOR	7
INTRODUCERE	8
1. MINIATURILE CORALE PE TEXTE FOLCLORICE	18
1.1. <i>La streșina casei mele</i> – miniatură corală pentru cor mixt, prelucrare de I. Macovei	18
1.2. <i>Hopa, hopa</i> (cântec popular bulgar), prelucrare corală de Gh. Strezev	23
1.3. Miniatura corală <i>Jalea miresei</i> de Gh. Ciobanu	29
1.4. Suita corală <i>Cine n-are dor de luncă</i> de T. Zgureanu	34
1.5. Concluzii la capitolul 1	40
2. POEZIA EMINESCIANĂ ÎN MINIATURA CORALĂ	41
2.1. <i>Codrurile, codruțule</i> de P. Șerban	42
2.2. Lirica eminesciană în creația corală a lui E. Doga	48
2.3. Madrigalul <i>Lumineze stelele</i> de Gh. Mustea	55
2.4. Concluzii la capitolul 2	67
3. MINIATURILE CORALE PE TEXTE ALE POETILOR MOLDOVENI CONTEMPORANI	69
3.1. <i>Dulce plai și Lacul albastru</i> de Z. Tcaci pe versurile A. Roșca	69
3.2. <i>Arde pământul</i> pe versurile lui V. Tulnic și <i>Seară de vară</i> pe versurile lui L. Corneanu, de V. Zagorschi	76
3.3. <i>Ninge</i> de T. Zgureanu pe versuri de P. Dudnic	89
3.4. Concluzii la capitolul 3	96
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	97
BIBLIOGRAFIE	99
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	109
CV-UL AUTORULUI	110
ANEXE	112
Anexa 1. Lista abrevierilor	112
Anexa 2. Programele recitalurilor și DVD cu imprimări	113
Anexa 3. Partiturile corale ale creațiilor analizate în teză	115

ADNOTARE

Mihalaș Mihai. Miniatura corală din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI în repertoriul Capelei corale academice *Doina*. Teză de doctor în artă, specialitatea 653.01 – Muzicologie (creație). Chișinău, 2021.

Structura tezei: Lucrarea cuprinde: introducerea, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 139 de titluri, 3 anexe, 5 tabeluri, 98 pagini ale textului de bază. Rezultatele obținute sunt reflectate în 6 lucrări științifice publicate.

Cuvinte-cheie: miniatură corală, prelucrare corală, cor mixt, interpretare corală, lirică eminesciană, text folcloric, poeți contemporani din Republica Moldova

Domeniul de studiu: arta muzicală, creația componistică, istoria și teoria interpretării corale.

Scopul cercetării constă în elaborarea unor modele noi de interpretare a miniaturilor corale autohtone în practica artistică, fundamentate pe analiza muzical-stilistică și interpretativă a repertoriului de acest gen semnat de compozitorii din Republica Moldova. **Obiectivele cercetării:** cercetarea multilaterală a unui număr de miniaturi corale semnate de compozitorii autohtoni din repertoriul Capelei corale academice *Doina*; specificarea diverselor aspecte ale limbajului muzical-componistic și racordarea acestora cu practica interpretativă corală; identificarea dificultăților interpretative în lucrările analizate și înaintarea unor metode de depășire a acestora.

Noutatea și originalitatea științifico-practică a demersului este determinată de coroborarea cercetării teoretice și a procesului de valorificare practico-interpretativă a miniaturilor corale semnate de compozitori din Republica Moldova, realizată cu aportul Capelei corale academice *Doina*. Pentru prima dată în teză au fost identificate și catalogate problemele artistice și dificultățile interpretative cu care se confruntă dirijorul în cadrul lucrului asupra repertoriului miniaturii corale naționale; au fost elaborate și aprobate, în practica artistică, soluții pentru depășirea acestor probleme. Pentru prima dată, în baza unei cercetări teoretice complexe au fost implementate în practica artistică noi modele interpretative ce vizează genul de miniatură corală autohtonă, realizat în cadrul celor trei recitaluri susținute pe scena Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*.

Valoarea aplicativă a lucrării. Rezultatele tezei pot fi utilizate în practica artistică de interpretare și studiere a creațiilor corale miniaturale, de către corurile profesioniste, studentești sau de amatori; în studiul teoretic al muzicii corale; în cursurile didactice de *Dirijat cor academic, Interpretare vocală corală, Metodica lucrului cu corul, Practica interpretativă, Practica dirijorală, Istoria muzicii naționale* etc. cu referință la muzica corală autohtonă. Cercetarea va constitui un suport teoretic și practic în activitatea dirijorilor de cor, a profesorilor și studenților de la instituțiile de învățământ muzical, a colectivelor corale din republică; cât și ca punct de plecare pentru studii ulterioare în domeniu.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost aprobate în cadrul a 6 conferințe științifice, fiind reflectate în 6 articole publicate; în practica artistică de concert, în activitatea dirijorală practică în Capela corală academică *Doina* din cadrul Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*.

АННОТАЦИЯ

Михалаш Михай. Хоровая миниатюра в Республике Молдова на стыке XX-XXI веков в репертуаре Академической хоровой капеллы *Дойна*. Докторская диссертация в области искусства по специальности 653.01 - музыковедение (творчество). Кишинев, 2021 г.

Структура диссертации: Работа включает: введение, 3 главы, общие выводы и рекомендации, библиографию из 139 наименований, 3 приложений, 5 таблиц, 98 страниц основного текста. Полученные результаты отражены в 6 опубликованных научных статьях.

Ключевые слова: хоровая миниатюра, хоровая обработка, смешанный хор, хоровое исполнение, лирика Эминеску, фольклорные тексты, современные поэты Республики Молдова

Направление обучения: музыкальное искусство, композиторское творчество, история и теория хорового исполнительства.

Целью исследования является разработка новых моделей интерпретации хоровых миниатюр молдавских композиторов в художественной практике на основе музыкально-стилистического и исполнительского анализа. **Задачи исследования:** представить комплексный анализ наиболее показательных хоровых миниатюр, сочиненных кишиневскими композиторами; характеристика различных аспектов музыкального языка и отношение их с практикой хорового исполнения; выявление интерпретационных трудностей в анализируемых произведениях и представление методов их преодоления.

Новизна и научно-практическая оригинальность работы обусловлена совмещением теоретического исследования и концертного исполнения Академической хоровой капеллой *Дойна* под руководством автора диссертации хоровых миниатюр, созданных композиторами Республики Молдова. В диссертации впервые были выявлены и проанализированы художественные задачи и трудности интерпретации, с которыми дирижер сталкивается при работе над хоровой миниатюрой, входящей в национальный репертуар, а также разработаны и апробированы в художественной практике решения по преодолению этих задач. Впервые на основе комплексного теоретического исследования были реализованы в художественной практике новые модели, интерпретации молдавской хоровой миниатюры, реализованные в рамках трех концертов на сцене Национальной филармонии им. Сергея Лункевича.

Практическая значимость диссертации. Результаты исследования могут быть использованы как в практике художественной интерпретации, так и в процессе изучения хоровых миниатюр профессиональными, студенческими или любительскими хорами; в теоретическом изучении хоровой музыки; в учебных курсах «Дирижирование академическим хором», «Вокально-хоровое исполнение», «Методика работы с хором», «Исполнительская практика», «Дирижерская практика», «История национальной музыки» и других, связанных с изучением национальной хоровой музыки. Диссертация станет дополнительным материалом в теоретической и практической деятельности хоровых дирижеров, преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений, хоровых коллективов республики, а также отправной точкой дальнейших исследований в этой области.

Внедрение научных результатов. Результаты исследования апробированы на 6 научных конференциях и отражены в 6 опубликованных статьях, а также в концертной практике и в дирижерской деятельности автора в Академической хоровой капелле *Дойна* Национальной филармонии имени Сергея Лункевича.

ANNOTATION

Mihalaş Mihai. Choral miniature in the Republic of Moldova at the confluence of the XX-XXI centuries in the repertoire of the Academic choral chapel *Doina*. Doctoral thesis in arts, specialty 653.01 - Musicology (creation). Chisinau, 2021.

Thesis structure: The thesis includes: introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 139 titles, 3 annexes, 5 tables, 98 basic text pages. The obtained results are reflected in 6 published scientific papers

Keywords: choral miniature, choral processing, mixed choir, choral interpretation, Eminescu's lyric, folk text, contemporary poets from the Republic of Moldova

Field of study: musical art, history and theory of choral performance.

The aim of the research is to develop new models for interpreting local choral miniatures in artistic practice, based on musical-stylistic and interpretive analysis of such repertoire signed by composers from the Republic of Moldova. **The objectives of the research** refer to the presentation of the complex analysis of some choral miniatures signed by local composers, from the repertoire of Academic choir chapel *Doina*; specifying the various aspects of the musical-compositional language and connecting them with the choral interpretive practice; identifying the interpretative difficulties in the analyzed works and submitting some methods to overcome them.

The novelty and scientific-practical originality of the approach is determined by the corroboration of the theoretical research and the process of practical-interpretative valorification of the choral miniatures signed by composers from the Republic of Moldova, made with the contribution of the Academic Choral Chapel *Doina*. For the first time in the thesis were identified and cataloged the artistic problems and interpretive difficulties faced by the conductor in working on the national repertoire of choral miniature; solutions for overcoming them were elaborated and approved, in artistic practice. For the first time, based on a complex theoretical research, new interpretive models were implemented in artistic practice, aiming at the genre of local choral miniature, realized within the three recitals held on the stage of the National Philharmonic *S. Lunchevici*.

The applicative value of the work. The results of the thesis can be used in the artistic practice of interpretation and study of miniature choral pieces, by professional, student or amateur choirs; in the theoretical study of choral music; in the university courses of Academic choir conducting, Choral vocal interpretation, Methodology of working with the choir, Interpretive practice, Conducting practice, History of national music and other courses with reference to local choral music. The research will be a theoretical and practical support in the activity of choir conductors, teachers and students from music education institutions, choral groups from the republic; as well as a starting point for further research in the field.

Implementation of scientific results. The research results were approved in 6 scientific conferences, being reflected in 6 published articles; in concert artistic practice, in the conducting activity practiced in the Academic choral chapel *Doina* from the National Philharmonic *Serghei Lunchevici*.

LISTA TABELELOR

Tabelul 1.1 Schema formei cântecului popular <i>La streșina casei mele</i>	p. 21
Tabelul 1.2 Schema formei I. Macovei <i>La streșina casei mele</i>	p. 21
Tabelul 1.3 Schema formei Gh. Strezev <i>Hopa, hopa</i>	p. 26
Tabelul 2.1 Schema formei Gh. Mustea <i>Lumineze stelele</i>	p. 57
Tabelul 3.1 Schema formei T. Zgureanu <i>Ninge</i>	p. 90

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei de cercetare. Arta corală a ocupat mereu un loc deosebit în cultura muzicală națională, în special datorită popularității și accesibilității sale ca formă de practică colectivă, atât în mediile profesioniste cât și în cele de amatori. Fiind unul din cele mai importante genuri corale, miniatura oferă posibilitatea exprimării, în cadrul unor forme de mici dimensiuni a unor mesaje artistice din cele mai diverse, în mod concis, clar, fapt ce condiționează o receptivitate deosebită din partea publicului larg. Pe lângă caracterul colectiv al interpretării, la baza succesului constant al acestui gen stă și legătura sincretică dintre textul poetic și cel muzical, ce creează un plus de comprehensibilitate, facilitând asimilarea conținuturilor sale artistice.

Pe parcursul primei jumătăți a sec. XX, în Republica Moldova, cultura corală s-a manifestat ca o punte care unea membrii unor comunități cu interese comune, iar promovarea culturii corale în instituțiile publice – în școlile orășenești, casele de cultură ș.a. a generat un avânt deosebit al acesteia. Și dacă în perioada dată repertoriul formațiilor corale de cele mai dese ori era constituit din prelucrări folclorice, apoi pe măsura dezvoltării artei muzicale a republicii și a transformărilor sociopolitice de după război, în cea de-a doua jumătate a secolului XX s-a resimțit nevoia de creare a unui repertoriu național, astfel compozitorii au abordat genurile corale, inclusiv miniatura, răspunzând cerințelor interpreților și ale publicului, fapt ce a condus spre dezvoltarea continuă a acestui domeniu important al vieții culturale muzicale autohtone, până în prezent.

Conform definițiilor general acceptate, genul de miniatură, întâlnit și în alte arte precum literatura, pictura, sculptura etc., include operele artistice de dimensiuni și proporții reduse, având un potențial de exprimare specific, conforme acestei trăsături definitorii. Astfel, în cadrul genului s-au dezvoltat o anumită estetică, în care atenția creatorului este focusată în mod direct pe obiectul sau tematica principală, pe detalierea fină și delicată, pe întruchiparea unor tablouri sau stări evocatoare, sugestive, uneori contrastante. La baza miniaturii literare, poetice, sculpturale sau muzicale stă conceptul redării artistice „de moment”, aproape „instantanee” în forme succinte, concise, a unor conținuturi complexe, bogate, de mare intensitate, iar realizarea acestui principiu imanent al genului presupune posedarea unei măiestrii deosebite din partea creatorului.

Miniatura corală este unul dintre cele mai vechi genuri cunoscute în arta muzicală cultă, originea sa fiind plasată în sec. al XIV-lea – începuturile acesteia se regăsesc în genuri precum *frottola*, *villanella*, *chanson-ul* ș.a., pe larg răspândite în perioada renașcentistă. Pe parcursul evoluției de circa șapte secole a miniaturii corale, în cadrul acesteia s-au cristalizat trăsături caracteristice esențiale pentru un micro-discurs închegat, concentrat, în care este inserat un macro-conținut complex, inteligibil, de înaltă ținută emoțional-artistică. În special, mesajul

poetic al miniaturii cunoaște o amplă diversificare, de la plasticitatea ingenuă a unor scene umoristice până la tablouri profunde inspirate din natură sau din viața cotidiană.

În cea de-a doua jumătate a secolului XX, limbajul muzical al miniaturii se dezvoltă mai ales în direcția creșterii expresivității și a psihologizării discursului, iar această dezvoltare pe plan componistic a impulsionat și dezvoltarea semnificativă a artei de interpretare corală în general. Astfel, miniaturile corale din această perioadă conțin o bogată paletă a mijloacelor de expresivitate și a unor procedee de articulare vocal-corală deseori inovatoare. Ca și în toată muzica corală, în prim plan se situează vocea, ca cel mai expresiv, flexibil și mobil mijloc de exprimare muzical-artistică și „instrument” unic, capabil să exprime un text poetic, răspunzând unuia dintre cele mai importante scopuri ale muzicii vocale – perceperea rapidă a textului muzical de către ascultător.

Miniatura corală se bucură de succes în Republica Moldova datorită activităților bogate ale unor colective corale profesioniste sau de amatori și unor compozitori de primă mărime care au abordat acest gen – Gh. Mustea, Z. Tcaci, V. Zagorschi, T. Zgureanu, E. Doga ș.a. Cu toate acestea, până acum nu există o viziune de sinteză din punct de vedere practico-interpretativ asupra genului de miniatură corală în Republica Moldova, nu sunt formulate propuneri sau sugestii referitor la interpretarea în scenă a pieselor corale de tip miniatural și nici careva indicii pentru buna desfășurare a pregătirii acestor piese în timpul repetițiilor cu grupurile corale. Nu există însemnări despre eventuale dificultăți ce pot apărea pe parcursul pregătirii în scenă a miniaturilor corale ale compozitorilor moldoveni. Din aceste motive considerăm absolut necesară abordarea acestei teme alese spre cercetare pentru a reda mai explicit modul cum trebuie interpretate miniaturile corale în dependență de conținuturile poetice, procedeele componistice, mijloacele de expresie și alte componente aferente genului dat.

Scopul tezei constă în elaborarea unor modele noi de interpretare a miniaturilor corale autohtone în practica artistică, fundamentate pe analiza muzical-stilistică și structural-interpretativă a repertoriului de acest gen semnat de compozitorii din Republica Moldova.

Obiectivele tezei:

- cercetarea multilaterală a unor miniaturi corale semnate de compozitorii autohtoni din repertoriul Capelei corale academice *Doina*;
- specificarea diverselor aspecte ale limbajului muzical-componistic (mijloace de expresivitate, procedee componistice, scriitură vocal-corală ș.a.) și corelarea/racordarea acestora cu practica interpretativă corală;
- identificarea dificultăților interpretative în lucrările analizate (probleme de intonație, ritmică, articulare, realizare artistică ș.a.) și înaintarea unor metode de depășire a acestora.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic. Originalitatea conceptului artistic al demersului nostru este determinată de coroborarea laturilor cercetării teoretice și a procesului de executare a miniaturilor corale semnate de compozitori din Republica Moldova, realizat în cadrul Filarmonicii Naționale, cu aportul Capelei corale academice *Doina*. În rezultat, au fost identificate și catalogate o serie de probleme artistice și dificultăți interpretative tehnice apărute pe parcursul repetițiilor și interpretării creațiilor selectate, în cadrul concertelor. Corectitudinea soluțiilor propuse pentru depășirea acestora au fost confirmate atât prin cercetarea teoretică, cât și în practica interpretativă, acestea constituind baza noilor modele interpretative ale miniaturii corale autohtone. Toate creațiile muzicale analizate în teză au fost interpretate în cadrul celor trei recitaluri susținute pe scena Filarmonicii Naționale fiind înregistrate și disponibile în varianta DVD.

Baza teoretică și metodologică. Pentru realizarea obiectivelor propuse în teza de față au fost utilizate metode fundamentale ale muzicologiei, la baza cărora stă analiza complexă a creațiilor muzicale, sintetizând metodele istorică și analitică. Abordarea acestora a permis, pe de o parte, elucidarea unor aspecte extra-muzicale (istorice, socioculturale etc.) legate de aceste creații, a curentelor muzical-stilistice în care se încadrează, iar pe de alta – efectuarea unor analize structural-compoziționale ale discursului muzical-poetic și prezentarea unui tablou analitic amplu al creațiilor date. În acest context, autorul utilizează instrumentarul unor discipline muzical-teoretice cum sunt teoria formelor, armonia, polifonia, teoria interpretării, etnomuzicologia ș.a.

Totodată, metodele muzicologice de cercetare teoretică au fost completate de cele din domeniul teoriei și artei interpretative vocal-corale, având în vedere că scopul și obiectivele tezei vizează studierea problematicii interpretative a creațiilor muzical-corale. Astfel, a fost aplicată în special metoda analizei complexe a partiturilor corale, la care se adaugă metoda experimentării interpretative și implementarea unor procedee corale și vocale tehnice și artistice care au constituit suportul pentru realizarea conexiunilor dintre cercetarea teoretică și executarea miniaturilor corale semnate de compozitorii din Republica Moldova și pentru realizarea noilor modele interpretative ale miniaturii corale autohtone.

Pe lângă acestea, în procesul cercetării lucrărilor muzical-corale autorul apelează și la metode din domenii adiacente cercetării, în special cele ale investigației literare – analiza lexicală-stilistică și semantică a textului, cât și cea structurală și corelativ-comparativă a discursului muzical cu cel poetic.

Suportul metodologic al lucrării l-au constituit cercetările muzicologice fundamentale cu tematică diversă – monografii, articole științifice, semnate de autori autohtoni și străini – E. Mironenco, G. Cocearova, I. Ciobanu-Suhomlin, M. Belâh, A. Rojnoveanu, P. Rotaru, E.

Nazaikinski ș.a. Una dintre ideile centrale care stau la baza creației muzicale din sec. XX-XXI și care ne-a servit drept suport pentru întreaga cercetare este legată de „cosmizarea conștiinței artistice” ce a avut loc la confluența secolelor XX-XXI. În viziunea muzicologului E. Mironenco, aceasta permite omului de creație „să pună în discuție și să soluționeze în muzica contemporană probleme fundamentale legate de viziunea asupra lumii: locul pe care-l ocupă omul în Univers, despre caracterul finit și infinit al existenței, despre moarte și nemurire¹” [111, p. 126]. În procesul de identificare a unor noi procedee de interpretare artistică a miniaturilor corale autohtone și de conturare a unor noi modele de interpretare comune în aceste lucrări, de un real folos ne-a fost articolul semnat de G. Cocearova [31], ce abordează o altă problemă importantă, cea a stilului muzical național local care în opinia autoarei, „...este legată de fenomenul modelării unei atmosfere intonaționale specifice...” [31, p. 6], în contextul interacțiunilor complexe ale compozitorilor cu sursa folclorică. În viziunea reputei autoare, în urma acestor interacțiuni, au loc duble procese ce vizează, pe de o parte, înnoirea tradițiilor folclorice, iar pe de alta – reinterpretația individuală a folclorului, exprimată în stilul individual al acestora [106, p. 12]. Muzicologul V. Axionov a semnat mai multe studii și articole importante despre realizarea folclorului muzical în creația componistică națională. Deși regretatul cercetător se referă în special la creația simfonică, totuși, am reținut mai multe teze ce vizează modurile de abordare a folclorului în creația componistică în general, care ne-au fost de un real folos în elaborarea studiului de față [9].

Analiza partiturilor corale a fost realizată în baza unor lucrări fundamentale în domeniu, semnate de autori consacrați precum C. Pigrov [119], P. Cesnokov [134], D. Botez [22, 23], relevând aspectele metodice și interpretative tehnice și artistice ale artei corale. Deosebit de prețioasă este și teza cercetătoarei E. Rucievskaja, care scrie despre modul de tratare a liniei melodice, ca purtătoare principală a mesajului textual – autoarea afirmă că melodia este elementul care „restrânge toate relațiile funcționale ale întregului” [123, p.142]. Totodată, afirmația muzicologului E. Mironenco precum că „parametrii lexiconului autorului se definesc de asemenea și prin timbro-personaje, unde vocea îndeplinește o funcție egală unui instrument” [112, p.108], ne-a ajutat în comprehensiunea principiilor componistice și a metodelor de redare a ideilor muzicale ale autorilor în creațiile de tip miniatură corală.

Deosebit de importante pentru realizarea cercetării noastre au fost articolele despre problematica definirii genului și practica interpretării miniaturilor corale, semnate de cercetătoarea I. Grincenko. Autoarea analizează noțiunea de miniatură corală, arătând că această îmbinare

¹ Aici și mai departe toate traducerile ne aparțin.

aparent paradoxală conține „o concentrare maximă a gândirii muzicale”, iar efectul ei artistic este asigurat „nu doar prin concentrarea maximă a mijloacelor de expresie muzicală, ci și prin integrarea în sistemul acestora a particularităților limbajului poetic: ritmul versului, rima, „instrumentarea” versului, semantica cuvintelor și a structurilor sintactice” [89]. Iată de ce – conchide autoarea – anume factura corală, în care au loc sinteze specifice dintre tonusul emoțional al intonației muzicale, semantica cuvântului și a potențialului altor domenii artistice, este capabilă „să dezvăluie multitudinea stărilor psihologice ale Omului.”, această trăsătură constituind, totodată, și paradoxul și originalitatea noțiunii și genului de miniatură corală. Aceeași autoare propune și o analiză amplă a funcționării genului dat în practica artistică și pedagogică [88], delimitând câteva etape în algoritmul procesului de interpretare, corelând organizarea procesului pedagogic cu preceptele filosofice ale hermeneuticii contemporane, axându-se pe actualizarea comprehensiunii semantice personale, ca componentă de importanță primordială a activității interpretative. Un alt articol al I. Grincenko, din care am desprins idei importante pentru teza noastră, este și cel dedicat surselor miniaturii corale romantice (în contextele tradiției artistice ale artei ruse) [87]. Una dintre aceste surse rezidă, în opinia autoarei, în folclorul poetic al formelor mici sau în cântecul liric folcloric. Articolul este interesant și prin faptul trasării unor conexiuni extramuzicale ale miniaturii corale, conexe cu alte domenii ale artei.

Pentru realizarea capitolului legat de sursele folclorice ale miniaturii corale a fost necesară abordarea unor surse etnomuzicologie, printre care cea mai importantă este monografia lui L. Agapie și Gh. Oprea [2], lucrare de referință în domeniu, din care de un real folos ne-au fost compartimentele legate de structura muzicală a folclorului românesc. De asemenea, extrem de util pentru cercetarea noastră a fost articolul compozitorului Gh. Ciobanu, din care am aflat, dintr-o primă sursă, despre abordarea folclorului în propriile sale creații [29] cât și articolul muzicologului V. Galaicu, despre anumite procedee sintactice în creația compozitorilor basarabeni [43]. În susținerea ideii precum că folclorul este un mijloc de inspirație nesecat pentru compozitorii din toate timpurile ne-am bazat pe afirmațiile muzicologului G. Cocearova care arată, că în sec. XX „muzica devine acel mediu ambiant în care își găsește reflectarea timpul istoric..., când trecutul devine un element al prezentului. Una din căile ce permit realizarea unei asemenea pluridirecționări a timpului muzical istoric comprimat într-o operă muzicală a constituit-o atracția compozitorilor față de folclor” [107, p.112]. Semnalând influențe ale folclorului altor popoare pe parcursul analizelor miniaturilor de inspirație folclorică, în susținerea ideii de fuziune a culturii diferitor popoare am apelat la teza etnomuzicologului D. Chiseliță care tratează această fuziune ca pe un rezultat al „globalizării culturale regionale”, ca pe o

„textualitate interculturală (...) bazată pe împrumuturi, influențe reciproce, adaptări stilistice, pe producții hibride și forme de metisaj” [28, p.202].

Pentru studiul creațiilor de inspirație eminesciană, am abordat una din cele mai complete colecții de miniaturi de Gh. Sărac [74]. Dorința compozitorilor de a apela la versul eminescian se datorează muzicalității acestuia, afirmație care este susținută de unul din cei mai reputeți exegeți ai liricii eminesciene, G. Ibrăileanu: „Muzică, prin fond și prin formă, poezia lui Eminescu nu mai are nevoie de nici o altă melodie.” [citată după 2].

Un loc aparte în bibliografia studiată îl ocupă articolele și studiile literare, printre care menționăm ce cel semnat de E. Alexandrescu și D. Gavrilă, cât și studiile dedicate problematicii transunerii muzicale a creației eminesciene, printre care se evidențiază cele semnate de C. Agache și D. O. Picioruș. Cel din urmă autor, analizând una din poeziile marelui poet, *Dintre sute de catarge*, conchide că „dincolo de realitatea acestei lumi trecătoare, există o construcție de gând, o creație întru spirit, pe care n-o ruinează vânturile și valurile, deși ar vrea” [68]. Astfel, „poemul este și o reflecție asupra a ceea ce este nemuritor, a spiritului și a creației sale” [ibidem].

În muzicologia românească găsim un șir întreg de studii importante despre arta corală. Printre acestea, se remarcă articolul muzicologului clujean G. Coca dedicat modalităților de prelucrare a folclorului în creația lui S. Toduță [30, p. 104-114]. Pentru teza noastră, este relevantă în special opinia autoarei (alături de coautorul E. Terenyi), precum că „atitudinea creativă centrată asupra corului a luat naștere nu numai din deschiderea spre cântecul popular, ci și din dorința de a plasa accentul artistic pe puterea expresivă a vocii umane, în opoziție cu caracterul extremist instrumental al muzicii moderne” [citată după 29, p. 104]. O cercetare importantă este cea a M. Popescu din Constanța, care abordează problematica limbajului componistic în creația corală românească de inspirație folclorică în contemporaneitate. Autoarea indică asupra unor numeroase elemente de înnoire a limbajului, în baza analizei unor creații corale semnate de compozitori precum L. Glodeanu, D. Buciu, I. Odăgescu-Țuțuianu ș.a., arătând că „în sec. XX, muzica corală are o evoluție în deplină concordanță cu cea a muzicii instrumentale și simfonice. (...) Mesajul poetic ocupă un loc din ce în ce mai important în arhitectura corală, compozitorii folosind cuvântul în sine, ca mijloc sonor prin utilizarea șoaptelor, declamației, recitativului parlat sau recitare”, - aceste și alte afirmații ale autoarei ne-au fost de un real folos în elaborarea tezei, fiind valabile și pentru componistica basarabeană, în care găsim adevărate mostre de abordare contemporană a folclorului [69, p. 115].

În contextul tezei de față, a fost necesară și o incursiune în istoria artei interpretării corale din Republica Moldova, care, după cum se știe, are deja o bogată tradiție de mai bine de două secole, fapt confirmat de o serie întreagă de cercetări. E. Nagacevschi dedică un amplu articol

evoluției artei corale naționale în secolul al XX-lea, în monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova* [62]. Autoarea aduce date importante despre constituirea muzicii corale laice în muzica națională, care, chiar de la începuturile sale, s-a axat pe genul de miniatură corală, în special pe prelucrările corale ale cântecelor folclorice (în creația lui G. Musicescu, A. Cristea, M. Bârcă, V. Popovici ș.a.) [62, p. 506-507]. Totodată, E. Nagacevschi menționează și diversitatea genurilor muzicii corale naționale în cea de-a doua jumătate a secolului XX, printre care miniatura corală ocupă un loc aparte. Conform autoarei, pe lângă perpetuarea tradiției prelucrărilor folclorice, apar genuri miniaturale noi, precum cântecele pentru copii, madrigalul, oda, balada. În viziunea sa, la etapa contemporană, o nouă etapă de dezvoltare a artei corale naționale o reprezintă apariția ciclurilor corale de miniaturi (cântece, poeme corale, madrigale ș.a.) [61, p. 535-536]. Autoarea semnează și alte articole dedicate muzicii corale spirituale a compozitorilor din republică [65], inclusiv un studiu monografic amplu dedicat personalității lui M. Berezovschi, proeminent dirijor de cor basarabean din perioada interbelică [64]. Un alt studiu care ne-a ajutat la întregirea imaginii despre arta corală din Republica Moldova este teza semnată de H. Barbanoi, care se referă la activitatea lui M. Berezovschi în contextul evoluției proceselor cultural-artistice pe teritoriul țării noastre [16]. Evoluția artei corale profesionale în perioada dintre sfârșitul sec. XIX până la începutul II-lea război mondial a fost larg studiată de cercetătoarea T. Daniță. În teza sa de doctorat, T. Daniță reconstituie procesul de constituire a artei corale interpretative în perioada respectivă pe teritoriul Basarabiei, descriind activitatea artistică a unor colective de învățământ cât și a unicului cor profesionist din acea perioadă în Basarabia, a Corului Arhieresc a Catedralei din Chișinău sub conducerea aceluiași Mihail Berezovschi [34]. Printre articolele relativ recente dedicate istoriei, teoriei și artei corale din Republica Moldova se numără și cel semnat de F. Burlac [25], care propune o privire istorică asupra evoluției colectivelor corurilor de cameră din republică. Autoarea arată, că după o lungă perioadă de dezvoltare, la confluența secolelor XX – XXI arta interpretativă corală de cameră „reprezintă una dintre cele mai de vârf ramuri” ale acesteia [25, p. 78].

Despre rolul cântării corale religioase în istoria muzicii naționale, ca „fiind una din cele mai importante, chiar unice forme ale acesteia”, vorbește L. Balaban [15, p. 18], analizând miniaturile corale cu subiecte religioase ale compozitorilor autohtoni ș.a. Un loc aparte în literatura muzicologică îl ocupă teza de doctor a A. Șimbariov dedicată creațiilor compozitorilor din Republica Moldova în interpretarea colectivelor corale de copii [75], care vizează miniaturile corale pentru copii, ca gen de bază din repertoriul acestora. Teza conține un important compartiment dedicat particularităților de interpretare a creațiilor corale pentru copii.

Printre puținele articole muzicologice dedicate în mod direct miniaturilor corale ale compozitorilor moldoveni, evidențiem studiul M. Belâh [85], care analizează creațiile de acest gen ale compozitoarei Z. Tcaci și articolul S. Badrajan despre miniatura corală *Jalea miresei* de Gh. Ciobanu [13]. Astfel, având în vedere că miniaturile corale ale compozitorilor autohtoni sunt destul de solicitate în practica interpretativă de concert, ne alăturăm afirmației muzicologului M. Belâh, care notează, cu referire la miniaturile corale ale Z. Tcaci: „creațiile muzicale ale compozitoarei de multă vreme au ocupat un loc deosebit în repertoriul diferitor colective artistice din Moldova. Motivele sunt cunoașterea în profunzime a particularităților aranjamentului, virtuozitatea utilizării facturii precum și gama largă de genuri abordate...” [84, p.141] – afirmație valabilă pentru cea mai mare parte a repertoriului miniatural-coral autohton. Și S. Badrajan apreciază înalt scriitura corală de inspirație folclorică a lui Gh. Ciobanu, arătând că compozitorul utilizează un „sistem de arhetipuri folclorice îmbinat cu un limbaj muzical componistic modern și transfigurat la un alt nivel de gândire creativă.” [13, p. 140]. Muzicologi precum T. Muzîca, în portretul de creație al lui T. Zgureanu, vorbește despre miniaturile sale corale, arătând că acestea demonstrează „evoluția creatoare” a compozitorului” [59], iar I. Ciobanu-Suhomlin vorbește despre stilistica creațiilor compozitorului V. Zagorschi susținând că „o direcție istorico-culturală, apropiată caracterului persoanei creatoare a lui V. Zagorschi, după părerea noastră, ar fi romantismul, probabil, chiar și cu prefixul „neo”, care în acest caz va însemna, mai întâi de toate, o distanțare în timp de la epoca istorico-culturală originală” [136, p. 21].

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele prezentate în teză pot fi aplicate atât în procesul practic-interpretativ al creațiilor scrise în genul de miniatură corală (interpretarea în scenă) cât și în cel de studiere a creațiilor date în cadrul instituțiilor de învățământ muzical de toate nivelele. Informațiile despre structurile muzicale ale miniaturilor, mijloacele de expresie, procedeele componistice și noile modele interpretative elaborate în teză pot fi utile în cadrul studierii unor discipline istorice și teoretice precum istoria muzicii naționale, teoria formelor, armonia și solfegiile, dar și a unor discipline corale precum arta dirijorală, citire de partituri, practica interpretativă ș.a.

Aprobarea rezultatelor. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova fiind discutată în repetate rânduri în ședințele Comisiei de îndrumare. Rezultatele cercetării au fost reflectate în articole și rezumate publicate precum și în comunicările prezentate la conferințele științifice naționale și internaționale. Componenta practică a tezei a fost validată prin interpretarea miniaturilor studiate în teză, în cadrul unui șir întreg de concerte și includerea acestor creații în repertoriile permanente a unor colective corale profesioniste din

republică. Teza a fost recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii Doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova.

Sumarul conținutului tezei. Teza conține toate compartimentele preconizate pentru acest tip de demers științific: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări.

Introducerea se bazează pe actualitatea temei alese pentru cercetare, aici este evaluată importanța miniaturii ca unul din genurile cele mai reprezentative ale muzicii corale, sunt relevate principalele repere de dezvoltare istorică, sunt descrise principiile estetice și conceptuale ale acesteia, este formulată problema, scopul și obiectivele propuse, sunt determinate principiile și suportul metodologic al lucrării, sunt caracterizate importanța științifică și practică a lucrării, este expusă aprobarea tezei.

Cele trei capitole ale tezei sunt structurate conform diverselor surse poetice ale genului de miniatură corală în creația compozitorilor basarabeni: folclorică, eminesciană și poezia poezilor autohtoni contemporani. Anume aceste trei izvoare au servit pentru repartizarea materialului în procesul de cercetare a genului de miniatură corală în teza de față.

Capitolul I este intitulat *Miniaturile corale pe texte folclorice* și include analiza structural-interpretativă a patru lucrări: *La streșina casei mele* de I. Macovei (prelucrare, SATB); *Hopa, hopa* de Gh. Strezev, (cântec popular bulgar, prelucrare, SATB); *Jalea miresei* de Gh. Ciobanu, (SATB) și suita *Cine n-are dor de luncă* de T. Zgureanu, (SATB). Deși fiecare creație analizată se deosebește printr-o diversitate a conținuturilor poetice, a procedeelelor scriiturii corale, mijloacelor de expresivitate și a modurilor de abordare componistică a sursei muzical-poetice folclorice, am identificat și am utilizat în practica de interpretare procedee de realizare corală specifice, apropiate interpretării folclorice, ce vin nu doar să completeze mesajul conceptual al creațiilor date, ci să demonstreze oportunitatea abordării acestor surse de către compozitorii autohtoni.

Capitolul II – Poezia eminesciană în miniatura corală – include studiul unor patru miniaturi corale scrise pe textele marelui poet român M. Eminescu: *Codrule, codruțule* de P. Șerban, (SATB); *Dintre sute de catarge și Dorința* de E. Doga, (SATB) și *Lumineze stelele* de Gh. Mustea, (SATB). Abordarea poeziei eminesciene în componistica corală autohtonă a devenit deja o tradiție și vizează un șir întreg de creații ce au intrat în repertoriile didactice și de concert a celor mai diverse colective corale din republică. În procesul de selecție a miniaturilor pentru cercetarea dată s-a urmărit prezentarea unor conținuturi diverse atât ca tematică poetică, cât și ca originalitate în ce privește procedeele componistice, mijloacele de expresie, fapt ce a permis scoaterea în evidență a unor diverse aspecte de interpretare corală corespunzătoare acestora (plan dinamic

bogat, varierea tempourilor, redirectionarea cursului liniei melodice). Dificultățile de interpretare identificate țin nu doar de tehnica vocală și corală, ci în special de problematica elaborării unor concepte muzical-interpretative clare, ce se află în consonanță cu bogatul univers poetic eminescian, în care se regăsesc și se îmbină în mod organic deopotrivă temele naturii și ale iubirii, dar și concepte filozofice profunde. Soluțiile interpretative propuse pentru depășirea dificultăților, care au stat, totodată, la baza elaborării conceptelor date, au fost aprobate în practica interpretativă, în procesul de lucru asupra creațiilor miniaturale, la repetițiile Capelei corale academice *Doina*, fiind prezentate și în cadrul unor numeroase concerte.

Capitolul III intitulat *Miniaturile corale pe texte ale poeților moldoveni contemporani* conține analiza structurală și interpretativă a cinci miniaturi corale pe texte ale scriitorilor moldoveni: *Două coruri: Lacul Albastru și Dulce plai* de Z. Tcaci, pe versuri de A. Roșca, (SATB); *Arde pământul* pe versuri de Vitalie Tulnic (SATB) și *Seară de vară* pe versuri de L. Corneanu (SATB) de V. Zagorschi; *Ninge* de T. Zgureanu, pe versuri de P. Dudnic, (SATB). Conținutul poetic bogat, planul semantic profund, limbajul expresiv a oferit compozitorilor largi posibilități de exprimare. Astfel, pe plan muzical, gândul poetic este susținut permanent cu plan armonic bogat, procedee polifonice complexe, plan dinamic variat și alte mijloace de expresie. Problemele vizate țin de procesul interpretativ în care s-au identificat dificultăți în raport cu factura corală, procedee de articulare, gândire polifonică și armonică, formă muzicală ș.a. De menționat, că transpunerea interpretativă a spectrului deosebit de complex și bogat de imagini și conținuturi poetice ale versurilor contemporane a necesitat și abordarea unor modalități de interpretare moderne, în care se regăsesc atât conceptualizarea intonațional-armonică și ritmică a limbajului muzical, cât și utilizarea unor procedee mai noi în practica corală precum tratarea personificată a formei, reconceptualizarea gândului poetic, experimentarea timbrală a vocilor, toate fiind supuse finalității artistice a actului interpretativ. Ca și în cazul miniaturilor analizate în primele două capitole, creațiile incluse în acest capitol au fost interpretate în repetiții și concerte, ținând cont de sugestiile și modelele interpretative înaintate în teză.

Concluziile generale reiterează existența unor diferențe esențiale în tratarea interpretativă corală a celor trei grupuri de creații muzicale analizate în cele trei capitole ale tezei – miniaturi corale scrise pe texte folclorice, pe texte eminesciene și pe texte ale poeților moldoveni contemporani. Astfel, o realizare artistică de calitate a creațiilor din fiecare grup va fi racordată nu doar la conținutul, tematica și motivele poetice, ci și la particularitățile limbajului poetic și muzical al acestora. Acest tip de abordare complexă va conduce de fiecare dată la realizări interpretative corale de calitate.

1. MINIATURILE CORALE PE TEXTE FOLCLORICE

Folclorul românesc a fost și rămâne un nesecat izvor de inspirație pentru majoritatea reprezentanților școlii componistice din Republica Moldova din a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI, fiecare dintre ei găsind mijloace originale de valorificare a moștenirii folclorice. Galina Cocearova afirmă că în sec. XX „muzica devine acel mediu ambiant în care își găsește reflectarea timpul istoric..., când trecutul devine un element al prezentului. Una din căile ce permit realizarea unei asemenea polidirecționări a timpului muzical istoric comprimat într-o operă muzicală a constituit-o atracția compozitorilor față de folclor.” [107, p.112]. Compozitorii ce au semnat opusuri corale – Șt. Neaga, V. Zagorschi, Z. Tcaci, Gh. Strezev, I. Macovei, T. Zgureanu ș.a. – au abordat folclorul atât ca sursă directă, în genul de prelucrare corală, cât și ca suport arhetipal-conceptual, pentru a crea adevărate mostre de scriitură corală academică.

În acest context, în fața dirijorului apar un șir întreg de aspecte ale realizării interpretative corale, legate nu doar de dificultățile tehnice și artistice ale texturii corale a acestor creații, ci și de transpunerea interpretativă a trăsăturilor specifice limbajului componistic inspirat din folclor. Propunem spre analiză câteva creații corale reprezentative pentru aceste abordări diverse, ale unora dintre acești compozitori cărora, după părerea noastră, le-a reușit pe deplin să redea suflul folclorului național în genul de miniatură corală.

1.1. *La streșina casei mele* – miniatură corală pentru cor mixt, prelucrare de I. Macovei

Compozitorul Ion Macovei (1947-2011) a lăsat pagini cu adevărat valoroase pentru componistica națională. Creația sa, ancorată adânc în muzica și spiritualitatea populară, a avut un impact puternic în viața muzicală a timpului său, deși a fost marginalizată de cenzura sovietică, compozitorul având parte de un destin dramatic. În articolul, intitulat sugestiv *Destinul trist al unui mare talent, compozitorul Ion Macovei*, cercetătoarea P. Rotaru scria: „În cultura muzicală a poporului nostru, Ion Macovei se înscrie drept unul dintre cei mai talentați compozitori din ultimele decenii. Creația sa îmbrățișează cele mai diverse genuri ale artei sonore. Printre ele descoperim opusuri orchestrale, pânze pentru soliști, cor și orchestră, piese instrumentale și vocale de cameră, rapsodii și prelucrări de cântece populare pentru cor, muzică pentru copii.” [73]. Pe lângă bine-cunoscutul oratoriu *Miorița*, pentru soliști, cor și orchestră (compus în 1974), *Simfonia* pentru soliști vocali (discant, soprană, bas) și orchestră (1973), suitele orchestrale *Plaiuri simfonice* (1972), *Eterofonii rustice* (1977) și alte lucrări de inspirație folclorică, autorul a avut o predilecție aparte și pentru prelucrările corale ale cântecului popular, acesta constituind una din sursele de inspirație nesecate pentru compozitorii din Republica Moldova în general.

Miniatura corală *La streșina casei mele*, (1973), în prelucrare de Ion Macovei se bazează pe cunoscuta melodie românească din zona folclorică a Olteniei *Și-au pornit olteni la coasă*, sau, în altă variantă *Au plecat olteni la coasă*, ce se regăsește în repertoriul unor mari interpreți de muzică populară din această zonă, precum cântăreții Maria Lătărețu, Maria Ciobanu, Ion Dolănescu, instrumentiștii – naistul Gheorghe Zamfir, violonistul Tudor Pană, poli-instrumentistul Ion Lăceanu și mulți alții. Este, de fapt, o melodie în ritm de horă din zona Olteniei ce a devenit extrem de cunoscută în tot arealul românesc datorită renumitei interprete, ”privighetoarea Gorjului”, Maria Lătărețu, care este autoarea versurilor și, foarte probabil, și autoarea melodiei – se știe, că marea cântăreață-rapsod a compus o serie întreagă de cântece pe care le-a interpretat cu mare succes, acestea devenind ”populare”. Începând cu anii 1960, cântecul *Și-au pornit olteni la coasă* era atât de cunoscut încât a ajuns să fie o veritabilă ”carte de vizită” a regiunii date, alături de alte melodii precum *M-a făcut maica oltean* sau *Lie-Ciocârlie*. Melodia în cauză face parte din genul liric, genul de cântec propriu-zis, având un subiect de dragoste. Textul povestește despre plecarea bărbaților la muncă, la cosit de fân, în timp ce femeile rămân să-i aștepte, muncind și ele la secerat grâu. Alte versiuni ale textului (spre exemplu, cea a lui Ion Dolănescu) au și o tentă umoristică – „oltenii” nu mai vin, căci „au plecat la Severin”, iar femeile pleacă la cârciumă să bea „vinul cu pelinul”. O trăsătură specifică textului acestui cântec este prezența unui refren mai puțin obișnuit – *i-lai, i-lai* – fapt ce nu doar îl distinge de alte cântece propriu-zise, ci și îl face imediat recognoscibil. La data scrierii prelucrării corale analizate, melodia acestui cântec era bine cunoscută și în spațiul dintre Prut și Nistru, fiind difuzată deseori la radioul sau televiziunea română, ce erau, după cum se știe, recepționate, audiate și privite clandestin, atât de locuitorii satelor de pe Prut, cât, mai ales, de interpreții de muzică populară de la noi, care uneori chiar și le preluau în propriul lor repertoriu.

Abordarea sursei folclorice de către compozitor nu este întâmplătoare. Muzicologul Parascovia Rotaru relatează: „Sursa principală de inspirație pentru pânzele sonore pe care le-a creat, a fost folclorul muzical – valoare nemuritoare a spiritualității poporului nostru. Fiind născut la țară, a cunoscut muzica populară în forma ei primară de existență. Tocmai de aceea compozitorul a utilizat-o în procesul de lucru într-un mod cu totul deosebit, foarte personal, fapt care i-a și marcat întreaga creație” [73]. Provenind dintr-o familie ce iubea muzica folclorică, unde se cânta cu vocea sau la diferite instrumente – unchiul compozitorului, Filimon Blidaru, a fost un lăutar vestit pe Valea Prutului – Ion Macovei a învățat să cânte încă în copilărie practic la toate instrumentele populare de suflat. Maestrul cunoștea îndeaproape folclorul românesc și datorită faptului că în timpul anilor de studii la Institutul de Arte *G. Musicescu*, a participat la expedițiile folclorice, culegând folclor.

Este interesant de remarcat faptul că Ion Macovei a utilizat, pentru miniatura sa, titlul și primele rânduri din textul unui alt cântec la fel de cunoscut, ce aparține Mariei Lătărețu intitulat: *Sub streșina casei mele* (I. Macovei schimbând cuvintele *Sub streșina* cu *La streșina*). Subiectul cântecului dat are note dramatice și se încadrează în specia „de jale, de soartă”: pornind de la titlu și imaginea personificată a rândunelelor, textul miniaturii corale analizate este scris în aceeași cheie, vizând dragostea nefericită. Îl aducem aici integral:

*La streșina casei mele / Este-un cuib de rândunele. /
Ziua toată ciripesc / Și-ntre ele se iubesc. /
A bătut noaptea un vânt / Și-a dat cuibul la pământ. /
Cuibușorul risipit / Și de păsări părăsit. /
La streșina casei mele / Fost-a cuib de rândunele. /
Nimeni nu mai ciripește / Nimeni nu se mai iubește.*

Din perspectiva analizei muzicale ulterioare, este important de menționat și de urmărit tendința transformării conținutului textelor (cel inițial și cel utilizat de compozitor) și a nuanțelor lirice pe care le conțin – de la un caracter luminos, chiar glumeț în versiunea originală (*Și-au pornit olteni la coastă*) la imagini și stări triste, chiar dramatice, în cele două versiuni ale versului *Sub streșina casei mele*, când în prim-plan apar imaginile cuibului, a vieții/morții rândunelelor, a dispariției vieții și a dragostei. Insistăm asupra acestei metamorfoze pe care a pus accent compozitorul, pentru că anume schimbarea de caracter va marca și caracterul prelucrării corale analizate. După cum vom vedea ulterior, compozitorul a întrevăzut în această melodie un bogat potențial semantic și l-a redat într-un mod foarte convingător, prin procedee componistice distincte și prin mijloace de expresivitate și o abordare componistică dramaturgică inedită, astfel încât un cântec popular de formă strofică s-a transformat într-o poveste muzicală cu caracter dramatic, în miniatură cu un bogat conținut semantic exprimat într-o formă concisă (macro cosmos reflectat în micro cosmos).

Se știe, că structura melodiilor vocale folclorice de regulă se încadrează în forma strofică cu sau fără refren, fiind clasificată în funcție de numărul de rânduri muzical-poetice și de structura materialului muzical pe care-l conțin (bazat pe repetitivitate sau noutate melodică) [1, p.134-139]. Astfel, forma strofică ternară a cântecului original conține în total trei rânduri melodice distincte – două rânduri muzical-poetice care se repetă (pe versurile strofei) și unul al refrenului, ce se repetă variat, schema fiind prezentată în tabelul 1:

Tabelul 1.1 Cântecul popular *La streșina casei mele*

Melodie:	A / Rf1	A / A / Rf1 //	B / Rf1	B / Rf2
Text:	a / rf	b / c / rf //	d / rf	e / rf
Nr de măsuri:	2 / 3	2 / 2 / 3	2 / 3	2 / 3

Lungimea versurilor muzical-poetice este inegală: rândurile poetice au formă de opt silabe, iar refrenul diferă de acest tipar, având 5 (Rf1) și, respectiv, 13 silabe (Rf.2). Astfel, rândurile melodice conțin câte două măsuri, refrenele – câte trei. Este o structură specifică cântecului propriu-zis. Trebuie să menționăm că pentru a dobândi o integritate a textului muzical și poetic per frază este necesar de a nu separa în interpretare fiecare vers, ci dimpotrivă de a lega întreaga frază (rând poetic).

Structura miniaturii corale analizate articulează o formă monotematică tripartită simplă cu repriză modificată și codă, iar schema ce se conturează poate fi: AA1A2, compartimentele fiind constituite din perioade de, respectiv, 22, 24 și 29 (22+7) măsuri, unde A poartă un caracter de expoziție, A1 – de dezvoltare, iar A2 – de repriză modificată la care se adaugă coda. Funcționalitatea clară a părților ne permite reprezentarea schematică a formei prin formula r ABA1, unde A este expoziția, B – dezvoltarea (structurată pe materialul muzical A), iar A1 – repriză modificată. În interiorul fiecărei părți compozitorul păstrează aproape exact forma cântecului original, la care adaugă o introducere înainte de două măsuri la începutul lucrării și o codă de 7 măsuri după compartimentul A1, adică la sfârșitul piesei. O primă deosebire de melodia originală rezidă în cadrarea rândurilor asimetrice ale acesteia în tiparele frazării simetrice, de tip ”pătrat”, specifice muzicii academice: în loc de 2+3/ 2+2+3// 2+3/ 2+3, avem: 2+2/ 2+2+4// 2+2/ 2+4. Iată schema piesei analizate (vezi tabelul 2):

Tabelul 1.2 I.Macovei. *La streșina casei mele*

	A Andantino, m. 1-22					B piu mosso, m. 23-46				A1 Tempo I, m. 47-75					
Scara sonoră	g-a-b-cis-d-e					d-e-f-gis-a-h				g-a-b-cis-d-e					
	intr	A Rf1	A Rf2	B Rf3	B Rf2	A Rf1	A Rf2	B Rf3	B Rf2	intr	A Rf1	A Rf2	B Rf3	B Rf2	coda
Nr.de măsuri	2	2+2	2+4	2+2	2+4	2+2	2+5	2+2	2+7	2	2+2	2+4	2+2	2+4	7
Tema expusă în partida:		alto		soprano		bas+tenor		bas+alto			soprano+alto				

Cel mai important aspect ce merită a fi reținut este faptul că în lucrarea lui Ion Macovei, forma strofică (specifică structurii arhitectonice vocale, atât în muzica populară cât și în cea academică), ce are ca principiu ordonator caracterul repetitiv, capătă o desfășurare cu caracter dramatic, căpătând o amploare dramaturgică caracteristică atribuită mai mult genurilor instrumentale. În acest scop, compozitorul utilizează mai multe mijloace: contrastul dintre părțile I și a II-a (în special, pe plan tonal), amplificarea factuală (componență de trei voci în partea I-a, de 4 voci în partea a II-a, divizarea vocilor și dublarea în octavă a melodiei, în partea a III-a). În miniatură este prezentă și o culminație, în segmentul al doilea din partea B, ce corespunde conținutului textului poetic. Unul dintre cele mai complicate momente pentru o interpretare spectaculoasă este ridicarea culminației în asemenea tipuri de creații unde tema muzicală este asemănătoare pe tot parcursul lucrării. Dirijorului, cât și artiștilor de cor le revine sarcina de a crea o creștere continuă a intensității și a nivelului dramatic până la culminație, folosind una și aceeași melodie. În cazul în care această melodie nu are o dinamică, atunci există riscul ca interpretarea miniaturii corale date să devină una banală.

Deși, conform semnului si bemol la cheie indicat la începutul lucrării se presupune că tonalitatea piesei ar fi d-moll sau F-dur, structura sonoră a melodiei este, de fapt, o scară hexatonică de tip cromatic (cu secundă mărită), cu fundamentala pe sol, care, în partea mediană este transpusă cu o cvartă în jos. Acest fapt, la care se adaugă și apariția melodiei în registrul grav, în partida basului, contribuie la augmentarea contrastului între compartimentele A și B. Din experiența interpretării în scenă a lucrării date, putem spune că momentul în care vocea bas conduce melodia poate fi un impediment pentru o bună desfășurare a procesului interpretativ. După vocile alto și tenor, melodia în vocea inferioară poate avea o sonoritate mai estompată și aparent mai lentă, ceea ce ne determină să atragem atenția asupra unor metode de articulație care ar ajuta la omogenizarea per ansamblu a liniei melodice între toate vocile prin care trece melodia.

Având o „mare aplecare către tehnicile polifonice”, după expresia cercetătoarei V. Galaicu [42, p.644], compozitorul folosește și în lucrarea analizată elemente ale polifoniei populare (ison, imitație) conferind acestor procedee componistice un rol dramaturgic. Pe tot parcursul miniaturii pot fi urmările două straturi sonore: tema și isonul, sub forma unei figurații melodice neîntrerupte, bazate pe treptele III-IV-V ale scării, ce nu atinge niciodată fundamentala – ca o imagine a unui suflet rătăcitor, simbolizat și de zborul rândunelelor. Pe măsura desfășurării materialului muzical, isonul se dublează în terță (partea B, m. 23-33), pentru ca apoi să apară în terță divizată la soprane, în acut, în segmentul culminant, pe versurile „cuibușorul risipit/și de păsări părăsit” (m. 34-42). Acest moment prezintă un pericol pentru sonoritatea piesei, vocile superioare care țin isonul, de cele mai dese ori, prevalează asupra melodiei, motiv

pentru care am sugera o scădere a intensității dinamice în vocile de susținere și o creștere a dinamicii în partida bas. Un alt element polifonic utilizat de Ion Macovei este și imitația, ce apare în aceeași parte mediană creând efectul de amplificare sonoră și de dinamizare a dramaturgiei muzicale, obținut și prin indicațiile *più mosso* și *poco a poco crescendo*. Acest mijloc de expresivitate (imitația) necesită o abordare aparte. Toți membrii partidelor corale trebuie să respecte întru totul pasul metric și să fie cât mai concreți în emisia sunetului. În caz contrar imitația poate duce la o masă sonoră nedefinită ("terci" sonor).

În culminație compozitorul utilizează și procedeul dublării în octavă a melodiei temei, fapt ce accentuează, de fapt, caracterul monodic al acesteia (în partidele bas-alto, m. 34-42), iar imaginea plecării păsărilor este subliniată în cele trei măsuri adăugate la Rf2 (m. 44-46, care avea 4 măsuri în partea A (m. 19-22), aici având 7 (m. 40-46). Efectul este aproape vizual – din temă se desprinde ultimul motiv descendent, ce trece, succesiv, în partidele de soprano, tenor, alto, bas, însoțite de isonul de cvintă, prelungit de *fermata*, pe acordul de dominantă al fundamentalei G, a scării hexacordice cromatice ce revine în compartimentul final al miniaturii.

Un loc aparte în dramaturgia lucrării îl ocupă nuanțele dinamice notate de autor în diapazonul *pp* – *mf*: astfel, chiar și în segmentul culminant, unde sopranele ating *la* din octava a treia, se va interpreta *mf* – ceea ce reprezintă una din dificultățile de interpretare ce stau în fața interpreților.

Miniatura *La streșina casei mele* de Ion Macovei ocupă un loc aparte în repertoriul coral național. Compozitorul a reconceptualizat semantica textului și a melodiei originale, utilizând procedee componistice apropiate de limbajul muzical folcloric, dezvăluind plener conținutul poetic prin scriitura sa corală originală. Creația dată abundă de dramatism care se revarsă prin sonoritățile pe alocuri zbuciumate, iar în alte momente de tristețe și suspin. Putem presupune că compozitorul a dorit să arate prin creație dată firea poporului nostru, de-a lungul timpului asuprit, ponegriț, deportat și aruncat în beznă. Sentimentul pe care îl lasă audierea miniaturi corale *La streșina casei mele* este de cele mai dese ori tristețea însoțită de deznădejde. Probabil asemenea sentimente le-a și avut compozitorul în timpul creării acestei lucrări. Cu siguranță piesa *La streșina casei mele* poate fi considerată ca una dintre lucrările de referință ce a intrat în repertoriul profesionist de miniatură corală în componistica autohtonă.

1.2. Hopa, hopa (cântec popular bulgar), prelucrare corală de Gh. Strezev

Gheorghe Strezev (1924-1994), cunoscut dirijor de cor și un neobosit promotor al culturii muzicale din Republica Moldova, deși a activat în calitate de maestru de cor al Coralei *Doina* o perioadă scurtă a demonstrat rezultate impresionante și un mare succes care a contribuit la

obținerea postului de Prim-maestru de cor al Teatrului Național de Operă și Balet din Chișinău. Gh. Strezev a condus acest colectiv 20 de ani, timp în care s-a produs maturizarea talentului său. A fost apreciat pentru personalitatea sa autentică, care după cum mărturiseau colegii săi, „era o îmbinare între înalte calități artistice și un veritabil talent pedagogic” [12]. Gh. Strezev este cunoscut și prin numeroasele sale aranjamente corale ale cântecelor populare moldovenești, bulgărești ș.a. Cunoscând până la cele mai mici detalii arta dirijorală și cea vocală, dar și tainele scriiturii corale, posibilitățile vocii umane și tehnicile de interpretare corală, muzicianul a realizat aranjamente ce au intrat în repertoriile corale ale colectivelor profesioniste și ale celor de amatori.

Printre acestea se numără și miniatura *Hopa, hopa*, care este bazată pe o melodie populară bulgărească, indicată în titlu, versurile fiind la fel de origine populară, însă în limba română. Trebuie să menționăm, că fiind anunțată ca un cântec bulgăresc, această melodie este cunoscută și în repertoriul folcloric românesc din zona de sud a Republicii Moldova. Este vorba despre un fenomen de influență/fuziune reciprocă întâlnit frecvent în mediul tradițional, în condițiile schimbului de informații și a comunicării interetnice seculare a popoarelor conlocuitoare, fenomen descris de mai mulți cercetători. Spre exemplu, etnomuzicologul V. Chiseliță [28] îl tratează (cu referire la folclorul românesc și evreiesc, dar valabil, în opinia noastră, și pentru alte popoare) ca pe un rezultat al „globalizării culturale regionale”, ca pe o „textualitate interculturală ... bazată pe împrumuturi, influențe reciproce, adaptări stilistice, pe producții hibride și forme de metisaj” [28, p.202]. Aceste creații, adaugă cercetătorul, ocupă „un loc din ce în ce mai pregnant în repertoriul muzicilor tradiționale.” [ibidem]. Considerăm că și cântecul bulgăresc ales de maestrul Gh. Strezev pentru prelucrarea corală analizată face parte din acest repertoriu de influență/fuziune reciprocă.

Textul poetic al miniaturii corale analizate este următorul:

*Hopai, hopai într-un hârtopu / Unde fac mocanii focu /
Și fac focu cu surcele / În preajma rochiței mele. /
Eu mă duc să mă-ncălzesc / Cu mocanii mă necăjesc. /
Măi mocane, ia dă-mi pace, / Șaga ta mie nu-mi place./
Eu sunt fată de bulgaru / Nu fac șagă cu mocanu. /
Mintea mea-i copilărească / Șaga ta e bătrânească.*

Tematica poetică se încadrează în lirica de dragoste, păstorească (cuvântul *mocan* este un regionalism din Transilvania, sinonim cu cioban, păstor), cu anumite note umoristice. Versurile sunt în tipar metric octosilabic, specific versificației folclorice românești, având și un refren

(miniatura începe și se încheie cu refrenul *Hopai, hopai*) care, de asemenea, este specific structurilor versului popular românesc. Printre alte elemente ce denotă caracteristicile versului popular se numără și prezența completărilor de silabe în *-u*: *hârtopu, bulgaru, mocanu*, întâlnite mai ales în zona folclorică a Moldovei. De asemenea, se remarcă și repetarea versurilor-perechi, câte două, întâlnită foarte des în versul tradițional.

Cel mai pregnant element al acestei creații este ritmul muzical asimetric propriu în special melosului bulgăresc, dar întâlnit frecvent și în folclorul românesc, cunoscut sub denumirea de *sistem ritmic aksak*. Observăm că Gh. Strezev a notat măsura în optimi, conform naturii vocale a melodiei – $5/8$. Etnomuzicologia atribuie însă metrul măsurat în optimi sistemului ritmic vocal *giusto-silabic*, întrucât *aksak*-ul (un ritm preponderent instrumental) conține de regulă măsuri structurate în șaisprezecimi: $5/16$, $7/16$ etc. Constatând această interesantă interferență dintre cele două sisteme, totuși, datorită grupării interioare a măsurii, putem afirma că cel mai probabil, sursa melodiei date este dansantă-instrumentală, în *aksak*. O dovadă clară în acest sens, o reprezintă accentele. Astfel, în cazul dat, gruparea ce se remarcă este de $1+1+1+2$, dacă e să calculăm în optimi, la măsura indicată ($5/8$), iar dacă transferăm formula în șaisprezecimi, atunci obținem, de fapt „formula originală” de $9/16$, cu gruparea de $2+2+2+3$, specifică unui șir întreg de dansuri din zonele folclorice din sudul arealului românesc (Dobrogea, Moldova de sud ș.a.), dar și multor dansuri bulgărești. În acest context, este important să menționăm aspectul legat de accentele din cadrul formulei ritmice, întrucât, după cum se știe, formulele în *aksak* conțin mai multe accente de intensitate diferită, în funcție de locul duratei alungite. Invariabil, anume aceasta primește cel mai puternic accent, pe locul al doilea după intensitate se situează accentul pe primul timp, iar celelalte unități primesc accente mai mici.

Clarificarea structurii formulei ritmice asimetrice analizate are o mare importanță atât pentru distribuirea corectă a accentelor, cât și pentru abordarea interpretativă corectă a formării/rotunjirii frazei/propozițiilor muzicale. Astfel, anume gruparea formulei date în $1+1+1+2$, respectiv: optime-optime-optime-pătrime (și nu în $3+2$) dictează necesitatea accentuării ușoare a fiecărei dintre aceste unități, în timp ce structurarea ce reiese din notarea la $5/8$ – $3+2$ optimi conduce mai degrabă spre ideea accentuării fiecărui grup de optimi (respectiv, 3 și 2), ceea ce distorsionează esența ritmului. În nici un caz, cele trei optimi inițiale ale grupului nu trebuie interpretate ca triolet, ci vor fi accentuate separat. Un dirijor iscusit va ține cont de aceste elemente, ce pot induce în eroare un interpret mai puțin experimentat. De asemenea, este necesară și precizarea, că accentele vor avea intensitate diferită, după cum am arătat mai sus. Astfel, cel mai intens va fi accentul pe unitatea alungită – deci, pe ultimul timp, pe pătrime, ceea ce va contribui la scoaterea în evidență a specificității ritmului. De altfel, autorul a și notat

accentele pe timpul alungit, la începutul lucrării, chiar în prima măsură (ce presupune, probabil, o reluare *simile*, pe parcursul întregii creații) și în încheiere, unde acestea au rolul de a accentua acuitatea culminației finale (m. 43, 44).

Forma piesei corale analizate este tripartită simplă cu repriză ABA1. Autorul adaugă la schema tradițională o introducere și o codă scurtă, incluzând între compartimentul al doilea și al treilea și o mică punte din 2 măsuri (tabelul 3):

Tabelul 1.3 Gh. Strezev *Hopa, hopa*

Compartimente	Introducere	A	B	Punte	A1	Coda
Nr. de măsuri	4	12	16	2	8	4
	m. 1-4	m. 5-16	m. 17-32	m. 33-34	m. 35-42	m. 43-46
Tonalitatea	C-dur	C-dur	D-dur	Trecere	C-dur	C-dur

Contrastul dintre părți este asigurat de contrapunerea coloristică a două tonalități majore relativ îndepărtate (gradul II de înrudire, în relație de tonică și dublă dominantă) – ”limpezimea” tonalității ”albe” *C-dur* din primul și ultimul compartiment se ”opune” ”prospețimii” și ”luminozității” lui *D-dur* din compartimentul median. Contrastul dintre secțiunile A și B este cu atât mai pregnant, cu cât trecerea de la o tonalitate la alta se realizează prin contrapunere directă. Totuși, chiar dacă nu este pregătită, modulația este percepută oarecum ”firesc”, prin mișcarea *c-d-e-fis* din partida bas, dinspre trisonul tonicii *C-dur* spre sextacordul tonicii *D-dur*. Această trecere realizată în vocea inferioară prezintă mici dificultăți pentru perceperea tonalității ulterioare de către partidele alto și tenor, pe motiv că timpul este rapid, iar durata de adaptare la tonalitatea nouă – foarte scurtă. Această problemă poate fi soluționată prin diminuarea duratei și intensității ultimului acord în vocile superioare înainte de linia melodică modulată a basului, în rezultat am obține un plus de timp pentru perceperea tonalității *D-dur*. Diminuarea facturii corale (de la 4 voci, la sfârșitul părții A, la 3 voci (solo bas cu dublu ison de cvintă) la începutul părții B) este un alt element ce contribuie la crearea efectului de opoziție. Contrastul dintre secțiunile B și A1 este mai atenuat, prin puntea modulată din 2 măsuri plasată între acestea, pe versurile refrenului – *Hopai, hopai, hopai*, fiind bazată pe contrapunerea a două acorduri de septimă (al treptei a II-a (*e-g-h-d*) din *D-dur* și al dominantei majore/minore (*g-h/b-d-f*) din *C-dur*). De remarcat în acest segment scurt și dinamica în creștere de la *pp* la *ff*, ceea ce accentuează în mod special contrastul, mai ales că debutul secțiunii de repriză coincide cu culminația întregii miniaturi (m. 35-38). În acest segment Gh. Strezev utilizează și efectul creat de sonoritatea

strălucitoare a sopranelor în registrul acut la *ff* și prin dublarea în terță a partidelor soprano-alto; totodată, și tenorii, și bașii cântă într-o poziție înaltă a vocii, la nuanța de *ff*, în dublare de cvintă. Senzația de culminație este completată și de fragmentul din vers, ce conține de fapt, esența semantică a întregului text – *Eu sunt fată de bulgaru./Nu fac șagă cu mocanu*. Este absolut necesar de a acorda o atenție sporită partidei soprano în această secțiune culminantă. Deseori, tesitura înaltă, nuanța de *ff* și tempoul rapid nu sunt cei mai buni ”prietenii”, în acest caz, deoarece vocile acute pot deveni ușor stringente și deranjabile pentru auzul auditorului, ba chiar și textul se poate pierde. Este necesar de a crea o balanță firească a dinamicii între toate partidele corale, chiar dacă în partitură este indicată nuanța de *ff* pentru toate vocile. Una din propunerile noastre ar fi scoaterea în evidență a vocilor de mijloc, adică tenor și alto, acest lucru ajutând la umplerea unor goluri în factură și la creșterea volumului sonorității.

Observăm că și în aspectul armonic al miniaturii analizate este prezent elementul de contrast, autorul utilizând cu măiestrie îmbinări/sucesiuni din septacorduri ce au sonorități mai ”aspre” și trisonuri, ce oferă o imediată ”relaxare” (sau invers – trison-septacord) – spre exemplu, măsurile 13-14 din secțiunea A conțin succesiunea armonică: II7/D/T/VI7, care este păstrată, cu mici variații, și în secțiunea B – măsurile 25-28: II7/D/T/II7/D/VI7. Ca și în cazul accentelor ritmice, aceste îmbinări acord de septimă-trison au un rol important pe plan interpretativ, întrucât impun anumite accentuări semantice.

În general, abordarea accentelor în piesa *Hopa, hopa* prezintă o dificultate ce ar putea fi depășită doar dacă acestea vor fi tratate ”în ansamblul” lor – pe plan ritmic-armonic, dar și conform conținutului textului. ”Jocul accentelor”, într-o interpretare creativă, va aprofunda mesajul semantic al creației.

Factura corală este structurată cu multă măiestrie de către autor, dovadă a faptului că Gh. Strezev a fost un adevărat maestru și cunoscător al artei corale. Remarcăm debutul ”timid” al primei secțiuni A (precedată de o introducere cât se poate de ”discretă”, ce sugerează un ”ecou îndepărtat” ce se apropie), la două voci, unde vocile își fac apariția pe neobservate (m. 4, m. 8) și „mica culminație” ce implică întreaga factură de patru voci, cu care se încheie acest compartiment. Același procedeu de amplificare a facturii corale este utilizat și în debutul secțiunii B, unde la partida melodică a basului (însoțită de isonul de cvintă în tenor și alto, m. 17-20), se adaugă ulterior vocea de soprană. Tema este expusă în registrul acut la tenor (m. 25-28), mai apoi la tenor și bas, în sextă (m. 29-32). Acest procedeu este important din perspectiva exprimării ”dramaturgiei” miniaturii, mai ales, prin realizarea interpretativă a acesteia, întrucât creează efectul/imaginea de contopire a două ”valuri” cu intensitate crescândă, ce își găsește finalitatea ”logică” în cel de-al treilea ”val” – culminația întregii miniaturi, situată la începutul

secțiunii de repriză, despre care am vorbit mai sus și unde este utilizat întregul potențial sonor al corului mixt de patru voci, la nuanța de *ff*, toate vocile fiind plasate în registrul acut. Aceeași atmosferă culminantă se obține și în codă, unde dinamica ”răbufnește” de la *pp* la *ff*, pe parcursul doar a patru măsuri. Între cele două culminații (m. 35-38 și 43-36) se desfășoară un segment relativ liniștit pe plan dinamic, dar care conține o anumită intensitate semantică (m. 39-42) ce pregătește explozia strălucită a finalului.

Un alt element utilizat de autor în realizarea facturii corale este și cel al heterofoniei, tip de scriitură provenit din polifonia populară, specific atât folclorului bulgăresc, cât și celui românesc. Trebuie spus, că însăși conturul melodiei date, ce conține trepte care se repetă, predispune spre utilizarea acestui procedeu. Plasând elementele de heterofonie – în special, sub forma unor ”alunecări” pe trepte cromatice (m. 10, 11, 12, 16 ș.a.) – în contextul armonizării clasice, Gh. Strezev a obținut efecte sonore surprinzătoare, originale. În introducere și în secțiunea A, acestea izvorăsc din unison sau din dublarea în terță a melodiei (spre exemplu, respectiv, m. 10 și 4, 16). Pe parcurs, ele devin mai complexe – de ex., în m. 12, unde ”alunecarea” are loc concomitent în trei voci – alto, tenor, bas, iar în secțiunea finală, apar simultan în toate vocile, formând *clustere* sonore pitorești ce conduc spre armonii neașteptate (T/VII-a coborâtă/VI-a coborâtă, m. 38) sau amintind chiar de sonoritățile de jazz (m. 42). În aceeași secțiune finală A1, autorul îmbină elementul heterofonic din partida basului cu procedeul armonic de îmbogățire a facturii – *întârzierea* (m. 36-38). Întâlnită pe larg în această miniatură, *întârzierea* poate fi tratată și ca o formă a heterofoniei (m. 9, 11, 13, 15). În codă, sfârșitul miniaturii apare deosebit de strălucitor, datorită îmbinării acordurilor după principiul heterofonic, în care vocile ”alunecă”, formând sonorități deosebite (m. 43-46).

Pe plan interpretativ, aceste elemente pun în fața dirijorului și a coriștilor atât problema intonației treptelor cromatizate, dar mai ales a unisonului, care trebuie să fie cât mai unitar și cât mai omogen. Astfel, ”desprinderea” liniilor eterofonice dintr-un unison perfect, va avea un efect sonor deosebit.

În concluzie, putem afirma că miniatura corală analizată – cântecul popular bulgar *Hopa, hopa*, în prelucrare de Gh. Strezev reprezintă o bijuterie corală realizată cu multă abilitate, autorul dând dovadă de inventivitate, fantezie și de o bună cunoaștere atât a tainelor artei aranjamentului coral, cât și a trăsăturilor specifice melosului popular. Totodată, autorul a demonstrat și măiestria sa componistică, întrucât, într-o formă redusă ca dimensiuni, a conturat și structurat un plan dramaturgic armonios, ce conduce spre culminația logică a creației și spre finalul strălucitor. Pe bună dreptate, miniatura analizată, mostră a profesionalismului, merită a fi inclusă în repertoriile celor mai prestigioase formații corale profesionale.

1.3. Miniatura corală *Jalea miresei* de Gh. Ciobanu

Creația reputatului compozitor Ghenadie Ciobanu (n.1957) este cunoscută departe de hotarele țării noastre. Semnând peste o sută de opusuri, maestrul este recunoscut mai ales pentru stilul său profund individual, ancorat în tiparele postmodernismului, pentru abordările îndrăznețe, de factură filosofică, cu adânci implicații în mitologie, istorie, psihologie, etc. Compozitorul a fost atras de diverse genuri, scriind muzică simfonică, lucrări pentru diverse componente camerale, coruri, muzică pentru teatru și film ș.a., iar fiecare premieră a lucrării sale este întâlnită cu un mare interes de societatea muzicală de la noi și de peste hotare.

Miniatura corală *Jalea miresei* a fost scrisă în 1993, aparține perioadei de maturitate a creației compozitorului și face parte dintr-o serie de lucrări corale semnate de autor, care s-a adresat acestui domeniu al artei componistice în diferite perioade ale activității sale (de ex., *Două cântece moldovenești pentru cor mixt a cappella*, versuri populare (1983), diverse coruri cu tematică religioasă: *Axion* (1990), *Șapte coruri* (1993), *Tatăl nostru* (1994).

În scrierea miniaturii *Jalea miresei*, compozitorul a fost inspirat de unul din genurile centrale ale folclorului nupțial ritual – cântecul miresei, interpretat în partea finală a nunții propriu-zise (etapa a II-a din cele trei ale nunții tradiționale românești). Numit în aria folclorică basarabeană *Jalea miresei* (în alte zone folclorice românești, ceremonialul similar poartă denumirea de *aleruitul miresei*, *dezgoveala*, *înhotatul miresei*), cântecul dat însoțește cel mai important ceremonial al nunții – *legătoarea miresei*, ce simbolizează trecerea miresei în rândul nevestelor. În general, nunta este considerată, alături de naștere și moarte, unul dintre evenimentele fundamentale din viața omului, încadrându-se din punct de vedere tipologic, în obiceiurile „ciclului familial”, fiind numită și „ritual de trecere” (termen Arnold van Gennep). Cântecul miresei este interpretat de regulă solo vocal (pe versul tradițional cunoscut) uneori conținând un acompaniament instrumental sumar (vioară, acordeon ș.a.), instrumental (de ex., grup instrumental: vioară, acordeon, trombon, la nordul Republicii Moldova) sau vocal-instrumental (solo-grup de instrumente). Genul de miniatură corală ales de compozitor, preia tradiția vocală a interpretării acestuia, și, probabil, a coincis cel mai bine concepției autorului nu doar asupra rolului acestei importante melodii de ritual, dar și asupra conținutului semantic al acesteia, întrucât explorează aceeași zonă a muzicii vocale – ce exprimă, probabil, cel mai bine profunzimea sufletului uman. Totodată, textura corală multivocală i-a oferit compozitorului posibilități oarecum lărgite pentru exprimarea unor trăiri, emoții, dar și pentru depășirea cadrului tradițional în manieră proprie, originală.

Vorbind despre modelul și sursa muzicală folclorică pe care s-a sprijinit Gh. Ciobanu, trebuie să ne oprim asupra problemei abordării folclorului în creația componistică, care este, precum se știe, extrem de largă și complexă. Un avantaj în cazul cercetării noastre este faptul că în anul 2014, autorul și-a expus propriile opinii în legătură cu modalitățile de abordare a folclorului în propria sa creație componistică [29, p.183-190]. Compozitorul relevă patru modele:

1. Modelul de abordare la nivel de concepție sau modelul de abordare semantic;
2. Modelul de abordare într-un context post-modern sau neo-folcloric (prezența de ironie, divertisment, folclor imaginar, cvasi-citat);
3. Modul arhetipal;
4. Modul mixt.

Compozitorul atribuie propria creație *Jalea miresei*, modului de abordare arhetipal, arătând că: „În muzica bazată pe gândirea arhetipală, autorul, de obicei, identifică sursele de expresie muzicală, precum sunt modurile și modusurile, structurile și figurile ritmice, sintaxele, chiar și manierele de interpretare, care ar contribui la evidențierea unuia din principalele arhetipuri muzicale: joaca, meditația/contemplarea, ruga/rugăciunea, chemarea/apelul. Aceste surse, pe care le voi numi arhetipale, sunt prezente într-un opus în forma sa mai accentuată, mai densă, mai evidentă, decât mostrele folclorice (dacă e să ne referim doar la sursa folclorică a metodei arhetipale)” [29, p.187]. Reieșind din această explicită afirmație, remarcăm întâi de toate autenticitatea sursei muzical-poetice folclorice la care a apelat compozitorul: atât textul cât și melodia sunt mostre autentice ce provin din zona de nord a Republicii Moldova, iar acest fapt nu este deloc întâmplător. Se știe, că Gh. Ciobanu provine și el dintr-o familie de muzicieni din Brătușeni, Edineț, cunoscută ca fiind o veche vatră de lăutari. Deci putem ușor presupune că autorul a cunoscut numeroase melodii folclorice încă din copilărie, pentru ca mai apoi, în plină maturitate creatoare, să le valorifice prin varii metode, utilizând tehnici componistice moderne. Etnomuzicologul Svetlana Badrajan, în articolul dedicat acestei problematici în raport cu creația analizată, conchide: „Cântecul miresei folcloric este pentru compozitor o sursă ce colportă o stare de spirit, o informație concentrată a unui act ritual, o imagine, pe care o transpune prin intermediul gândirii și intuiției sale componistice într-o altă dimensiune sonoră, folosind elemente prime ce contribuie la exprimarea unor sensuri și conținuturi similare cântecului miresei din cultura tradițională, dar care nu sunt neapărat prezente în structura muzical-poetică a cântecului miresei autentic, configurând, însă, profund, aceeași încărcătură semantică” [13, p.138-139].

Planul semantic și emoțional se conține în textul tradițional „Taci, mireasă, nu mai plânge/Că la maică-ta te-i duce //Când a crește grâu-n tindă/Când ajunge spicu-n grindă” este

bazat pe figura de stil numită *adynaton* – și exprimă, printr-o comparație hiperbolizată, o acțiune imposibil de realizat, ce nu poate fi atinsă vreodată. Privită din această perspectivă a „neînțoarcerii”, soarta fetei-mirese este văzută nu doar ca o despărțire de cei dragi, ci și de întreg universul ce o înconjoară: „Ia-ți, mireasă, ziua bună/ De la tată, de la mamă,/ De la frați, de la surori,/ De la grădina cu flori,/ De la flori de lămâiță/ De la fete din uliță.” (citat-fragment tradițional, ce nu se regăsește în miniatura analizată). Analizând conținutul versurilor extrase pentru miniatura sa, putem conchide că autorul a dorit să pună accent pe elementul dramatic ce marchează predestinarea unei vieți pline de greutate și mai ales, de nedreptăți, la casa socrilor: „Mila de la măicuța, mierea din străchinuță/ Mila de la bărbat, ca umbra de pom uscat”. În acest context, putem desprinde câteva cuvinte-cheie pe care se bazează compozitorul pentru a crea spațiul semantic muzical-poetic al creației: *taci, plângi, mila, măicuța*. Imaginile muzicale sugerate de acestea ne duc spre sfera de bocet, de interiorizare, de tânguire, limbajul muzical al piesei fiind configurat de gândirea arhetipală a compozitorului, care mărturisește: „Este evident, că arhetipul muzical ruga/rugămintea se extinde cuprinzând plângerea, jeluirea, tânguirea și, deci, vom opera cu sursele muzicale, care evidențiază acest arhetip” [29, p.187].

Considerăm că este important să cunoaștem opinia autorului în acest sens, care a explicat atât de subtil elementele limbajului muzical utilizat în această creație, din perspectiva abordării arhetipale a folclorului. Astfel, Gh. Ciobanu se oprește asupra câtorva dintre aceste elemente, cunoscute ca fiind „arhetipuri muzicale cu caracter „de jale”, de plângere, de jeluire.” [29, p.186]:

- Cromatizarea treptelor;
- contrapunerea dintre diatonică și cromatică (măsurile 1 – 3, dar și pe întreg parcursul piesei) ce „...capătă o pondere mare. La secunda mică melodică *do-si* din prima măsură la soprane se adaugă secunda *si-bemol-la* din măsura a treia, formând în cadrul primei fraze o succesiune descendentă cromatică. Se cunoaște conotația pasajelor cromatice descendente, precum și „etosul” unor moduri cromatice.... cu caracter de jale, de plângere, de jeluire.” [ibidem];
- secundele mici, ce formează succesiuni cromatice (*mi-bemol-re*, m. 7; *re-re-bemol*, *re-bemol-do*, m. 9 la alto; *re-mi-bemol*, *re-re-bemol*, m. 13; la bași – *mi-bemol-re-di-diez*, m. 30-31) [ibidem]
- maniera de respirație specială, ce provine din interpretarea populară specifică „bocitului”, ce întrerupe cuvintele prin cezura: „plâ-â-nge” (m. 9 la alto, m. 31 – la bas).

Este interesantă și precizarea compozitorului cu referință la caracterul de consolare pe care îl are revenirea de la cromatic la diatonic și despre faptul că cromatizările apar în cadrul modalismului diatonic, care de asemenea are conotații arhetipale.

În articolul său despre această creație, cercetătoarea S. Badrajan a mers mai departe, oprindu-se și asupra aspectului modal și ritmic ca principii de gândire arhetipală, arătând că autorul utilizează scări din stratul arhaic specifice folclorului basarabean în general și în special, cântecului miresei din zona de nord a Basarabiei: tetratonicul de mod III, în primele 5 măsuri; cât și unele formule tricordale – secundă mare+terță mică, terță mică+secundă mare, ultima fiind considerată de către cercetători drept „prima expresie naturală a limbajului verbal muzicalizat” [citat din Gh. Sulițeanu, după 13, p. 140], cât și ritmul silabic bicron, bazat pe unitățile-silabe de pătrime și optime, specifice interpretării cântecelor miresei în grup feminin.

Tot ca element arhetipal – fără a dezvolta, însă, această idee, – este considerată de către autoare (S. Badrajan) și eterofonia. Am localizat acest procedeu polifonic în textura corală propriu-zisă (vezi m. 20; 25-26; 34-35-36). Atât prezența heterofoniei cât și a altor elemente interpretative indică asupra abordării arhetipale a folclorului de către distinsul compozitor. Unul din acestea este cântarea antifonică (responsorială) specifică interpretării în grup a cântecelor ceremoniale funebre (al zorilor, al bradului ș.a.) care aici capătă o semnificație aparte, având în vedere implicațiile de lamentație, jeluire etc. ce le comportă cântecul miresei, despre care am vorbit mai sus. Totodată, cântarea antifonică apare aici îmbinată cu isonul, îmbinare ce oferă un efect de o sonoritate extraordinară, în care expresia și durerea vocii solitare, eu-I, este reluat și se multiplică în mii de culori, căpătând dimensiuni astrale.

Din punct de vedere interpretativ, cântarea antifonică necesită precizie ritmică, motiv care va impune dirijorul să atragă o atenție sporită asupra egalității liniilor ritmice între partidele vocale. Prima voce care va interpreta linia melodică, în cazul nostru soprano, va fi reperată de vocile ulterioare cu precizie ritmică identică primei partide vocale.

Un element remarcabil chiar în începutul creației este isonul. Modelarea melodiei pornită din unison, se va efectua exclusiv prin intonarea fiecărui sunet ulterior, raportat la vocea care menține sunetul de bază. Spre ex. în măsura 1 tenorul menține isonul, iar vocea superioară își începe discursul melodic din același sunet cu o octavă mai sus. Respectiv, toate sunetele emise de partida soprano vor fi raportate intonațional la sunetul pe care se menține isonul.

Heterofonia este un alt procedeu componistic prezent în creația *Jalea miresei*. Diferențele ritmice și intonaționale dintre partidele vocale deseori creează senzație de haos. Pentru o bună organizare a procesului interpretativ, considerăm corect de a ne folosi de ideea că vocea care începe o linie melodică sau un text nou va fi considerată primordială și va domina întreaga construcție sonoră până la redarea completă a motivului muzical.

Dacă vom arunca o privire asupra laturii conceptuale a unor lucrări ample ale compozitorului, vom putea conchide că acest fapt se înscrie pe deplin în cercul său de idei și

interese artistice, fiind specific creației sale componistice în general, după cum arată și muzicologul E. Mironenco, care definește una din temele centrale ale creației lui Gh.Ciobanu drept „omul și legătura sa cu universul”. „Cosmizarea conștiinței artistice permite (omului de creație – n.n.) să pună în discuție și să soluționeze în muzica contemporană mari probleme legate de viziunea asupra lumii: locul pe care-l ocupă omul în Univers, despre caracterul finit și infinit al existenței, despre moarte și nemurire.” (trad. N.), - arată aceeași autoare [111, p. 126]. Constatăm că lucrarea analizată evocă, prin abordări componistice arhetipale, aceeași sferă conceptuală, exprimată prin prisma dublă a discursului multivocal coral și a cântecului miresei, ca model tradițional al trecerii, al plângerii, al predestinării.

Arhitectura lucrării analizate se încadrează în tiparul formei tripartite simple cu repriză (a – b – a1), în care repriza scurtată apare doar ca o reminiscență semantică, ce cuprinde ideea centrală a creației: „Taci, mireasă, nu mai plânge”. Partea a (m. 1 – 33) se deosebește prin atmosfera dureroasă, dar calmă, plină de noblețe, de resemnare, fiind bazată pe fluctuațiile alternatelor metrice, pe isonurile ce subliniază cuvinte precum *taci... nu... când...*, ce creează și o senzație de mister, de taină, ridicată la nivel existențial. Compartimentul b (*Un poco più mosso*, m. 34) aduce o anumită mișcare sugerată nu doar de indicația de tempo, ci și de măsura ternară și amplificarea texturii corale, dublarea isonurilor și „eterofonizarea” mai intensă și poate fi considerată ca un pol culminant al lucrării, mai ales, că se intensifică și nuanțele dinamice (m. 45, *f*). Repriza (51) revine destul de brusc, după o prelungă fermată și o pauză de trei pătrimi – oarecum timid, readucând în prim-plan eternele probleme personale/sociale ale ființei umane – soarta, norocul, locul său în spațiul familial și societal.

Încheind, ne punem în acord cu concluziile S. Badrajan și „constatăm în lucrarea *Jalea miresei* de Ghenadie Ciobanu o abordare complexă a modelelor arhetipale folclorice de ordin semantic, funcțional și structural.” Este important de menționat, că „unele din elementele arhetipale încifrate în substanța sonoră a creației corale și evidențiate ... *nu au fost utilizate intenționat* (evidențierea noastră – M.M.) de către compozitor, ele fiind parte integrantă a unui sistem numit fenomen folcloric, ca rezultat al relației sincretice melodie – text poetic – funcție – context – semantică, sunt codificate și transpuse firesc în limbajul muzical și conceptual al compozitorului. În rezultat, s-a produs redarea unui conținut de conotație folclorică, printr-un sistem de arhetipuri folclorice îmbinat cu un limbaj muzical componistic modern și transfigurat la un alt nivel de gândire creativă.” [13, p. 140].

1.4. Suita corală *Cine n-are dor de luncă* de T. Zgureanu

Creațiile pentru cor semnate de Teodor Zgureanu reprezintă o pagină importantă din muzica corală a Republicii Moldova. „Bogată și variată, creația lui T. Zgureanu s-a făcut remarcată în trei sfere de activitate: concertistică, dirijorală și pedagogică. Fiecare domeniu în parte și toate împreună reflectă evoluția creatoare a acestei personalități...” [59] consemnează Tatiana Muzîca enumerând realizările acestui compozitor. Teodor Zgureanu este un compozitor, dirijor de cor și pedagog. Fiind născut în Condrătești, Bălți, Republica Moldova (24 mai 1939), este absolvent al Conservatorului *Gavriil Musicescu* din Chișinău, pe parcursul anilor activând în calitate de dirijor de cor în cadrul Capelei corale academice *Doina, C.C. Moldova* a Radioteleviziunii, precum și în corul omogen de femei *Renaissance*. Din 1987 este profesor la Institutul de Arte din Chișinău, actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. T. Zgureanu s-a manifestat ca un compozitor de valoare, având în creația componistică un palmares de creații instrumentale, vocal-simfonice, corale, operă, muzică vocală de cameră și muzică pentru coruri de copii. Din creațiile sale cele mai semnificative exemplificăm opera *Decebal*, poemul vocal-simfonic *Pe calea gloriei*, *Oratoriul Psalmilor* în nouă părți, precum și numeroase coruri *a cappella* sau cu acompaniament ca: *Meditație*, *Reminiscentă*, *Amurg de vară*, *Ninge*, *Vestitorul de furtună*, ș.a. Prin tot ce a scris compozitorul T. Zgureanu, s-a arătat ca un adevărat patriot și iubitor de țară și de națiune.

Miniaturile corale ale lui T. Zgureanu sunt variate ca idei și tematici pe care le abordează și bogate prin multitudinea de mijloace de expresivitate utilizate pentru redarea lor.

Una dintre lucrările de inspirație folclorică care face parte din palmaresul creației lui T. Zgureanu este suita corală *Cine n-are dor de luncă*. Această suită cuprinde trei miniaturi: *Cine n-are dor de luncă*; *Vino neică, 'n bățătură*; și *Asta-i fata cea micuță*.

Tonalitatea generală a întregii suite este *G-dur*. Pe parcursul creației întâlnim diferite inflexiuni și alterații, însă toate sunt de scurtă durată. Prima și a treia miniatură încep cu trisonul tonalității de bază bine determinat și se finalizează cu aceeași consonantă, doar miniatura din partea mediană începe în *G-dur* și își are sfârșitul în tonalitatea *e-moll*.

Textul folcloric al primei miniaturi este foarte laconic:

Cine n-are dor pe luncă, / N-o ști luna când se culcă / Nici noaptea cât e de lungă.

Acest fapt însă nu-l împiedică pe T. Zgureanu să compună o miniatură într-o formă bipartită simplă cu o introducere de opt măsuri, care are rol de prolog pentru întreaga suită și este scrisă în stil de vocaliză acompaniată fără text. Tesitura generală a introducerii este una medie și comodă pentru toate vocile. Vocaliza este atribuită vocii superioare în timp ce celelalte partide îndeplinesc rol de acompaniament.

Partea a este compusă din două enunțuri a câte patru măsuri, cu textul primului vers *Cine n-are dor pe luncă*, pe care compozitorul îl folosește atât pentru prima frază muzicală cât și pentru a doua. Partea b la fel îmbină două unități sintactice a câte patru măsuri, însă spre deosebire de prima parte, fiecare frază folosește câte un vers unic. Textul literar este împărțit nu doar pe fraze muzicale ci și pe partide vocale, astfel în prima propoziție cuvântul este purtat de vocea superioară – soprano, în următoarea de vocea mediană – tenorul, în a treia propoziție de ambele voci de mijloc – alto și tenor, iar în ultima de vocea inferioară – basul. Deci remarcăm o frazare generală în descendență din punct de vedere al ambitusului vocal, ce pornește de la vocea superioară tranzitând vocile de mijloc și finalizând în registrul grav.

O altă componentă a frazării o constituie melodicitatea temelor muzicale prezente în această miniatură. În general această piesă poate fi clasificată ca un cântec cu acompaniament, unde vocile de susținere demonstrează o factură omofono-armonică, în timp ce cele care redau textul folcloric denotă procedee melodico-ritmice destul de interesante. Ritmurile folosite în linia melodică sunt constituite din pătrimi și optimi, combinații de pătrimi cu punct și optimi cu punct, șaisprezecimi structurate aparte sau împreună cu alte durate ritmice. Pe lângă ritmica diversă compozitorul folosește și ornamentarea, în special cu *mordenți* (diatonici și cromatici), precum și o *fermata* în fraza a doua în vocea tenorului care rămâne singur în interpretare pentru un moment de scurtă durată. Spre deosebire de expresivitatea vocilor care expun melodia, acompaniamentul este unul destul de sumar, fiind scos în evidență doar planul armonic, ritmul rămânând unul static, iar melodia mai puțin expresivă. Aceasta permite o evidențiere a frazelor muzicale ce redau textul literar, acompaniamentul îndeplinind rolul unui fundal.

Prologul este scris în măsura de 4/4, în timp ce restul miniaturii este la 6/8, măsură ce rămâne neschimbată până la sfârșitul acestei prime piese din ciclu și care îi conferă un caracter dansant, pozitiv și vioi. Tempoul acestui tablou muzical este *Andante* cu remarca *molto cantabile*, ceea ce ne confirmă acel caracter liric și senin al miniaturii *Cine n-are dor de luncă*. *Andante* este un tempo din categoria medie și se definește ca o mișcare negrăbită, în pas liniștit, dar nu întins. Remarca *molto cantabile*, în cazul de față s-ar atribui anume vocilor melodice, care sunt scrise în durate mai mici comparativ cu acompaniamentul și care necesită o atenție sporită în timpul interpretării anume la aspectul cantabilitate, căci ritmurile temelor muzicale în această miniatură tind către un caracter puțin izbit și marcat. Din acest considerent, ținem să menționăm că una din problemele care s-ar putea ivi în procesul interpretativ ar fi incapacitatea de a oferi cantabilitate partidelor ce conduc melodia. Un indiciu pentru a obține o frază cantabilă ar fi folosirea procedeeului de articulare *legato* pe alocuri și stăpânirea tempo-ului prin stagnare pentru a elimina o posibilă agitare.

Din experiența pregătirii interpretării acestei miniaturi corale identificăm o problemă legată de asigurarea cursivității tuturor frazelor piesei muzicale. După cum s-a relatat anterior, textul folcloric este împărțit tuturor partidelor corale care îl vocalizează pe rând, deci ideea este de a identifica un mijloc prin care toate aceste fraze melodice să treacă firesc, neobservat și fluid din una în alta. Metoda de obținere a rezultatului mult dorit diferă de la caz la caz. Este necesar ca din start să fie stabilită dinamica potrivită pentru melodie și pentru fundalul de susținere. Deși în această miniatură este indicată de compozitor doar nuanța de *mf* și doar o singură dată, totuși un lucru este cert, că planul dinamic trebuie creat în dependență de locul aflării liniei melodice, pentru a o scoate în evidență. Un mijloc tehnic care ar ajuta la obținerea unei fluidități între fraze este omogenitatea. Aceasta trebuie să se manifeste mai cu seamă în timpul trecerii melodiei de la o voce spre altă partidă vocală, dintr-un registru spre altă tesitură, altfel spus, este necesar de a uniformiza maximal timbrurile vocilor.

A doua piesă din suită este intitulată *Vino, neică, 'n bățătură* și este scrisă pe următorul text:

*Foaie verde de mălură / vino neică-n bățătură, /
Să nu te simtă vecinii / nici să nu te latre câinii. /
Și iar verde de mălură, / vino neică și-mi dă gură /
Că sunt mândru călătoru / și tot mă topește doru.*

Această miniatură este compusă în formă bipartită simplă cu o introducere de șase măsuri care se repetă sub formă de interludiu sau punte între părțile principale ale piesei.

Compartimentul *a* este format din 16 măsuri structurate în două propoziții a câte două fraze. Fraza constituie patru măsuri și folosește textul a două versuri, acesta se repetă și în fraza următoare, astfel rezultă că în fiecare propoziție muzicală textul este redat de două ori consecutiv. Ni se pare interesant că compozitorul folosește un procedeu de repartizare a textului în diferite partide, la fel ca în prima miniatură din această suită corală. În primul compartiment al formei cuvântul este redat de vocea superioară (prima frază), apoi trece la vocea alto (în a doua structură sintactică). La fel se întâmplă și în propoziția a doua a aceluiași compartiment *a*. Și tehnica de acompaniament este asemănătoare cu cea folosită în prima piesă din suită: în timp ce o partidă vocală redă textul poetic, celelalte voci o susțin cu acorduri separate uniformizate ritmic. În partea *b* procedeul de acompaniere a melodiei diferă de prima parte. În prima propoziție melodia este purtată succesiv de vocile tenor și bas, în timp ce partida sopranelor nu mai acompaniază ci este o variație a melodiei de bază care se mișcă în paralel la interval de o pătrime de timp, iar în frazele ulterioare vocile soprano și alto îndeplinesc funcția de susținere

Însă pe sfârșitul frazei se contopesc într-un unison general la două octave și astfel încheagă imitațiile polifonice ivite pe parcursul propozițiilor. Interpretarea acestui unison prezintă anumite dificultăți la capitolul intonație, pe motiv că vocile se unesc subit, neașteptat și rapid. Din punct de vedere al ambitusului vocal remarcăm o descendență a melodiei pe plan general, adică melodia începe în octava a II-a în vocea soprano, trece prin vocile de mijloc și finalizează în octava mică în vocea bas. Melodia este cantabilă și se formează din două pasaje contrastante ca direcție, unul ascendent și unul descendent pentru prima propoziție, iar pentru cea de a doua structura liniei melodice fiind în oglindă, mai întâi descendent apoi ascendent, toate acestea în ambitusul unei septime. Linia melodică în general este lină și cuprinde o singură săritură la o septimă, aceasta fiind amplasată în vocea alto-ului.

Tempoul acestei piese corale nu este indicat, deci ar fi logic ca acesta să rămână neschimbat față de tempoul primei miniaturi. Însă din măsura de 5/8 combinată cu ritmul mărunț format din optimi și șaisprezecimi obținem o mișcare mai rapidă comparativ cu piesa *Cine n-are dor de luncă*. Iar dacă privim spre tempo-ul ultimei miniaturi care este *Allegretto, Giocosu*, atunci putem înțelege că compozitorul a își dorește o accelerare generală treptată, astfel am putea intui că mișcarea acestei părți mediane trebuie să fie una intermediară în raport cu celelalte părți ale suitei.

Factura miniaturii *Vino, neică, 'n bățătură* este preponderent acordică, cu excepția introducerii, interludiului și a unor măsuri din partea secundă unde este prezentă imitarea polifonică. Acordurile conțin diferite intervale, cel mai mic fiind secunda mică, pe alocuri creându-se disonanțe, în special prin utilizarea septacordului tonicii G-dur în diferite răsturnări.

Planul dinamic nu diferă considerabil în interiorul lucrării, în partitură fiind indicate doar nuanțele de *f* pentru primele fraze din fiecare compartiment și de *mf* pentru frazele secundare sau pentru cele care repetă textul literar. Însă anume planul dinamic ar putea cauza anumite dificultăți în cadrul pregătirii acestei piese pentru interpretare, atât sub aspect general cât și în particular pentru fiecare frază muzicală. Spre exemplu, lucrarea începe cu tema la vocea superioară, iar mai apoi trece la o voce de mijloc, schimbându-se și registrul în care sună această melodie. Deci, ar fi de dorit ca dinamica întregii facturi sonore să decurgă nemijlocit din faptul unde se poziționează fraza melodică și ce voce o conduce, această constituind punctul de pornire în jurul căruia să fie construite toate modificările intensității de sunet.

Din punct de vedere al ritmului, în această lucrare acompaniamentul reprezintă un punct de sprijin deoarece fiind constituit din optimi care mențin pulsul piesei, anume el asigură pulsația permanentă și constantă fără devieri de tempo. Pulsul este unul dintre cele mai importante momente pentru astfel de măsuri ca 5/8, aceasta fiind neregulată necesită un impuls de pornire clar și o ulterioară stabilitate în mișcare.

Ultima piesă din suita corală pe care o analizăm se întitulează *Asta-i fata cea micuță*.

Textul folcloric al acestei miniaturi este:

*Cât îi fata de micuță / Se suie pe opincuță /
Să te ia de după cap / Și te țucă cu mult drag /
Măderanu-i sat micuț / Toată fata-i cu drăguț /
Ba cu unu, ba cu doi / C-așa-i fata pe la noi.*

Miniatura este scrisă în formă strofică, cu o introducere de două măsuri care se repetă de două ori, și o codă de patru măsuri, astfel rezultă că și începutul și sfârșitul piesei curente numără câte patru măsuri. Strofa cuprinde opt măsuri la fel ca și refrenul.

Este de menționat că forma acestei lucrări este strofică în care compartimentul a repetă materialul muzical de două ori, dar cu text diferit, cuprinzând primele patru versuri, moment ce îl observăm și în partea b unde propoziția melodică la fel se repetă de două ori cu text diferit. În rezultat obținem un număr de 4+16+16+4 măsuri.

Pentru secțiunea a a piesei *Asta-i fata cea micuță*, compozitorul a ales să folosească același procedeu de repartizare a textului folcloric și a melodiei ca în prima miniatură din suita *Cine n-are dor de luncă*. În prima frază textul folcloric este încredințat vocii superioare, iar în a doua structură sintactică vocii inferioare, vocile mediane având doar funcția de susținere într-un ritm sincopat. Secțiunea b îndeplinește rolul de refren, cel puțin așa reiese din structura în care este organizat. În această parte factura este omofono-armonică, textul fiind prezent în fiecare partidă. Din forma acestei ultime miniaturi am putea deduce că piesa curentă îndeplinește funcția de totalizare și încheiere a întregii suite, atât pe plan melodic, cât și tonal, compozitorul folosind în codă doar trisonul lui *G-dur*, repetându-l în continuu pe durata tuturor celor patru măsuri, creând senzația de stabilitate și confirmare a tonicii.

Această ultimă miniatură a suitei corale *Cine n-are dor de luncă* este scrisă într-un tempo *Allegretto, Giocoso*, care ar însemna mai degrabă definirea caracterului creației decât viteza mișcării. Determinativele vesel și jucăuș definesc dispoziția acestui final de suită. În compartimentul b avem indicațiile *Meno moso, poco a poco Accelerando*, adică începutul părții este conceput într-o mișcare ceva mai lentă decât tempo-ul indicat anterior, iar pe parcursul refrenului pasul accelerează. Aici ar trebui să menționăm că în practica interpretativă această accelerare trebuie repartizată pentru întreg refrenul ținând cont de repriza acestuia, adică această mărire treptată a tempo-ului nu trebuie realizată doar în primele opt măsuri, ci pe durata a 16 măsuri, așa încât să ajungem la o viteză doar puțin mai mare decât cea indicată la începutul miniaturii. Aceste observații le deducem din forma primei volte a refrenului, care este constituită dintr-un acord pe durata de pătrime care se trage din măsura precedentă, deci nu avem o oprire

pe silabă tare, după care este indicată o respirație generală și o strigătură pe silaba *Hei* ce urmează imediat pe următoarea pătrime, deci ar fi logic să credem că această strigătură înainte de repetarea materialului refrenului vine ca un avânt pentru continuarea mișcării și acelei accelerări continue și ar fi banal și lipsit de sens de a începe iarăși într-un tempo *Meno mosso* pentru a accelera din nou. Confirmarea o găsim în volta a doua, unde mișcarea oprește pe un acord de durata unei doimi indicată chiar pe timpul tare al aceste măsuri. Referitor la tempo-ul propriu-zis, nu avem indicat un metronom concret, dar îl putem deduce din caracterul lucrării și după numărul de cuvinte. În opinia noastră acesta necesită să fie destul de vioi pentru a imprima o ușurință mișcării, dar nu prea grăbit pentru a reda clar textul literar și pentru ca acesta din urmă să ajungă la urechile auditorului.

Cât ține de planul dinamic al miniaturii *Asta-i fata cea micuță*, acesta îl putem stabili reieșind din caracterul lucrării și din direcția melodică. Deși avem indicat nuanța de *f* pentru strofă și pentru refren, oricum dinamica rămâne a fi creată după concepția dirijorului. Dorim să credem că cel mai probabil, nuanța dinamică ar trebui să crească și să culmineze spre sfârșitul creației în codă, și anume pe penultimul acord, în care vocea superioară atinge cea mai mare înălțime sonoră de pe întreaga suită, care de altfel stă pe o fermata, de la care coboară pe un *glissando* spre acordul final de tonică.

Este interesant că deși compozitorul a folosit un text folcloric pentru această suită corală, el a creat o sonoritate contemporană pentru aceste versuri simple astfel actualizându-le conform timpului. E. Florea spune că „folclorul, care cândva era unica formă de expresie artistică a poporului a suferit schimbări radicale în ce privește actualitatea, funcționalitatea, semantica și morfogeneza”[41, p.119]. Deci vedem că la confluența secolelor XX-XXI compozitorii modelează într-un fel sau altul folclorul tradițional pentru a-l aduce cât mai aproape de necesitățile cotidianului și acest lucru este unul salutar.

Ca o generalizare a celor relatate putem spune că Teodor Zgureanu a creat o lucrare interesantă atât ca formă, cât și ca mișcare, ritm, armonie, linii melodice. Materialul muzical este bine structurat, destul de clar și accesibil nu doar pentru corurile profesioniste ci și pentru cele de studiu. Putem presupune că această suită corală poate servi drept model la capitoul prelucrare a folclorului. Nu afirmăm că este o lucrare complexă sau cu un grad de filozofie înalt, dar observăm o claritate în forma muzicală și o gândire echilibrată în crearea melodiilor și tuturor mijloacelor de expresivitate aferente ei. Această suită corală poartă un caracter vesel și optimist, având un text glumeț căruia îi corespunde și conținutul muzicii. Deși în procesul pregătirii interpretării acestei suite corale întâlnim careva impedimente de ordin tehnic, rezultatul obținut ne poate surprinde foarte plăcut, având un succes deosebit de fiecare dată în interpretarea concertistică.

1.5. Concluzii la capitolul 1

1. Având în vedere cele expuse mai sus, putem constata o largă diversitate a abordărilor componistice corale ale textului și sursei muzicale folclorice în creațiile miniaturale corale ale compozitorilor din Republica Moldova: prelucrări folclorice, pseudo-citat, tratare arhetipală;

2. În prelucrările corale ale cântecelor folclorice românesc și bulgăresc, adevărate bijuterii ale genului miniatural, compozitorii urmăresc accentuarea conținuturilor poetice prin:

- utilizarea și scoaterea în evidență a elementelor specifice structural-muzicale folclorice (imaginea unui suflet rătăcitor, simbolizată de zborul rândunelelor este exprimată prin ison sau incertitudine modală la I. Macovei; caracterul jucăuș, șagalnic al miniaturii corale de Gh. Strezev este subliniat prin acuitatea ritmului aksak, elemente eterofonice de conducere a vocilor ș.a.);

- utilizarea unor procedee componistice originale ce pun în valoare melosul folcloric printr-o măiestrită scriitură corală (reconfigurarea dramaturgică a formei strofice specifice cântecului folcloric românesc, prin intermediul căreia I. Macovei a reușit să creeze o „dramă în miniatură”, conturând cele mai importante repere ale subiectului; tratarea originală a accentelor, a formei și a aspectului armonic, prin care se deosebește miniatura lui Gh. Strezev, care redă un tablou pastoral idilic-jucăuș);

- tratarea interpretativă corală a acestor procedee, elaborată în cadrul recitalurilor practice din cadrul tezei, a relevat importanța îmbinării individualității fiecărei voci în ansamblul sonor, a utilizării tehnicilor interpretative coral-timbrale și dinamice ș.a.;

3. În suita pe un text folcloric *Cine n-are dor de luncă*, compozitorul T. Zgureanu creează un original tablou muzical *quasi*-folcloric, abordând citatul folcloric, apelând și la anumite intonații și formule ritmice, inspirate din melosul popular [50]. În prim plan al conceptului interpretativ al lucrării date apare caracterul contrastant liric-dansant-scherzando al celor trei miniaturi, care și-a găsit o exprimare interpretativă adecvată prin scoaterea în evidență a procedeelelor imitative, a polivalenței ritmicii asimetrice, valorificând astfel atât modelele întâlnite în muzica tradițională, cât și conceptul componistic original al compozitorului;

4. O altă tratare – arhetipală – a sursei folclorice de ritual este observată în miniatura *Jalea miresei* de Gh. Ciobanu, în care compozitorul explorează straturile de adâncime ale melosului folcloric, sintetizând în discursul sonor structuri și modele arhetipale specifice [53]. Acest sistem de arhetipuri a necesitat o abordare interpretativă minuțioasă, elaborată, în care au fost scoase în evidență un șir de elemente intonaționale și sonore-timbrale de sorginte folclorică, la care se adaugă aluziile lamento-bocet ș.a.

2. POEZIA EMINESCIANĂ ÎN MINIATURA CORALĂ

Pe parcursul ultimului secol, poezia marelui Mihai Eminescu a constituit un izvor de inspirație pentru compozitorii de origine română, inclusiv cei basarabeni. Numeroasele scrieri ale poetului și-au găsit un nou veșmânt sub forma diferitor genuri muzicale vocale, corale și vocal-instrumentale. Compozitorii au apreciat lirismul și bogăția exprimării lui Eminescu atât de sincer și ușor redată în poemele sale. Însă, după cum menționează A. Rojnovanu, „există și o altă calitate a creației eminesciene care constă în plasticitatea și muzicalitatea versului său” [72, p.40] care, de asemenea, a fost valorificată în lucrările muzicale ale diferitor autori. S-a scris mult despre faptul că versurile lui Mihai Eminescu nu mai au nevoie de o altă melodie, ele însăși cuprinzând în sine „muzica sferelor”. Într-adevăr, poezia eminesciană posedă „o muzicalitate iradiantă ce transmite idei și trăiri de mari înălțimi, greu de pătruns cu mintea, derivând din sublima viziune asupra lumii, din gândirea ce străbate spațiile interplanetare, din superioritatea geniului care privește totul de sus, din perspectiva infinitului, a eternității, trăind dureros drama imposibilității atingerii absolutului.”, după cum afirma Catinca Agache la recentul congres al eminescologilor ce a avut loc la Chișinău în toamna anului 2019 [1]. Considerat a fi Luceafărul literaturii românești, palmaresul poetului M. Eminescu conține numeroase scrieri sub diferite forme ca poezia, epistola, glosă, odă, nuvelă, roman, basm cult ș.a. Poezia lui Eminescu este plină de melodicitate, conține un limbaj deosebit de armonios, combinat cu cele mai reprezentative forme de exprimare. Eminescu a abordat în creația sa trei genuri: genul liric, genul epic și genul dramatic. Datorită acestora, poetul a devenit un izvor de inspirație pentru o mulțime de compozitori, afirmându-se ca un scriitor universal. Fiecare din cei care au dorință de a scrie creații muzicale, în special vocale sau corale, își pot găsi inspirația în acest univers de versuri. Acest lucru este bine vădit și în creația compozitorilor din Republica Moldova. Gh. Mustea, E. Doga, T. Zgureanu, V. Condrea, A. Mulear sunt doar câțiva dintre cei care au apelat la poezia eminesciană pentru a-și crea opera sa muzicală. Probabil că folosind un text poetic de Eminescu deja obții jumătate de succes, căci cele mai multe din versurile sale conțin un ritm bine definit, o melodicitate în pronunțare și o bună organizare a ideilor poetice toate fiind cuprinse într-o formă poetică desăvârșită. Au fost și alți scriitori români care au ajuns la o desăvârșire în exprimarea și redarea celor mai diferite stări cu ajutorul cuvântului scris, însă e greu de negat, că cel mai muzical vers aparține lui Eminescu. Cele mai multe romane și lieduri românești sunt scrise pe texte eminesciene, fapt care demonstrează o dată în plus gradul de muzicalitate al poeziei marelui poet. Pe lângă numeroasele mostre de lirică vocală există și o serie de creații pentru cor semnate de compozitorii moldoveni care s-au inspirat din poezia eminesciană. În capitolul dat

vom analiza câteva dintre miniaturile corale pe care le considerăm mai reușite din punct de vedere a transunerii versului marelui poet în muzica corală din Republica Moldova.

2.1. *Codrule, codruțule* de P. Șerban

Petru Șerban a fost unul dintre compozitorii moldoveni care, ca și mulți alții s-a adresat versului eminescian care i-a servit drept mijloc de inspirație pentru creația sa. *Codrule, codruțule* este una dintre puținele miniaturi corale semnate de P. Șerban. Textul poetic folosit de compozitor pentru această piesă are la bază cunoscuta poezie a lui Eminescu – *Revedere*. Această poezie este structurată în forma unui dialog imaginar între eroul liric și codru: adresarea ce conține două strofe a câte șase și patru versuri și răspunsul alcătuit din două strofe a câte douăsprezece și paisprezece versuri. Compoziția miniaturii se bazează mai mult pe adresarea către *codru* și nu pe principiul de dialog prezent în poezia *Revedere*. Compozitorul folosește textul integral al primei strofe, două din cele douăsprezece versuri ale strofei a doua și textul integral, adică patru versuri, ale strofei a treia, textul strofei a patra fiind total omis. Presupunem că P. Șerban și-a dorit ca fiecare auditor să găsească propriul său răspuns la întrebările din poezie. Textul eminescian necesită a fi tratat metaforic, sensul lui fiind mult mai adânc decât pare la prima vedere. Muzicologul V. Ghilaș afirmă pe bună dreptate că „poezia dedicată naturii este una încărcată de sugestii și simboluri, exprimând prin prisma conceptuală eminesciană, legea fundamentală a lumii... codrul fiind simbolul arhitectural, asociat templului natural, freneziei și exuberanței vieții, dar și spaimelor, pericolelor, rățăcirilor sau morții” [46, p.73-74]. *Codrul*, care este centrul ideii poetice, în cazul nostru, poate fi comparat cu casa părintească sau cu plaiul natal, cu acele repere din viața noastră care rămân neschimbate, de la care pornește drumul vieții și la care revenim de fiecare dată ca să privim înapoi și să analizăm unde am ajuns. Altfel fiind spus, orice om are nevoie periodic de un moment de meditație în care să reflecteze asupra faptelor pe care le-a făcut, asupra drumului pe care l-a parcurs și asupra evenimentelor prin care a trecut. Considerăm că textul literar selectat de către compozitor pentru miniatura corală *Codrule, codruțule* accentuează anume momentul de contemplare.

Forma piesei *Codrule, codruțule* este bipartită. Compartimentul A este constituit din 36 măsuri. Compozitorul selectează pentru prima secțiune a acestui compartiment patru versuri din prima strofă, iar pentru următoarea folosește ultimele versuri din strofa întâia și două din strofa a doua care este și răspunsul. Astfel obținem un rezultat de opt versuri pentru primul compartiment al creației. Compartimentul B al lucrării corale *Codrule, codruțule* constituie 64 măsuri care se structurează în două părți egale de câte 32 măsuri. Aceste părți sunt absolut identice ca material

melodic și poetic, ceea ce ne face să deducem că partea a doua a compartimentului secund este doar o repetare. Credem că procedeul de repetare a materialului melodic și poetic este folosit pentru a echilibra cele două compartimente la capitolul text, astfel fiind obținută o structură poetică de opt versuri în prima parte și opt versuri, adică 4+4, pentru partea a doua. Tot aici ar fi cazul să menționăm despre o adăugire în textul compartimentului B. Adaosul *tra-la-la* este introdus de compozitor după cum observăm la propria discreție, după fiecare vers. În așa mod fraza nu mai este construită din două versuri poetice ca în cazul primei secțiuni, ci doar din unul singur urmat de cuvintele *tra-la-la*. Ex: *Codrule cu râuri line, tra-la-la... Vremea trece, vremea vine, tra la la*.

Componența corală folosită de P. Șerban în primul compartiment al acestei creații miniaturale variază de la frază la frază. Compozitorul repartizează materialul muzical în diferite voci sau grupuri de voci. Rezultatul utilizării acestei tehnici formează dialogul dintre *codru* și cei ce se adresează acestuia.

Tonalitatea în care este scrisă miniatura *Codrule, codruțule* este *g-moll*. În prima parte a lucrării, în special în primele 26 măsuri, predomină modul doric. Meditația ca proces nu înseamnă nici tristețe nici bucurie, ci doar o reflecție asupra unor întrebări ce apar în rezultatul combinării dintre reminiscență și analiză. Credem că autorul a găsit de cuviință să redea corelația acestor două dimensiuni în procesul muzical prin folosirea modului doric. În ultima frază a primei părți apare absolut nepregătită tonalitatea *c-moll*. În partea a doua spre deosebire de prima, observăm o clară prezență a două tonalități care se succed în mod egal ca timp și apar prin contrapunere. Prima frază include 16 măsuri în tonalitatea *c-moll* următoarele 16 măsuri sunând în *g-moll*.

Compartimentul A al acestei miniaturi este scris integral în măsura de 2/4. Este interesant că P. Șerban folosește o măsură binară simplă pentru a reda adresarea, și mai exact – întrebarea prezentă în textul poetic. Presupunem că această măsură care este mai echilibrată din punct de vedere metric poate reda concret mesajul întrebării din text.

Tempoul indicat de compozitor la începutul miniaturii este *Moderato espressivo*, ceea ce înseamnă că avem o mișcare moderată într-un pas obișnuit negrăbit, dar cu multă expresivitate. Din indicele *espressivo* deducem posibilitatea de a face unele abateri de la tempoul inițial în procesul interpretativ. Făcând o analiză la prima audiție a acestei miniaturi, identificăm careva motive melodice ce par a fi inspirate din creația populară, asemănătoare unei doine. Construcția frazelor muzicale ne permite ca tratarea acestora să fie una liberă, prin numeroasele posibilități de a întinde pe alocuri tempoul, iar în altele de a face *stringendo*, în timp ce ultimele acorduri precum și pauzele dintre propoziții pot fi ținute la discreția dirijorului, atât cât este necesar ca mesajul poetic să ajungă la urechile auditorului. Tratarea liberă este valabilă pentru primele trei

fraze muzicale, însă pentru ultima frază nu este acceptabilă o rărire de tempo deoarece această frază reprezintă răspunsul *Codrului*, un personaj non-uman care nu poate avea sentimente de zbulcium sau de nedumerire specifice omului. *Fermata* pe ultimul acord al compartimentului A de asemenea este un indiciu important pentru interpreți. Din motive tehnice, o rărire înainte de oprirea specificată de compozitor în partitură ar da senzația de un final al lucrării, fapt care s-ar solda cu unele reacții ale auditorului înainte de timp, cum ar fi aplauzele în mijlocul lucrării. Este principial ca această *fermata* să vină pe neașteptate, în așa mod încât să lăsăm sonoritatea ultimului acord deschis, pentru a putea continua redarea părții următoare a creației.

Tipul de scriitură melodică în prima parte a lucrării este monodie acompaniată. Pentru redarea textului poetic compozitorul creează o linie melodică ușor șerpuită, compusă din durate de la șaisprezecimi până la doimi. Această melodie este repartizată vocii alto, susținută mai întâi de soprano într-un interval de terță mică, interval care rămâne neschimbat pentru primele 15 măsuri. Nuanța vocilor de susținere este de *p*, aceste voci fiind incluse pe timpul tare al primei măsuri și menținând aceeași dinamică, în timp ce melodia descrește ca intensitate dinamică spre sfârșitul ei formând împreună cu vocile superioare un cvartsextacord. În următoarele fraze se simte o creștere a intensității prin *crescendo* precum și prin suplinirea facturii cu mai multe voci. Specific pentru prima propoziție este segmentarea motivelor melodice prin pauze care sunt prezente necondiționat după fiecare motiv. Nu cunoaștem exact care este scopul folosirii atât de frecvente a pauzelor, însă cu siguranță acestea pot prezenta mari impedimente în pregătirea creației pentru executare. Din punct de vedere interpretativ, pauzele necesită o suplinire cu senzația prezenței unui ecou natural, cel mai probabil dobândit cu o scoatere ușoară și lină a ultimului acord din fiecare motiv melodic pe o nuanță constantă. Această tehnică, observată de noi în procesul pregătirii piesei pentru interpretare, ne ajută la crearea senzației de continuitate între fraze.

În propoziția a doua compozitorul completează structură melodică cu vocea tenor, care răsună ca un ecou al motivului melodic expus la alto cu treapta a șasea ridicată, astfel confirmând modul doric. Imitațiile (ecourile) sunt scrise pe o nuanță de *mp* și mai târziu în *p*, în registru grav pentru tenor, fapt care demonstrează că aceste ecouri nu trebuie să predomine asupra melodiei. Considerăm că putem reda ecourile sus numite în așa mod încât acestea să răsună ca o reminiscență a frazelor pe sfârșitul căreia sunt suprapuse, astfel funcția imitațiilor va fi de completare a pauzelor prezente în linia melodică.

Sfârșitul primului compartiment este completat de răspunsul poetic selectat din versurile strofei a doua. Pentru aceste două versuri compozitorul folosește un tip de melodie diferit de cel anterior, dar care de asemenea este expusă de vocea alto. Linia melodică este constituită preponderent din durate de optimi, pătrimi cu punct și doimi, astfel combinate încât melodia

devine mai stabilă metric și ușor verticală. Ni se pare logic această abordare, întrucât răspunsul din textul poetic este oferit de personajul *Codrului*, care după context este o putere superioară naturii umane, respectiv este necesar ca acest răspuns să fie unul stabil și concret. Nu avem o indicație de nuanță pentru această structură melodică, așadar gradul ei îl vom deduce din dinamica frazei precedente. Recomandăm ca pentru ultima frază să fie folosită o dinamică doar în creștere pornind de la un *mp*, și nu una în valuri ca în frazele melodice precedente. Compozitorul ne indică o creștere semnificativă a dinamicii spre sfârșitul primului compartiment cu gradul de intensitate maxim pe *fermata* prezentă pe ultimul acord, succedat de un *diminuendo*. Credem ca nuanța punctului culminant specificat de compozitor, adică pe *fermata*, să fie dedusă din planul dinamic general al primei părți, care nu depășește *mf*.

În procesul de pregătire acestei miniaturi corale pentru interpretare în concert, o atenție sporită se va acorda ultimilor două fraze din prima parte, în primul rând pentru faptul că omogenitatea vocilor superioare se dobândește mai greu în acest moment al creației. Vocile superioare execută emisia pe nazala *m*, după care imediat la aceleași voci se include textul poetic. Ar fi de dorit ca emiterea sunetelor cu gura închisă ce preced textul să fie între timp transformată într-o emisie cu gura întredeschisă, în așa mod se va realiza o trecere lină și mai puțin observabilă spre pronunțarea cuvintelor. Faptul că ultima frază a primei secțiuni îndeplinește rolul de pregătire a compartimentului următor, o face și mai importantă pentru atenția dirijorului.

Compartimentul B al miniaturii corale *Codrul, codruțule* de P. Șerban, este scris în măsura de 3/8. Materialul muzical creează diferite senzații asemănătoare cu cele din natură, cum ar fi vântul sau mișcarea ramurilor bătute de vânt, jocul frunzelor ce zboară în aer, pe alocuri chiar și o senzație de vijelie. Toate aceste senzații imită starea de instabilitate și a lăuntricului omului.

Acest compartiment poate fi asemănat unui val plin de sentimente ce pot apărea în urma unei lupte lăuntrice, cum ar fi zbucium, neconformare, dorința de a nega adevărul, altfel spus părerea de rău pentru eșecurile personale, timpul pierdut și lucrurile uitate. Însă ca și orice proces afectiv, și miniatura lui P. Șerban se încheie cu o liniștire a stării sufletești, care însă nu înseamnă conformare, căci rațiunea umană tinde mereu să lupte atât timp cât simte că trăiește.

Tempoul indicat de compozitor în această parte a creației este *Vivo*, ceea ce înseamnă vioi și cu multă mișcare. Conform terminologiei muzicale și ierarhiei tempourilor, *Vivo* se află între *Allegro* și *Presto* și este estimat la: pătrimea = 146-168. În cazul nostru, mișcarea se face simțită și mai mult datorită duratelor de optimi care abund linia melodică. Mișcarea melodică în acest compartiment este neîntreruptă, fapt confirmat prin lipsa de pauze între fraze. Există doar o *fermata* pe un acord la mijlocul compartimentului în măsura 32. Această oprire a mișcării are ca

scop de a indica sfârșitul materialului melodic, textual și tematic, următoarele 32 măsuri fiind doar o repetare a temelor muzicale din compartimentului B. *Fermata* sus menționată trebuie să apară pe neașteptat, ca în urma acesteia să rămână senzația unei neîmpliniri, astfel fiind asigurată continuitatea cursului materialului muzical și justificată repetarea lui. Din acest motiv este nedorit reducerea tempoului înainte de *fermata*, sau în pregătirea ei. Neglijarea acestui moment poate crea o situație banală, în care repetarea n-ar mai fi interesantă pentru auditor, astfel finalul lucrării ar fi lipsit de atenția și aprecierea cuvenită.

Melodia este purtată de soprano pe când celelalte voci au rol de acompaniament. În prima parte a compartimentului B vocile de susținere sunt ușor statice, dar la reluare acestea capătă mai multă mișcare orizontală și verticală devenind mai mobile și îmbogățind substanțial factura armonică. Compozitorul repetă materialul muzical de două ori, astfel arătând că aceleași gânduri pot copleși sufletul omului iar și iar. Construcția propozițiilor este realizată în așa mod încât nu prezintă o senzație exactă de încheiere, și chiar de s-ar repeta același material muzical și poetic de mai mult de două ori, nu ar fi în exces pentru forma muzicală, pe motiv că redă sentimentele pe care fiecare individ le percepe în urma unei analize personale – dialogul continuu cu sine însuși. Linia melodică este șerpuită și plină de mișcare compusă din mici pasaje ascendente și descendente completate cu unele sărituri la interval de cvintă, cum este începutul frazei, cvarte și octave.

Factura corală în compartimentul B este preponderent omofono-armonică. Din punct de vedere interpretativ o factură acordică necesită o emisie precisă și exactă a ritmului, intonației, pronunțării și respectarea intactă a procedeelelor de articulație. Este destul de complicat de a dobândi o sincronizare totală a partidelor corale implicate în procesul interpretativ având factură de acorduri în tempo *vivo*. Pronunțarea bine articulată a textului poetic ne poate salva de la o eventuală instabilitate în mișcării ce se poate solda cu destrămarea facturii, deci prin respectarea punctuației sau prin separarea sincronă a cuvintelor putem obține un echilibru vertical, care ne va ajuta substanțial la menținerea stabilității facturii armonice cât și construcției frazelor melodice.

Caracterul acestei părți este unul dramatic, agitat și este confirmat de mijloacele de expresivitate prezente în compartimentul B: Tempoul *Vivo*, construcția frazei, tesitura înaltă a melodiei în primele două fraze și planul dinamic care variază de la nuanța de *p* până la *f*. Prima frază începe pe o nuanță de *mf* care crește până la *f* în fraza următoare. Compozitorul ne arată punctul culminant al frazei cu ajutorul planului dinamic, printr-un *crescendo* indicat pe cuvintele ”vremea vine”. Accentele melodice coincid cu accentele prozodice ale textului, ex: ”*Codrule cu râuri line; Vremea trece, vremea vine*”. Este interesant că compozitorul, iar în a doua folosește cuvintele *tra la la*. P. Șerban redă textul versurilor doar în prima jumătate de frază, iar cu silabele *tra la la* o încheie, oferind o atenție sporită mesajului poetic, plasându-l de fiecare dată pe prima

parte a frazei. Chiar și creșterea intensității sonore este realizată pe prima parte a frazei, iar scăderea energiei se face pe acel adaos *tra la la* introdus de către compozitor.

Procedeele de articulație reprezintă unele dintre cele mai importante mijloace de expresie ale creației *Codrule, codruțule*. Secțiunea I a lucrării poate fi tratată la discreția dirijorului în dependență de mesajul poeziei, fapt pentru care este necesar de a asigura atenția maximă din partea interpreților, care trebuie să cunoască creația pe dinafară, în caz contrar există riscul că va apărea un dezechilibru între gesturile dirijorului și procesul interpretativ. Melodia acestui compartiment poartă un caracter melancolic cu o expresivitate deosebită datorită intervalelor și ritmurilor folosite de compozitor. Credem că liniile melodice prezente în această parte necesită a fi interpretate pe un *legato* expresiv, combinat cu unele schimbări de mișcare în interiorul frazelor. În text sunt prezente unele virgule sau puncte, ceea ce înseamnă că la momentul interpretării acestora cuvintele se vor separa întrerupându-se indicația de execuție *legato*, însă fără a face pauze sau a se lua respirație. Pentru o mai bună expresivitate se recomandă ca fraza să fie interpretată orizontal și echilibrat, deci este nevoie o respirație înlănțuită.

Partea II poate fi tratată ca o riturnelă. Aceasta o deducem din caracterul pe care îl poartă acest compartiment influențat de un tempo rapid, de tesitura temelor melodice, forma și planul dinamic. Observăm un procedeu de articulație ce pare a fi împrumutat din baroc, asemănător cu *lamento* și anume *legato* pe doi timpi din trei în măsura de 3/8. Respectarea acestora prin emiterea puțin mai apăsată a primei optimi legate cu următoarea și ușoara separare a optimii a doua de a treia, poate să ne ajute substanțial la respectarea tempo-ului și direcției de mișcare în frază. În așa mod putem obține o bună organizare a fiecărei fraze în particular și a întregului compartiment în general. În măsurile 61-68 și 93-100 linia melodică a partidei alto este scrisă pe un *legato*. Din experiența interpretării acestei miniaturi corale, deducem că această indicație se referă la frază în general și nu la modul de execuție de moment. Intervalele prezente în linia melodică trebuie interpretate printr-un mic accent și exact în timpul în care sunt scrise pentru a servi bază stabilă temei emise de vocea superioară. Deci *legato* indicat în această frază are ca scop păstrarea stabilității metrice și dinamice.

Concluzionând, relatăm unele observații pe care le-am desprins în urma analizei detaliate a piesei corale *Codrule, codruțule*. Lucrarea dată este o mărturie a încercărilor compozitorului de a intra în esența creației eminesciene prin metode proprii de realizare a gândului poetic în desfășurarea muzicală. Adăugăm la acestea că creația vocal-corală academică pe teritoriul dintre Prut și Nistru în prima jumătate a sec. XX abia începuse să se contureze. Primul mijloc de inspirație melodică pentru compozitori a fost folclorul, evident și în miniatura corală *Codrule, codruțule*, observăm unele asemănări intonaționale cu creația populară, în special în prima parte

a lucrării. Forma piesei corale nu coincide cu forma textului poetic, compozitorul selectând doar o parte din poezia *Revedere*. Partea a doua a lucrării este lungită artificial cu ajutorul reprizei, neavând codă sau o încheiere aparte ce ar face diferența între subcompartimente. Cu toate acestea, compozitorul reușește să redea destul de relevant lirismul și sinceritatea versului eminescian prin folosirea mijloacelor de expresivitate relatate în această analiză. La începutul secolului XXI miniatura corală deja reprezintă un gen bine definit, cu particularitățile sale determinate, însă în mijlocul sec. XX, când a fost scrisă creația curentă, se făceau abia primii pași în abordarea genului și totuși considerăm că P. Șerban și-a folosit pe deplin capacitățile pentru a crea o lucrare corală bine structurată, care redă cu claritate mesajul textului poetic, poate nu la fel de adânc ca unele capodopere muzicale pe texte eminesciene, ca de exemplu *Patru madrigale pe versuri de Eminescu* de Paul Constantinescu, dar destul de elocvent. Considerăm că această miniatură merită atenția noastră și a publicului pentru lirismul, melodicitatea și emoționalitatea muzicii pe de o parte, dar și pentru curajul compozitorului de a reda ideea poetică eminesciană într-un aspect personalizat, pe de alta.

2.2. Lirica eminesciană în creația corală a lui Eugen Doga

Universul eminescian s-a dovedit unul foarte apropiat de sensibilitatea maestrului Eugen Doga, pentru care versul marelui poet constituie o sursă perenă de inspirație.

Miniaturile corale *Dintre sute de catarge*, și *Dorița*, apărute în anul 1972, reprezintă primele creații ale compozitorului chișinăuian, inspirate din versurile poetului nepereche. Pe parcursul întregii sale creații, compozitorul și-a manifestat tendința către teme profunde, eterne ale spiritului creator specifice operei lui M. Eminescu, către simbolismul și expresivitatea acestora, abordând nu doar versuri separate (ciclul de romane *Ochiul tău iubit* (1984); *Lumineze stelele* (2002), *Floare-albastră* (2014) *De-atâtea ori*; *Alei mică, alei, dragă*; *Fecioara Maria* (2015) ș.a.) ci și opera fundamentală a poetului, scriind baletul *Luceafărul* (1983) [66].

Teme specifice bogatului univers poetic eminescian – legate de destinul uman; de drumul cunoașterii de sine; de înstrăinare, solitudine; de natură etc. sunt exprimate și în versuri precum *Dintre sute de catarge: Dintre sute de catarge/ Care lasă malurile,/ Câte oare le vor sparge/ Vânturile, valurile?/ Dintre păsări călătoare/ Ce străbat pământurile,/ Câte-o să le-nece oare/ Valurile, vânturile?/ De-i goni fie norocul,/ Fie idealurile,/ Te urmează în tot locul/ Vânturile, valurile./ Nențeles rămâne gândul/ Ce-ți străbate cânturile,/ Zboară vecinic, îngânându-l,/ Valurile, vânturile.*

Ideea centrală a versului pune față în față omul și destinul său, fiind axată pe meditație și resemnare, pe opoziția dintre zbuciumul vieții trecătoare și eternitate. Mai mulți autori au încercat

să descifreze mesajele simbolice ale acestei poezii. Motivul persistent al valurilor, vântului, ce creează un anumit ritm, o senzație de mișcare neîntreruptă, o dispoziție ce ne însoțește pe întreg parcursul versului, este asociat cu zădărnicia și deșertăciunea existenței, ne urmărește inevitabil, situându-se în opoziție cu veșnicia. Profesorul Dorin Octavian Picioruș asociază catargul cu o corabie a vieții sau cu o cruce – așa cum apărea în imaginile iconografice ale creștinismului primar: „*Dintre sute de catarge ar putea însemna dintre sute/mii/milioane de oameni care-și poartă crucea în această lume. (...) Câte își vor frânge/sparge ambițiile sau aspirațiile? Câte vor rămâne fidele crezurilor primare?*” [68] Conform aceluiași autor, dinamica imaginilor plastice este evidentă în acest vers: catarge – păsări – gânduri. Astfel, poetul sugerează trecerea dinspre destinul de muritor, crucea vieții pe care și-o asumă condiția umană (catargul), prin zbucium, rătăcirii, căutării (păsări), spre eternitate (cântul-gândul), ce rămâne a fi, în ultimă instanță, neînțeleasă, dar care „zboară vecinic, îngânându-l”. D.O. Picioruș conchide că marele poet sugerează că „Dincolo de realitatea acestei lumi trecătoare, există o construcție de gând, o creație întru spirit, pe care n-o ruinează vânturile și valurile, deși ar vrea.” Astfel, „poemul este și o reflecție asupra a ceea ce este nemuritor, a spiritului și a creației sale.” [ibidem].

Totodată, sesizăm în poemul analizat și tema foarte des întâlnită în opera lui Eminescu, a armonizării, poate chiar a identificării omului cu natura, căci *vânturile, valurile* simbolizează și iau chipul *cânturilor, gândurilor*.

Pornind de la aceste teme și idei ale versului eminescian, compozitorul a creat o miniatură corală în care a păstrat în mare parte caracterul meditativ-pictural, reușind să exprime inefabilul simbolism al cuvântului prin mijloace ale artei muzicale. Astfel, chiar de la început, tempoul *Adagio, Rubato*, ne induce într-o lume a mediației, a reculegerii. Forma monopartită denotă o dezvoltare liberă a discursului muzical, delimitat doar pe planul conținutului muzical-poetic, prin schimbările de tempo și de caracter (*Andante*, m. 17, *Maestoso* (m. 27), prin contrastele dinamice (*ff, pp, p, f*, m. 10-17) sau prin alternanța dialogurilor dintre voci sau dintre una-două voci și *tutti*.

Autorul inițiază discursul printr-un dialog imitativ dintre bas și tenor (m. 1-10), păstrând această formă de expresie și în dialogurile ce urmează, dintre soprano-alto (m. 13-16) și bas-tenor (m. 17-22). Fraza muzicală inițială pornește cu intervalul de cvintă, iar ritmul pe care-l folosește compozitorul este asemuit cu un mers al pelerinilor constând din două optimi urmate de două pătrimi pe parcursul a două măsuri. Prin faptul că melodia este plasată în vocea inferioară, constând dintr-un ritm stabil și vag am putea deduce că compozitorul și-a dorit a arăta pasul cu care omul trece prin viață. Deși nu este indicată nuanța la începutul creației, propunem ca intensitatea sunetului să fie redată la *mp* cu un crescendo pe sfârșitul frazei vocii inferioare în m.

4-5 și continuarea firească a temei preluate de partida tenorului în măsura 5. De notat, că succesiunea de cuvinte *Valurile, vânturile*, are un rol semantic deosebit în discursul muzical-poetic, contrastând pe plan factual, fiind „înveșmântate” în șaisprezecimi (m. 9-10 cu indicația compozitorului *poco stringendo*) sau optimi repetitive, ce sugerează zbuciumul, agitația, pe parcursul întregii piese. Întregul discurs are un caracter emoțional-semantic ascendent, exprimat prin „urcușul” registrelor vocilor ce poate fi urmărit pe parcurs. Un astfel de urcuș îl observăm chiar în sfârșitul primului dialog imitativ între bas și tenor în m. 10-13. De obicei în cazul în care tesitura generală se ridică atunci crește și intensitatea sonoră, însă în măs. 11-13 E. Doga indică un diminuendo pe sfârșitul frazei spre nuanța *pp*, în timp ce melodia în vocea superioară urcă.

Din practica interpretării putem afirma că a dobândi această descreștere a volumului sonor în condițiile date este practic imposibil, de aceea propunem ca fraza curentă să fie dusă la *mp* și continuată de partida soprano la aceeași nuanță, astfel vom dobândi o stabilitate sonoră și o continuitate între segmentele creației. Trebuie să menționăm că pe parcursul miniaturii date, crește nu doar registrul vocilor ci și tempoul, de la *Adagio Rubato* prin *Andante* spre *Maestoso* pe care-l considerăm tempoul și caracterul final al lucrării, deși în ultimele două măsuri este indicat tempoul inițial *Adagio*, pe care îl putem trata ca pe o fermata din motiv că aceste măsuri conțin doar un singur acord pe durată lungă. Toată dezvoltarea stratului sonor și ritmic se revărsă într-o culminație în vocea soprano (m. 35-39) pe versurile *Ne-nțele rămâne gândul*. Acest moment, însă, nu poartă un caracter dramatic, ci sună mai curând ca o resemnare dureroasă, în care se reflectă zbuciumul „deșertăciunii”, al mișcării perpetue a *vânturilor, valurilor*, prin repetarea unuia și aceluiași motiv, în timp ce vocile alto și tenor rămân efectiv „fără cuvinte”, însoțind sopranele printr-un „strigăt mut” format din motive scurte, cu caracter de legănare, lamento, ce sugerează incertitudinea, misterul eternității. Una din dificultățile interpretării acestei miniaturi corale este repetarea preponderent des a aceluiași sunet pe un desen ritmic constant de optimi doar cu diferență de text poetic. Asemenea exemple avem în vocile soprano (m. 14, 23, 24), alto (m. 20, 21, 31-34) și bas (m. 33-34). Din practica interpretativă proprie deducem că repetarea frecventă a unui și același sunet de către o partidă poate duce la pierderea acordajului sau la slăbirea intensității sonore. Aceste structuri melodice sunt mereu susținute de o altă frază muzicală compusă preponderent din durate mari ca doimi și pătrimi, împreună constituind o sinteză a două lumi – cea reală, pământescă și cea a gândurilor, visurilor, aspirațiilor.

Și pe plan modal, compozitorul apelează la mijloace ce accentuează și scot în evidență conținutul poetic. Astfel, tonalitatea de bază a-moll se transfigurează pe parcursul discursului, deja în măsura a 10-a apărând sonorități modale noi, prin treapta a VI-a urcată (*fis*), urmată de

alte trepte alterate în care se „pierde” încărcătura sonoră a tonalității inițiale. Autorul denotă tendința de a finaliza frazele prin consonanțe perfecte – cvarte, cvinte, la care se adaugă secunde mari/mici, creând pe finalele frazelor acorduri disonante, de tip cluster. Totuși, el reușește să mențină un echilibru foarte „fragil” între consonanțe și disonanțe, prin procedeul mișcărilor line ale vocilor și a menținerii unora pe măsură ce altele trec spre disonanțe (m. 25-26; m. finale 52-54). Tonalitatea a-moll nu se sesizează evident decât la începutul miniaturii, iar ambiguitatea modală și „jocul” consonanțelor și disonanțelor servește, în opinia noastră, exprimării sugestive a dualității viață pământească – nemurire, om – natură ce se desprinde din versul eminescian.

Sunt de remarcat și secțiunile interpretate *tutti* (m. 23-26; 43-38; 51-54), când apar sonorități la patru voci, și care au un rol de accentuare a mesajului muzical-poetic, prin repetarea insistentă a cuvintelor *Valurile*, *vânturile* sau de finalizare a discursului. În m. 23-24, melodia la soprano este expusă pe fundalul unor trisonuri paralele, în vocile bas-tenor-alto, creând un ușor contrast de factură și adăugând un sunet disonant la acordurile în cauză. Această „căutare” a echilibrului, este regăsită în armoniile consonante simple, într-un aranjament factual „transparent”, în următorul fragment *tutti* (m. 43-48). În rezultatul analizei acestei creații observăm o serie de mijloace de expresivitate, dintre care se evidențiază și factura corală care este una diversă: dialog între două sau mai multe voci, melodie cu acompaniament, imitație (m. 1-5, 14-15, 40-41) și factură omofon-armonică. Însă cel mai dificil proces de interpretare îl constituie sfârșitul frazelor redactate în variantă de dialog sau imitație pe motiv că acestea după o variație de intervale diverse finisează mereu pe un interval curat ex: cvintă (m. 13, 48) sau cvartă (m. 17, 22, 35, 42). Miniatura corală analizată necesită a fi tratată cu o gândire intervalică și nu una armonică chiar dacă include și părți omofone sau cu acompaniament vocal.

În piesa *Dintre sute de catarge* compozitorul Eugeniu Doga a reușit să exprime cu multă sensibilitate ideile centrale ale celebrului vers eminescian – trecerea necurmată a timpului etern, ce se reflectă în *cânturile*, *gândurile* omului, îngânat de *vânturi*, *valuri*, în sânul naturii cu care se identifică. Totodată, autorul a nuanțat, prin mijloace de expresie muzicală mișcărilor insesizabile ale sufletului, încărcat de gânduri și trăiri efemere. Muzica miniaturii are și un caracter descriptiv, pictural, iar după audiția acesteia rămâne senzații sonore ce vibrează în ritmul versului eminescian.

Un gând exprimat recent de cercetătoarea C. Agache poate fi atribuit pe deplin celor expuse mai sus: „Conștient că „poezia lui e muzică” și că Eminescu însuși „era și muzician” , maestrul Eugen Doga pătrunde frumusețea luminii și sonorității imaginarului liric eminescian, a misterului ei indefinibil, pe parcursul unui lung exercițiu plin de emoție și reverență.” [1].

Ideea despre muzicalitatea excepțională a poeziei eminesciene, „suficientă sieși” este deja consacrată în literatura de specialitate. Încă G. Ibrăileanu nota, la începutul secolului XX: „Muzică, prin fond și prin formă, poezia lui Eminescu nu mai are nevoie de nici o altă melodie.” [citată după 3]. Astfel, prin muzicalitatea ei moale, prin sonoritatea armonioasă, despre care vorbesc eminescologii, lirica poetului reprezintă o sursă inepuizabilă de inspirație pentru numeroși compozitori, care au abordat de-a lungul timpului cele mai frumoase sale poezii lirice. Multe dintre aceste melodii s-au folclorizat, intrând în repertoriul popular – ca să amintim aici doar celebrele *De ce nu-mi vii* (română populară) și *Pe lângă plopii fără soț* (muzica Guilelm Șorban). De asemenea, și versul *Dorința* a fost pus pe muzică de mai mulți compozitori, cea mai cunoscută fiind melodia lui Beno Sârcu.

Apărută în *Convorbiri literare* la 1 septembrie 1876, poezia *Dorința* mai este numită *idilă*, fiind reprezentativă pentru tema iubirii în creația poetului. Marele poet clasic întruchipează imaginea ideală a iubitei, a dragostei luminoase, curate, construită pe dorința poetului de a aduce prezența iubitei printr-o idilă imaginară. În acest cadru romantic al naturii, întreaga scenă este idealizată, transfigurându-se într-un vis: „Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor cu-n cânt / Singuratece izvoare / Blânda batere de vânt”. La Eminescu, iubirea este creatoare de armonie și echilibru al lumii întregi, ea este capabilă să preschimbe universul, iar „Dorința devine o subtilă metaforă a amintirilor, a viselor, a puterii de a crea, a lumii și a omului, a armoniei și echilibrului, a conceptului romantic de lume ca univers afectiv” [3, p.164].

Această reverie plină de armonie desăvârșită, de beatitudine, ce îmbină în mod organic sentimentul dragostei și sentimentul naturii, a constituit, alături de *Catarge* (*Dintre sute de catarge*), prima adresare a compozitorului Eugen Doga către opera marelui clasic al literaturii române. Ambele miniaturi corale, scrise în 1972, au intrat în repertoriul mai multor colective corale din republică și de peste hotare.

Din cele șase strofe ale versului eminescian, pentru piesa *Dorința*² compozitorul prea doar trei încheind creația cu o codă din patru măsuri, pe primul vers al primei strofe – *vino-n codru la izvor...*[74, p.223]

Iată textul selectat de E. Doga:

Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund, / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund.

² Trebuie menționat, că E. Doga a mai semnat o creație vocală pe versurile poemului *Dorința* – este vorba despre romanța pentru voce solo din ciclul vocal *Ochiul tău iubit* – în care compozitorul transpune în muzică toate cele șase strofe ale poeziei.

Și în brațele-mi întinse / Să alergi, pe piept să-mi cazi, / Să-ți desprind din creștet vălul, / Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei ședeai-vei, / Vom fi singuri-singurei, / Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei.

Miniatura *Dorința* pentru cor mixt este scrisă în tonalitatea *F-dur*, având o formă monopartită, în care pot fi conturate câteva compartimente inegale ca dimensiune, logica desfășurării cărora este supusă conținutului poemului. Tempoul *Adagio, molto rubato*, ce se păstrează pe parcursul întregii creații, indicația *molto rubato* oferind dirijorului posibilitatea exprimării unui diapazon larg și fin al sentimentelor și simțirilor eroului liric pe de o parte, iar pe de altă parte, această indicație de tempo poate crea divergențe sonore între partidele vocale, pe motiv că factura este preponderent liniară, în care vocile redau un desen melodic și ritmic diferențiat. Un element important ce necesită a fi evidențiat este legat de structura versului textului eminescian – octosilabicul de tip trohaic, care reprezintă tiparul metric de bază al versificației folclorice românești, iar acest fapt, în opinia noastră, a determinat și limbajul muzical al miniaturii, în care sesizăm „ecouri” folclorice.

Prima secțiune are un rol descriptiv, de creare a atmosferei vibrante a iubirii eterne în sânul naturii. Tema inițială a miniaturii, expusă la soprane, are un colorit național, și deși nu putem vorbi despre citarea unei melodii folclorice, totuși, putem sesiza intonațiile de chemare (cvinta inițială), profilul descendent și opririle pe sunete prelungite specifice buciului și peisajului păstoresc, mai ales că tema este continuată la alto, oprindu-se pe cvinta inferioară. De fapt, fiecare vers generează pe plan intonațional răspunsuri-ecou motivice în alte voci (spre exemplu, la alto, în m. 1-8). Profilul descendent al melodiei (m. 2, 9, 10) trebuie interpretat într-un tempo constant, fără *rubato* pe motiv că partida vocală consistă din mai mulți interpreți ce au nevoie de o viteză stabilă a mișcării melodice pentru a putea reda cu exactitate și sincron acest desen ritmico-melodic. Pe întreg parcursul acestui compartiment compozitorul construiește dialoguri de tip responsorial/antifonic, ce accentuează conținutul versului-generator al acestora. În măsurile 12-20, planul intonațional devine oarecum mai fragmentat, fiecare voce reluând doar motive ale frazelor anterioare. Astfel, caracterul de „ecou” devine mai conturat, multiplicându-se în „mii de culori”. Acest procedeu creează o atmosferă euforică, plină de o tainică sensibilitate, ce corespunde versului *Să-ți desprind din creștet vălul, / Să-l ridic de pe obraz*. Există un moment mai puțin observabil în acest compartiment căruia dirijorul ar trebui să-i acorde o atenție sporită, anume primul cuvânt din versurile I și II al strofei a II-a: *Și în...; Să a-lergi*. Aceste cuvinte sunt plasate firesc la început de fraze pe două optimi egale urmate de câte o durată de doime cu punct. Problema pe care o relatăm constă în probabila grăbire a redării acestor două

optimi urmate de o stâlcire înainte de doimea cu punct din cauza legării silabelor *Și-în; Să-a...* (*primul cuvânt încheie cu vocală iar următorul începe cu vocală formându-se diftong-uri artificiale*), motiv pentru care propunem ca aceste silabe să se interpreteze separat iar nu legat precum sunt indicate în partitură (m. 8, 9, 10).

În contextul liric vibrant, în următorul compartiment, pe versurile *Vom fi singuri, singurei / Iar în păr, înfiorate, O să-ți cadă flori de tei*, compozitorul plasează culminația piesei (m. 22-29). Tema sopranelor urcă în registrul acut, nuanța *forte* conferă o anumită luminozitate; structura motivică a melodiei persistă, devenind chiar repetitivă (m. 26-27). Secțiunea ce cuprinde măsurile 30-35 poate fi considerată a fi finalul emotiv-semantic al miniaturii, fiind concepută de autor în contrast dinamic și de tempo – *p*, după un ușor *ritenuto* din încheierea culminației, la care se adaugă și efectul *tutti* (implicarea tuturor vocilor corului). Este o privire din depărtare, un stop-cadru, o resemnare în fața realității. Doar așa putem explica logica readucerii, în segmentul final din 4 măsuri, a primului vers *Vino-n codru la izvor*, la soprano, pe tema inițială, reluată la bas, ambele în dinamica *f*. Prezența acestei mini-code indică o tratare originală a versului eminescian de către Eugen Doga, în care se pune accent nu atât pe tablourile și stările idilice, cât pe dorința reală a eroului de a-și întâlni iubita.

Una din importante probleme interpretative ale acestei miniaturi corale este segmentarea evidentă a compartimentelor prin textul poetic și materialul muzical. La sfârșit de fiecare strofă, melodia practic se oprește pornind parcă din nou în strofa următoare, astfel poate apărea o stagnare a mersului melodic prin care se poate pierde ușor firul conceptual, deci – ideea. Din experiența pregătirii interpretării în scenă a miniaturii *Dorința*, venim cu unele sugestii privitor la trecerile dintre compartimente și anume: sfârșitul fiecărui compartiment conține durate lungi la nuanța de *p*, iar începutul următorului – durate scurte la nuanța de *f*. De aceea este absolut necesară o creștere a intensității sunetului pe ultimele durate lungi, fără o rărire de tempo, iar nuanța pe care începe fraza următoare să fie preluată din acel *crescendo* rezultat al duratelor precedente, după care poate fi efectuată o creștere de nuanță spre *f* indicat în partitură. De asemenea propunem ca duratele ultimelor sunete din fiecare compartiment să fie puțin întinse peste începutul următorului segment muzical. În rezultat vom evita întreruperea fluxului muzical prin crearea unei mișcări sonore artificiale între compartimente.

Și pe planul structurii sonore a miniaturii, putem remarca elemente interesante ce pun în valoare detalii oarecum ascunse, neașteptate ale versului eminescian. – Spre exemplu– tendința spre finalizarea frazelor pe intervale de secunde (m. 8, pe cuvântul *ascund*; m. 24-25, pe cuvântul *singurei* sau în m. 20, pe cuvântul *tei*), creând senzația inexprimabilului, a unor cuvinte tainice, rămase nespuse, amplificând astfel imaginile plastice și conferind sensuri aparte versurilor date.

Un alt element inedit este legat de pilonii sonori ai tonalității, ce se dovedesc a fi aici nu obișnuitele trepte stabile sau principale ale majorului (*F-dur*), ci treptele unui substrat sonor de factură arhaică, specific limbajului muzical folcloric (tetratonia $g - f - d - c$), la care apelează compozitorul și care poate fi sesizată pe parcursul întregii miniaturi, prin opriri frecvente pe aceste trepte, adeseori pe durate lungi (doimi, note întregi).

„Construită în jurul temei iubirii și a naturii, în care motivele tipic romantice (codrul, izvorul, floarea de tei) circulă în modul cel mai firesc, poezia *Dorința* este o vibrantă expresie a bogăției sufletești a poetului.” [49, p.227]. Acest citat ce se referă la versul eminescian, poate fi atribuit și muzicii lui Eugen Doga, care a știut, în această miniatură de mici dimensiuni, să surprindă mesajul liric al versului marelui poet, înveșmântându-l într-un limbaj muzical de o sensibilitate aparte, de o subtilă paletă coloristică națională. Considerăm că această miniatură corală, subtilă la prima vedere, conține în ea un suflu optimist menit să aducă liniște și spirit pozitiv tuturor celor ce o audiază.

2.3. Madrigalul *Lumineze stelele* de Gheorghe Mustea

Gheorghe Mustea este o personalitate notorie ce reprezintă arta muzicală din Republica Moldova. Activitatea sa multilaterală de compozitor, dirijor, pedagog, academician și instrumentist, este înalt apreciată atât de colegii de breaslă cât și de publicul larg. Compozitorul a devenit cunoscut în special grație operelor sale *Alexandru Lăpușneanu* și *Ștefan cel Mare*, care i-au adus faima binemeritată. Însă opera nu este singurul gen abordat de Gh. Mustea. Lucrările sale simfonice ca, de exemplu, *Concertul nr.1* pentru orchestră, *Balada Moldovei*, precum și cele corale *Lumineze stelele* și *Basarabenilor* sunt adevărate perle ale tezaurului componistic național. Gh. Mustea este recunoscut și pentru activitatea sa pedagogică și dirijorală. Fiind fondatorul și dirijorul *Orchestrai Simfonice Naționale a companiei Teleradio-Moldova* pe parcursul a trei decenii el a educat mai multe generații de instrumentiști și dirijori și a adus publicului larg, prin numeroasele concerte și imprimări făcute în fondurile TRM, creații ale compozitorilor din Republica Moldova și din alte țări.

Lucrarea pe care o propunem spre analiză este scrisă pe versurile lui Eminescu și i-au marcat cariera artistică a lui Gh. Mustea. Astfel, serata de creație dedicată jubileului de 60 de ani ai compozitorului, s-a desfășurat sub genericul *Lumineze stelele*.

Textul piesei corale *Lumineze stelele* este următorul:

Lumineze stelele, / Plângă râurilor, /

Nori-n cer călătorească, / Neamurile-mbătrânească /

*Și pădurile să crească – / Numai eu voi rămânea, /
Gândurile la o stea, / Ce au fost odat-a mea: /
Căci a fost și nu mai este.
Dulce gură de poveste / Ziua cine mi-o zâmbi, /
Noaptea cine-o povesti?*

Poezia dată conține douăsprezece versuri structurate mai puțin tradițional, în două strofe a câte nouă versuri pentru prima strofă și trei versuri pentru a doua. Compozitorul însă include în piesa sa doar textul primei strofe, structurându-l în următorul mod: primele patru versuri aparțin introducerii și primei părți, iar următoarele cinci versuri sunt redată în partea a doua culminând și încheind în codă cu cuvintele „căci a fost și nu mai este”. În așa mod miniatura corală *Lumineze stelele* se bazează doar pe exclamare și afirmare abstractizând întrebarea prezentă în ultima strofă. Este interesant că compozitorul face și o mică schimbare în textul poetic în versul al doilea schimbând cuvântul *râurile* cu *râurelele*, derivarea acestuia din urmă fiind eronată, însă deducem din forma liniilor melodice că Gh. Mustea probabil și-a dorit să uniformizeze numărul de silabe (câte șapte) între primele două versuri ca prin aceasta să ofere stabilitate formei sintactice a primei părți. Iar versurile trei și patru numără câte opt silabe fiecare.

Genul acestei miniaturi corale este apreciat de cercetătoarea T. Daniță ca fiind un madrigal, arătând că „Gh. Mustea se adresează genului de madrigal, surprinzându-ne printr-un model original de abordare a acestuia”. Autoarea argumentează prin faptul că „Autorul utilizează tehnicile componistice caracteristice acestui gen – tehnica scriiturii *polifonice* care alternează cu cea omofonă. Doar că Gh. Mustea suprapune peste acest tip de scriitură expuneri textuale de esență modală.” [36, p. 124]. Alăturându-ne acestei aprecieri, considerăm că Gh. Mustea tratează în mod original acest gen renescentist, conferindu-i, în raport cu textul eminescian, noi dimensiuni componistice.

În același articol, dedicat particularităților compoziționale și aspectelor de interpretare corală a creației în cauză, autoarea apreciază și forma madrigalului, ca fiind una strofică.

Gh. Mustea folosește în denumirea piesei cuvântul *madrigal* cu o conotație simbolică, accentuând genul liric rafinat al creației. Astfel, însăși compozitorul, consideră creația dată miniatură corală, afirmând că orice creație de mici dimensiuni poate fi considerată o miniatură. Menționăm că T. Daniță a analizat lucrarea în baza manuscrisului, pe când noi am apelat la versiunea din culegerea editată *Creații corale ale compozitorilor din Moldova* [36 p. 109-115]. Astfel, în urma analizei arhitectonicii piesei, considerăm că cele „cel puțin patru strofe muzicale și o codă în încheiere” [36, p. 125] pot fi tratate ca o formă bipartită (de planul doi) ce se înscrie în următoarea schemă (vezi tabelul 5):

Tabelul 2.1 Gh. Mustea *Lumineze stelele*

Compartimente	A			B		
secțiuni	introducere	a	b	c	c ¹	coda

Compartimentul A conține 40 măsuri împărțite în două părți – introducere și secțiunea principală. Introducerea numără 19 măsuri și conține patru fraze muzicale, fiecare frază conține câte un vers din prima strofă, astfel deja în începutul creației textul primelor patru versuri este redat. Același text îl observăm și în secțiunea principală a primei părți, care conține 21 măsuri. Structura secțiunii principale ne surprinde prin modul de organizare a textului. În această parte textul este redat într-o formă inversată, în primele patru fraze apare textul primelor patru versuri în ordinea inițială, următoarele două fraze redau textul versurilor trei și patru, iar ultimele două fraze – versurile unu și doi, ex: „*Lumineze stelele, plângă râurelele, Nori în cer călătorească, Neamurile-mbătrânească; Nori în cer călătorească, Neamurile-mbătrânească, Lumineze stelele, plângă râurelele*”. Compartimentul B numără 46 măsuri în care este redat textul următoarelor cinci versuri structurate în modul următor: prima frază muzicală exprimă textul versurilor cinci și șase, a doua frază muzicală – versurile șapte și opt, a treia frază muzicală repetă versurile frazei precedente, iar frazele a patra și a cincea redau textul ultimului vers al strofei. Această structurare a textului poetic are loc și în repriză, iar coda numără șase măsuri și redă jumătate din textul ultimului vers al strofei („... *nu mai este*”). Compartimentele acestei lucrări sunt secționate printr-o *fermata* pe ultimul acord din partea A, pe durata de doime. Este foarte ușor să depistăm această divizare, atât vizual – în partitură în dependență de tehnicile folosite de compozitor, cât și auditiv și interpretativ, prin caracterul și forma frazelor muzicale prezente în această creație.

Textul poetic care stă la baza compunerii piesei corale curente poartă un caracter liric. Versurile redau ideile generale despre viață. Stelele pot fi tratate ca amintirile care persistă mereu în viața omului și în care se stochează toate evenimentele. Râurile care plâng, adică se scurg, par a fi o aluzie la timpul care trece și nu se mai întoarce. Norii care călătoresc între cer și pământ sunt închipuirea tinereții sau a vieții care trece într-un pas grăbit, iar neamurile care îmbătrânesc nu sunt altcineva decât noi – oamenii, care ajungând la o etapă înaintată în viață cedăm spațiu generației următoare. Scriitorul compară viitoarele generații cu niște păduri pe care le îndeamnă să crească și să se înmulțească, iar prin versurile „*Numai eu voi rămânea, Gândurile la o stea ce au fost o dată a mea*” poetul indică ideea că omul nu este veșnic ci își are sfârșitul fizic la o etapă oarecare, și numai amintirile (Stelele) despre evenimentele cele mai reprezentative ale fiecărui individ sunt nemuritoare. Din textul „*Căci a fost și nu mai este*” putem deduce că

clipele odată petrecute nu mai pot fi înapoiate. Poezia poate fi tratată ca o reflectare a eului asupra ideilor despre viață, moarte și continuitate prin fluxul generațiilor. Gh. Mustea reușește într-o manieră foarte convingătoare să redea toată bogăția de imagini poetice nuanțându-le cu fine tușe muzicale. este

Lumineze stelele este scrisă pentru cor mixt pe patru voci cu extensie în unele fraze până la opt voci, și trei soliști (soprano, tenor și bas) pentru micile replici prezente în partea A a acestei miniaturi corale. Posibil, o asemenea alegere a componenței corale este motivată de dorința compozitorului de a transmite cât mai detaliat sensul textului poetic. Alegând diferite forme de redare a mesajului, se mărește rata de accesibilitate a acestuia pentru auditor. În prima parte a lucrării compozitorul folosește diferite formule de ansamblu pentru fiecare frază în parte. Primele două fraze muzicale sunt interpretate pe rând de către vocile de soprano și alto fără nici un fel de susținere armonică sau melodică, într-o monodie neacompaniată. Următoarele două fraze sunt aproape identice melodic și ritmic ca primele două și sunt reproduse succesiv de către vocile de tenor și bas, deja în alt registru, cu susținerea vocilor superioare (soprano și alto). Prima frază a secțiunii principale a compartimentului A este redată de toate vocile în factură omofon-armonică, însă următoarele fraze conțin diferite componente precum soprano solo cu acompaniament de trei voci omogene (două soprane și alto), tenor solo cu acompaniament de trei voci bărbătești și bas solo cu acompaniament de trei voci feminine. În compartimentul B structura este preponderent polifonică, în primele trei fraze compozitorul folosește patru voci egale, iar ultima propoziție, compusă din două fraze, este scrisă într-o factură omofon-armonică la opt voci, câte două de fiecare partidă – soprano, alto, tenor și bas. În codă se utilizează aceeași componență de opt voci în aceeași factură verticală de acorduri ca și în ultima frază a compartimentului B.

Planul tonal al miniaturii corale *Lumineze stelele* este foarte bogat și divers. Introducerea începe în tonalitatea *C-dur* și spre începutul secțiunii principale modulează în *D-dur*. Prima frază sfârșește în tonalitatea *h-moll*, aceasta fiind concret determinată de sextacordul tonicii. Planul tonal al următoarelor fraze îl putem deduce din structura melodică a temelor principale prezente în vocile soliștilor, căci acompaniamentul rămâne neschimbat ca intonații pe toată durata părților solistice, adică pe durata a patru fraze. Aceste intonații ale acompaniamentului sunt formate din două acorduri a câte trei sunete, după cum vine în ordine verticală de jos: la – re – sol# și sol# – re – la. Liniile melodice însă evoluează diferit de acompaniament, trecând prin tonalități ca *A-dur*, *Cis-dur*, *E-dur* și *C-dur*. După cum s-a menționat anterior, partea a doua este formată din două secțiuni, adică secțiunea de bază și repetarea ei. Prima secțiune începe în tonalitatea *a-moll*, modulează în *C-dur*, după care se produc câteva inflexiuni, mai întâi în tonalitatea *A-dur* apoi în

H-dur. Repriza începe în tonalitatea *b-moll*, respectiv modulează în tonalitatea paralelă *Des-dur*, după care urmează inflexiuni în *As-dur* și *G-dur* pentru sfârșitul părții secundare. S-ar părea că acest *G-dur* ar fi trebuit să încheie lucrarea, însă compozitorul în codă mai face o inflexiune neașteptată în *e-moll*, trisonul căruia și încheie această lucrare într-o factură omofon-armonică, pe o poziție largă cu terța acordului în vocea superioară. Se pare că compozitorul își dorește ca în codă să se redea ferm ideea ultimului vers, afirmând-o cu stabilitate armonică, nemailăsând loc pentru alte idei și tratări ale textului poetic, căci după atâtea inflexiuni și modulații folosite pe parcursul lucrării, în codă observăm doar trei acorduri, după cum urmează: T₆ – III – VI, conform tonalității *G-dur*, sau III – G – T după *e-moll*.

În urma pregătirii interpretării acestei miniaturi, cu siguranță pot apărea dificultăți pe plan armonic și tonal. Schimbarea frecventă a tonalității, prezența unui număr mare de inflexiuni, linii melodice nesuținute armonic de acompaniament precum și modulații nepregătite ca cea de la hotarul între secțiunile compartimentului B, pot crea impedimente atât interpreților cât și dirijorului. Pentru o interpretare bună a piesei *Lumineze stelele*, este nevoie de o componentă corală doar profesionistă, interpreți cu o gândire intervalică precum și de o omogenitate între vocile participante la procesul interpretativ. Se va atrage atenția asupra evidențierii unor intervale sau acorduri importante pentru efectuarea modulațiilor sau a inflexiunilor, precum și asupra partidelor care emit sunete comune pentru secvențele și perioadele armonice sau emit același sunet pe toată durata modulației. Aceste sunete pot servi în calitate de piloni pentru construirea sonorităților împrejurul lor, astfel fiind un garant al păstrării direcției corecte în mersul melodic.

În primul compartiment, aproape în continuu persistă sunetul *re* în factură, deci o atenție deosebită se va atrage asupra partidelor care îl emit, iar celelalte voci vor forma intervale în conformitate cu înălțimea lui. În Compartimentul B, propunem ca o atenție sporită să fie acordată sunetelor enarmonice în ultimele fraze a fiecărei secțiuni, precum și partidei alto I, la hotarul între secțiunea principală și repriza. Această partidă emite concomitent terța majoră (la#) a ultimului acord din secțiunea de bază, precum și primul sunet (si^b) din repriză. Toate modulațiile și inflexiunile necesită timp pentru a fi asimilate, de aceea ar fi acceptabil ca între unele fraze sau părți să se efectueze mici cezuri.

Piesa corală *Lumineze stelele* este scrisă în măsura de patru pătrimi cu specificația *ala breve*, cel puțin acest lucru este notat în începutul partiturii corale. Tempoul indicat de compozitor este *Allegro assai*, în care doimea este egală cu indicatorul metronomului – 70. Nu este foarte clar dacă toată lucrarea trebuie dirijată în doi timpi. Observăm în introducere că temele sunt constituite din durate relativ mari, acest moment ne creează senzația de spațiu nedefinit ca durată. În introducerea dată putem conduce procesul interpretativ în schema de doi

timpi (specificăm că în măsura de doi timpi *ala breve* ambele silabe sunt la fel de tari, spre deosebire de măsura de patru pătrimi în care doar prima silabă este tare). În secțiunea principală a primei părți, observăm un alt tempo – *Maestoso*, cu coeficientul metronomului pătrimea – 70, iar duratele componente ale sonorității muzicale sunt pătrimi și optimi. Din cele relatate mai sus, observăm că metrul este supus unor schimbări, lipsește specificarea de patru pătrimi în cheie iar material melodic este asemănător cu cel din introducere însă notat în partitură sub alt aspect. Din aceste considerente deducem că tempoul rămâne neschimbat între aceste secțiuni, iar măsura se modifică din *alla breve* în măsura binară de patru pătrimi. Probabil compozitorul își dorește ca textul poetic prezent în introducere să posedo o sonoritate mai largă și mai voluminoasă și să pulseze mai puțin, pentru a crea o ambianță favorabilă pentru reflectarea lui. Deci, măsura în cazul dat, este un mijloc de expresivitate pentru a dobândi o sonoritatea și senzația dorită. În compartimentul secundar, compozitorul introduce pe lângă tempoul care-l păstrează neschimbat cu indicația metronomică pătrimea – 70, un mijloc legat de tempo – *energico*. O asemenea nuanță combinată cu duratele prezente în liniile melodice ale acestei părți, nicidecum nu poate fi dobândită în tempoul respectiv. Mai degrabă va fi posibil de a obține un caracter *Maestoso* sau *Magnifico*, și nicidecum *Energico*. Din aceste considerente, presupunem că tempoul ar putea fi un pic modificat, ridicând coeficientul de metronom, dar numai atât cât poate fi păstrată greutatea sonoră al acelu *Maestoso* indicat mai devreme, și să nu capete un caracter ușuratic, în caz contrar toată secțiunea ar deveni patetică. În această secțiune polifonică avem posibilitatea de a folosi măsura *ala breve*, aceasta ne oferă un plus de volum pentru a menține caracterul *Maestoso*. Acest caracter derivă din sensul textului poetic folosit pentru partea a doua a lucrării corale, care este unul luminos și senin, care exprimă ideea de continuitate a vieții în general și care contrastează cu frica și tristețea față de etapa finită a vieții omului reflectată în primul compartiment.

În introducere este folosită monodia ca tip de factură pentru primele două fraze emise succesiv de partidele soprano și alto, și monodia acompaniată pentru următoarele două fraze care sunt interpretate, la fel succesiv, de tenor și bas. Prima și a treia frază muzicală constituie câte patru măsuri, a doua – cinci măsuri, iar ultima frază din introducere are șase măsuri, deși tema durează doar patru măsuri, această ultimă frază are un supliment de două măsuri în care este plasat un acord format din trei intervale – o octavă și două secunde (re – re – mi – fa#). Prin această sonoritate și durată, compozitorul creează un moment de suspans, prin care senzația de oprire a mișcării ne oferă posibilitatea de a asimila mesajul primelor fraze și ne pregătește de a intra firesc în secțiunea principală a primei părți, în care se repetă același text poetic însă pe o dezvoltare muzicală mai bogată. Textul poetic este comun introducerii și secțiunii principale. Se

pare că primele fraze emit versurile ca un semnal care încă nu poate fi asimilat de către auditoriu, sensul acestora nefiind sesizat până la capăt din prima redare, fapt care-l determină pe compozitor ca și în secțiunea principală să trateze același text poetic cu ajutorul diferitor forme de exprimare muzicală pentru a confirma ideea poetică.

Din punct de vedere al direcției melodiei, se conturează un arc sonor descendent, de la sunetul do din octava a doua cu care începe prima frază și finalizează în sunetul re din octava mică în ultima frază a introducerii. Această cădere a înălțimii se produce lin și firesc, fiecare frază ce succede conduce melodia tot mai jos, însă acest lucru nu înseamnă o cădere a intensității sonore, ba mai mult, compozitorul o crește prin suplinirea liniei melodice cu acompaniament creând în sfârșitul introducerii un moment de tensiune. Faptul că melodia trece prin toate partidele și registrele ne confirmă că ideea poetică este una comună tuturor oamenilor, ea nu ține de particular ci de umanitar în general. Pe de altă parte am putea compara această descendență cu un fir nevăzut care leagă cerul și pământul, pornind de sus ca și toate ideile minunate, materializându-se pe măsură ce tinde spre pământ. Planul dinamic al introducerii nu este foarte bogat, toate temele fiind interpretate pe nuanța de *p*. Liniile melodice sunt plasate sub procedeul de articulație *legato*, motiv pentru care este necesar de a folosi o respirație de lungă durată și de aceeași intensitate pentru a reda uniform textul poetic și muzical în așa mod ca fiecare auditor să-l perceapă în felul său. Acompaniamentul prezent în vocile de susținere pentru frazele trei și patru sunt marcate prin accente pe fiecare silabă, și pot crea un impediment pentru păstrarea procedeului *legato* și a nuanței specificate de compozitor.

Prima frază a secțiunii principale este scrisă în factură acordică cu melodia în vocea superioară. Această melodie este identică ca intonație cu primele două fraze din introducere, însă de această dată ea se bazează pe un acompaniament mobil într-o sonoritate ușor disonantă. Fraza începe la nuanța de *ff*, cu melodia plasată în registrul nalt, astfel creând un contrast dinamic cu introducerea. După cum s-a menționat anterior, cu prima frază a secțiunii b începe o altă tratare a primelor versuri ale poeziei. Dacă la început ideea avea un caracter liric, atunci în secțiunea principală aceasta se conturează cu forță sonoră, amplificându-se și devenind mai dramatică, impunându-se tot mai mult pe timp ce evoluează. Acest procedeu poate fi comparat cu gândurile și frământările omenești. Spre exemplu, o idee ce se ivește în mintea unui individ, apare ca o sămânță seacă fără de vlagă, însă fiind tot mai mult tratată aceasta poate avansa într-o normă sau chiar dogmă, în dependență cât de multă importanță i se oferă.

În lucrarea corală *Lumineze stelele* observăm o asemenea tratare, care pornește de la o idee (atât poetică cât și muzicală) simplă, obișnuită, dar care pe parcursul lucrării capătă aspecte impunătoare. În prima frază a secțiunii b o atenție sporită se va oferi vocii inferioare, care spre

deosebire de celelalte trei voci (soprano, alto, tenor) execută o mișcare de pas sub formă de pătrimi, care pulsează neconținut până la sfârșitul frazei, între timp ce vocile superioare folosesc un alt desen ritmic, respectiv acestea trebuie să se conformeze vocii inferioare – bas. Fraza a doua a secțiunii principale începe cu acompaniament în vocile alto și soprano, la nuanța de *p*, cu accente pe fiecare silabă și este formată din pătrimi plasate în vocile extreme și doimi în vocea de mijloc. Partidele extreme execută mișcarea succesiv pe sunetele la și sol#, astfel spre deosebire de țesătura armonică din introducere, printr-o mișcare mărunță, se conturează imaginea serală a cerului plin de stele care sclipesc în întuneric, fie a unor licurici care dau viață întunericului prin mișunarea pe care o execută. Acest lucru este confirmat de textul literar care este folosit în acompaniament „*lumineze stelele*”. Pe de altă parte, scopul partidelor de susținere este de a crea un instrument de hipnotizare a auditorului, instrument prin intermediul căruia s-ar putea concentra toată atenția asupra textului melodiei. Sonoritățile componente acompaniamentelor frazelor muzicale din secțiunea principală, conțin o pulsație constantă și continuă încât pot penetra conștientul oferind spațiu pentru conștientizarea forțată a textului poetic.

Linia melodică este interpretată de soprano solo pe o nuanță de *mf* și de *crescendo*, cu procedul de articulație *legato*. În general toate liniile melodice interpretate de partidele solo sunt îmbinate cu cromatisme și schimbări tonale efectuate atât de firesc încât dispare acel sentiment de instabilitate tonală, sonoră, ivindu-se o senzație de zbor, levitație. Pe lângă acestea compozitorul lungește fraza cu o durată de notă întregă pe ultimul sunet al liniei melodice prin care creează încă o senzație de suspans și taină. Toate aceste procedee pot fi executate doar cu o intonație de o precizie maximă și cu respectarea integră a tuturor mijloacelor de expresivitate specificate în partitura corală. Remarcăm că între frazele secțiunii principale se conturează același arc melodic descendent asemănător cu cel din introducere. Deci melodia este redată pentru începutul primei fraze de soprano în registrul înalt, în fraza a treia de soprano solo în același registru, în a patra frază de tenorul solo, iar în fraza a cincea melodia coboară în registrul octavei mari și mici interpretată de basul solo. Chiar dacă după acest arc, melodia se reîntoarce în registrul mediu la tenori, oricum în sfârșitul compartimentului A ultima frază este încheiată de bași în octava mică. Prin prezența elementelor de expresie în secțiunea principală, observăm că este o dezvoltare a temelor redade în introducere.

Planul dinamic al acestei părți îl putem deduce din locul amplasării melodiei în factură și în registre. Deci, se va începe secțiunea la o nuanță de *ff* după cum este specificat în partitură, această nuanță trebuie păstrată neschimbată pe durata a două fraze, care vor fi interpretate fără oprire sau fără cezură între ele. Următoarea frază va suna pe o intensitate mai mică, și fiecare

frază ce urmează va scădea intensitatea conform direcției melodiei și amplasarea ei în registrele muzicale. Astfel, dacă ultima frază ar fi cea mai mică ca intensitate din tot compartimentul A, atunci fermata de la sfârșitul părții ar căpăta senzația de suspans, iar în corelație cu nuanța și tempoul următorului compartiment, s-ar crea un contrast bine determinat.

Alt moment care credem că este important pentru dobândirea integrității secțiunii principale a primei părți constă în crearea unei pulsații artificiale pe notele de lungă durată în sfârșitul fiecărei fraze interpretate de vocile solistice. În partitură este indicat un *diminuendo* la sfârșitul fiecărei fraze, lucru ce duce la segmentarea frazelor și crearea unor ”gropi” în procesul muzical. Am propune ca acest *diminuendo* să se producă până la atingerea ultimului sunet din frază, iar acesta din urmă să pulseze pe un mic *crescendo* pentru ca melodia să se reverse firesc în următoarea voce care conduce linia melodică. În așa mod, melodia nu-și va pierde din pasul său, iar aceste note de lungă durată vor căpăta sens în discursul muzical. Respectarea acestor indicii poate ajuta la crearea unei continuități în care toate frazele ar evolua firesc, redând pe deplin sensul textului poetic.

În procesul interpretativ, s-ar putea ivi o problemă de interdependență între liniile melodice care sunt extrem de cantabile și acompaniamentul ce pulsează pe durate de pătrimi preponderent cu accente. Deci, practic pe fundal de construcție verticală și stabilă ca puls, este plasată o melodie de construcție orizontală, cantabilă. O atenție sporită se va acorda interdependenței acestor două construcții muzicale. Vocile de susținere trebuie să pulseze stabil, însă accentele plasate pe majoritatea timpilor acestor măsuri trebuie interpretate mai degrabă ca un *tenuto* și doar atât de intens încât să se păstreze pulsul, iar melodia să se așeze firesc în construcția muzicală, fiind interpretată pe un grad de *legato* moderat, atât cât este posibil să urmeze pulsul acompaniamentului, dar totodată să-și păstreze calitățile melodice (melodioase – cantabile). Cu alte cuvinte, este necesară o uniformizare a acestor două straturi muzicale. Caracterul *Maestoso* presupune în cazul de față o stabilitate metrică și o cantabilitate moderată.

Textul poetic al compartimentului B se referă la urmașii unui popor și la moștenirea pe care fiecare dintre noi o lasă generațiilor următoare. *Și pădurile să crească* sunt copiii, urmașii, *Numai eu voi rămâne* exprimă ce va lăsa omul în urma sa și cum va rămâne el singur în amintirea celorlalți, iar *Gândurile la o stea*, *Ce au fost odată-a mea*, este amintirea proprie despre felul în care fiecare și-a petrecut viața și cele mai frumoase momente ale sale. *Căci a fost și nu mai este* – este resemnarea pe care fiecare trebuie să o accepte, iar acest lucru nu întotdeauna este plăcut, motiv pentru care și sfârșitul lucrării date este pe o sonoritate minoră.

În compartimentul B al miniaturii corale *Lumineze stelele* țesătura este una polifonică. Am putea motiva alegerea polifoniei pentru partea a doua a lucrării, nu doar din punct de vedere

stilistic, ci și semnificativ. Cunoaștem că polifonia este cea mai avansată treaptă de expresie muzicală și totodată cea mai complexă, deci am putea presupune că dacă textul se referă la generațiile următoare care sunt mai avansate decât precedentele, atunci și în expunerea muzicală trebuie să se vadă acest contrast. Prima parte fiind reprezentată de țesături melodice mai simple, iar a doua parte de polifonie. Pe de altă parte, putem afirma că ideile ce se cuprind în versurile eminesciene, se referă la întreaga omenire, iar polifonia conținând o balanță ideală între voci (toate vocile sunt egale) poate pe deplin să redea sensul poetic profund. Compozitorul creează o singură temă care începe în vocea inferioară fiind imitată ulterior de vocea alto cu aceeași structură intonațională la interval de doi timpi, iar mai apoi și de vocile tenor și soprano fiecare la doi timpi distanță la interval de cvintă față de înălțimea melodică a temei inițiale.

Structura melodică a temei din prima frază este compusă preponderent din durate de pătrimi cu punct și optimi, toate fiind însoțite de accente pe fiecare durată și cu silabe de text pe fiecare înălțime. Melodia temei în prima frază este flexibilă și mobilă, fiind formată din diferite înălțimi. Această formulă ritmico-melodică ne oferă senzația de o mișcare mai rapidă și un pic agitată față de primul compartiment. Tema continuă în fraza a doua cu durate de pătrimi și doimi, iar intonațiile sunt mai line, în unele măsuri se observă și o mișcare ritmică pe aceeași înălțime intonațională. Liniile melodice sunt în continuare suplinite cu accente pe fiecare silabă, iar textul este prezent sub fiecare durată și înălțime. La fel ca și în prima frază vocea inferioară – basul, este cea care redă structura melodică nouă, care ulterior este imitată de vocile alto și soprano. În fraza a treia *tenorul* este cel care preia tema, iar vocile *bas* și *soprano* o imit la intervalul de doi timpi. Structura melodică este asemănătoare cu cea din fraza precedentă însă este redată la un interval de terță mică.

Spre sfârșitul frazei a treia toate vocile se contopesc într-o sonoritate comună a sextacordului tonicii *C-dur*, care se revarsă în factura omofon-armonică în fraza a patra. Desenul ritmic al acestei fraze este compus din pătrimi, doimi și note întregi, mișcarea melodică este lină, iar procedeul de articulație este *legato* cu indicația compozitorului *Cantabile*. Toate aceste elemente combinate în frazele a patra și a cincea creează un contrast semnificativ față de frazele precedente. Ni se pare interesant că compozitorul reușește să creeze în primele trei fraze senzația de construcție sonoră verticală deși folosește genul de polifonie, în care toate vocile sunt egale, iar în frazele a patra și a cincea, caracterul capătă unele modificări apărute instantaneu, iar construcția sonoră devine orizontală în pofida faptului că factura este una verticală. Compozitorul reușește să dobândească aceste contrast prin mijloacele de expresivitate pe care le folosește, cum ar fi accentele prezente în temele din primele fraze care practic segmentează linia melodică, procedeele de articulație *non-legato* în primele trei fraze și *legato* în frazele a patra și a

cincea. Planul dinamic de asemenea ajută la crearea acestui contrast. În primele fraze nuanța indicată de compozitor este *f* care rămâne neschimbată până în sfârșitul frazei a treia unde observăm indicația *diminuendo* pe acordul de încheiere a structurii polifonice. Fraza a patra începe cu nuanța de *p*, care ulterior crește *poco a poco* până la nuanța de *f* în fraza prezentă și până la *ff* spre sfârșitul frazei a cincea.

Caracterul compartimentului B este vioi și plin de energie. În general această parte poate fi tratată ca o exclamare colectivă. Stilistic, temele par a fi desprinse din creațiile vocal-simfonice din perioada barocului cu sonorități și procedee de articulație specifice instrumentelor de alamă. Pe alocuri se conturează un sentiment de victorie și slavă ca în oratoriile lui Haendel, însă până la urmă, în ultimele fraze muzicale, reapare și lirica și dramatismul lui Eminescu.

Există unele impedimente care s-ar putea ivi în procesul interpretativ, legate în special de expresivitatea textului poetic. Dat fiind faptul că în partea a doua a lucrării avem o structură polifonică, este necesar să atragem atenție deosebită vocii care începe tema și care expune textul poetic nou, care nu a mai sunat în frazele precedente. Deși în structura polifonică toate vocile sunt egale, totuși partidele care vor imita desenul ritmico-melodic al temei la intervalul de doi timpi distanță, vor lăsa loc în prim-plan vocii care a început tema și îi vor permite să o conducă până la capăt. În caz contrar se vor auzi foarte bine toate intrările partidelor însă textul poetic va fi umbrit și riscă să nu fie perceput de către auditoriu.

O altă problemă care se poate ivi în procesul pregătirii piesei corale *Lumineze stelele*, este legată de integritatea compartimentului B. Desenurile ritmice și procedeele de articulație prezente în acest compartiment pot pe alocuri segmenta prea mult cursivitatea melodică a piesei muzicale. Din acest motiv, este necesar ca tratarea melodică să fie dedusă din textul poetic, astfel gândul poetic va fi format din cel puțin două versuri, iar în structura muzicală nu se va segmenta la hotarul dintre aceste versuri. În așa mod se va crea o mișcare continuă a materialului muzical-poetic, iar structura melodică va căpăta aspect integru. În ultimele două fraze a secțiunii principale a compartimentului B există riscul unei debalansări pe plan de tempo.

Procedeele de articulație și planul dinamic folosit de compozitor sunt factori prileji pentru o scădere considerabilă a mișcării. Indicația compozitorului *Cantabile* presupune că melodia trebuie să capete o mișcare orizontală, despre care s-a vorbit mai sus. Acest lucru creează involuntar tendința de a rări pasul de tempo. Pentru a preveni acest lucru este important ca toți interpreții participanți la redarea lucrării să emită frazele curente foarte uniform, fără a scoate în evidență silabele tari și slabe. În așa mod toți timpii și toate silabele vor fi la fel, iar fraza nu va fi stagnată de timpii tari prezenți în măsurile de patru pătrimi. Încă un motiv pentru care timpii tari nu trebuie evidențiați este faptul că frazele curente au o melodică ascendentă cu punctele cele

mai acute în sfârșitul frazelor, deci ar fi logic ca mersul melodic să-și aibă punctul de stopare anume pe aceste sfârșituri de frază și nu mai înainte.

Secțiunea a doua a compartimentului B este o repriză a primei secțiuni a aceluiași compartiment. Tonalitatea acestei secțiuni este b-moll, aceasta este pregătită cu acorduri de modulație încă din sfârșitul primei secțiuni. Materialul muzical este identic cu cel al secțiunii principale cu excepția ultimei fraze, la care se adaugă și coda. Toate procedeele de articulație, planul dinamic, formulele ritmice și toate mijloacele de expresivitate sunt identice cu cele din prima secțiune. Coda acestei piese corale conține o factură omofon-armonică, formată doar din trei acorduri, toate fiind de durate lungi, cu accente pe fiecare din ele. Planul dinamic este stabil la nuanța de *ff*. În practică această nuanță nu poate fi ținută uniform pe toată durata codei. Compozitorul ne indică *ff* chiar pe primul acord din codă, iar alte procedee de nuanțare nu sunt scrise. Pentru o bună desfășurare a materialului melodic din codă este necesar de a modela planul dinamic. Ultimul acord al codei durează trei măsuri și jumătate și din acest considerent este necesar ca pe durata acestei sonorități nuanța să scadă sau să crească, în cazul de față ținând cont de factură și registrele în care este plasat acordul, optăm pentru o creștere a dinamicii.

În așa mod, sunt două posibilități de a forma planul dinamic, în prima variantă acesta s-ar porni de la nuanța de *mf*, crescând treptat pe durata frazei spre *ff* spre în sfârșitul creației. A doua variantă ar fi de a respecta nuanța de *ff* pentru începutul frazei, iar înainte de ultimul acord această nuanță s-ar diminua treptat sau poate și *subito*, iar ultimul acord ar putea începe de la un *mp* care ar avea posibilitatea de a crește chiar mai mult decât *ff* spre sfârșitul codei. Această variantă este favorabilă și din punct de vedere a accentului prozodic al ultimului cuvânt – *este*. Dat fiind faptul că cuvântul dat este format din două silabe iar acordul de lungă durată este plasat pe a doua silabă, ar fi prielnic de a păstra o nuanță mare pentru prima silabă, iar *subito mp* s-ar produce pe silaba a doua. În așa mod accentul prozodic își va păstra întâietatea. Compozitorul ne indică în codă un *legato* pe durata întregii fraze, lucru ce creează o confuzie din punct de vedere al articulației muzicale din motiv că pe toate acordurile sunt indicate accente. Presupunem că *legato* este plasat doar pentru a păstra continuitatea frazei și nu pentru articularea ei, căci într-o asemenea factură acordică și în asemenea registre este practic imposibil de a dobândi o sonoritate clară a acordurilor sub procedeul *legato*. Acordurile curente necesită o segmentare, iar acest lucru este confirmat de accentele prezente în fraza muzicală curentă. Este foarte important ca sfârșitul miniaturii să dea senzația de încheiere și stabilitate. Motiv pentru care se va atrage o atenție sporită codei și tuturor mijloacelor de expresivitate prezente în ea, căci succesul prezentării piesei *Lumineze stelele* în mare parte depinde și de sfârșitul ei.

Conchidem că Gh. Mustea a creat o adevărată capodoperă muzicală folosind un areal bogat de mijloace de expresie în care a redat cu multă tandrețe mesajul textului poetic. Respectarea propunerilor relatate în această analiză poate spori considerabil succesul interpretării piesei corale *Lumineze stelele*.

2.4. Concluzii la capitolul 2

1. Poezia eminesciană constituie o prezență distinctă în componistica corală autohtonă, prin importante creații – în special, miniaturi corale – ce reflectă complexitatea universului poetic al marelui poet. Originalitatea procedeelelor componistice și a mijloacelor de expresie ce determină limbajul lor muzical-stilistic a permis scoaterea în evidență a unor diverse aspecte de interpretare corală corespunzătoare acestora.

2. În miniatura *Codrule, codruțule* de P. Șerban, în care compozitorul încearcă să redea cât mai profund esența versului eminescian, codrul, ca simbol arhetipal complex al vieții, al înstrăinării și al morții, capătă o semnificație aparte. Astfel, autorul sugerează, prin pauze și imitații în diferite voci, ecourile sonore specifice acestui spațiu „sacru” al românului. Problematika interpretativă corală a acestei piese se referă în temei la conceptualizarea interpretativă a imaginilor plastice încărcate de un profund lirism – articularea vocală bazată pe melodicitate și sinceritatea trăirii [51]. O atenție deosebită trebuie acordată respirației și dinamicii.

3. În miniaturile inspirate din lirica eminesciană – *Dintre sute de catarge*, și *Dorința* – de E. Doga, compozitorul se oprește asupra aspectelor meditativ-existențiale ale vieții, explorând eterna temă a opozițiilor dintre efemeritatea vieții trecătoare în fața eternității, reușind să exprime cu multă sensibilitate ideile centrale ale celebrului vers eminescian. Mijloacele de expresie muzicală utilizate de E. Doga nuancează în mod special detaliile conținutului afectiv, fapt ce necesită și abordarea unor tratări interpretative complexe, care să surprindă întregul concept poetic-compozițional al miniaturilor. Astfel, una din problemele interpretative importante în aceste creații este legată de corelarea conținuturilor poetic și muzical, ce necesită crearea unei mișcări sonore neîntrerupte a fluxului muzical între compartimente.

4. În miniatura *Lumineze stelele* de Gh. Mustea, autorul utilizează o gamă destul de largă de artificii expresive ale sonorității corale, ce corespund deseori în cele mai mici nuanțe cu cele mai fine mișcări ale semanticii textului eminescian. Astfel, această transpunere sonoră, de o deosebită sensibilitate, necesită o modelare interpretativă bazată pe o maximă precizie și flexibilitate a dinamicii și a articulării vocale.

5. Întreaga problematică interpretativ-corală, soluțiile de interpretare identificate în miniaturile corale analizate, au stat la baza elaborării unor modele muzical-interpretative clare ce

se află în consonanță cu bogatul univers poetic eminescian, în care se îmbină temele naturii, iubirii și concepte filozofice profunde. Recomandările de interpretare se referă atât la anumite procedee interpretative vocal-corale, formule ritmice, accente, intonații, dinamică, aspectele timbrale etc., care au menirea de a reda profunda legătură dintre semantica textului și exprimarea acestuia în diverse elemente muzicale ce necesită o exprimare interpretativă dinamică, bogată în nuanțe timbrale, culori, o perfecțiune a intonației și a articulării vocale, sincronizarea vocilor etc.

3. MINIATURILE CORALE PE TEXTE ALE POETILOR MOLDOVENI CONTEMPORANI

Literatura moldovenească de la sfârșitul sec. XX a fost îmbogățită considerabil cu unele nume notorii ca: G. Vieru, D. Matcovschi, L. Deleanu, P. Dudnic, S. Vangheli, V. Tulnic ș.a., scriitori ce au adus literatura în Republica Moldova la o nouă etapă. O bună parte a creației lor este dedicată plaiului, țării, patriei, părinților și tot ceea ce reprezintă spiritul național de care toți ei erau purtați și inspirați. Mulți dintre acești scriitori au și participat la mișcarea de eliberare națională de la începutul anilor 90 ai secolului trecut. Textele lor și-au găsit un loc de cinste și în creația compozitorilor moldoveni, care de altfel, în cele mai dese cazuri erau prieteni apropiați ai scriitorilor sau doar simpli co-activiști. În orice stat, ramurile de creație conlucrează și respectiv se influențează reciproc, cum ar fi literatura, muzica, teatrul și pictura – instrumente ce pot reda simultan aceeași idee. Din aceste considerente, ne pare firesc faptul că lucrările muzicale ale compozitorilor naționali din această perioadă poartă un caracter național-patriotic și au o tentă libertină. Compozitorii din această perioadă folosesc genul de miniatură ca procedeu de exprimare expresiv al ideilor și textelor scriitorilor moldoveni.

Vom studia și analiza mai detaliat genul de miniatură corală din perioada inter-seculară pe teritoriul Republicii Moldova, prin câteva lucrări de acest gen care ne par mai originale și interesante.

3.1. *Dulce Plai și Lacul Albastru de Zlata Tcaci pe versurile Agnesa Roșca*

Miniaturile corale ale Zlatei Tcaci sunt adevărate perle ale muzicii corale naționale. Pe lângă limbajul muzical bine dezvoltat și aranjarea reușită a textelor poetice pe liniile melodice, aceste creații se mai deosebesc și prin sonoritatea colorată, prin expresivitatea textului și nu în ultimul rând prin eleganța în alcătuirea formei și prin suplețea facturii. Muzicologul M. Belâh afirmă pe bună dreptate că „creațiile muzicale ale compozitoarei de multă vreme au ocupat un loc deosebit în repertoriul diferitor colective artistice din Moldova. Motivele sunt cunoașterea în profunzime a particularităților aranjamentului, virtuozitatea utilizării facturii precum și gama largă de genuri abordate...” [84, p.141]. Deci toate aceste talente ale Z. Tcaci au ajutat-o să dea naștere unor adevărate modele de compoziție muzicală demne de a fi analizate și interpretate de colectivele profesioniste.

În practica interpretativă, atât pe parcursul pregătirii materialului muzical în procesul repetitiv cât și în scenă, miniaturile corale ale Z. Tcaci ridică în fața dirijorului o serie de dificultăți de ordin tehnic și conceptual. Textele poetice pe care le folosește compozitoarea, sunt

atât de profunde ca sens, încât în procesul tratării lor se ivesc o multitudine de direcții și idei. De cele mai dese ori ele abordează tematica vieții și morții, interacțiunea dintre univers și om, lumea interioară a omului situat în centrul universului, relația dintre individ și societate, idei ce au avut o popularitate mare în perioada romantică.

După cum a fost relatat anterior, creația componistică a Z. Tcaci este una diversă și demnă de apreciat, însă în cazul de față ne vom concentra atenția asupra a două din miniaturile corale pentru componentă mixtă – *Dulce plai* și *Lacul albastru*, ambele compuse pe textele poetei Agnesa Roșca. A. Roșca s-a impus pregnant în viața culturală a Moldovei, activând circa 20 de ani ca redactor la editurile republicane. De asemenea poeta a semnat numeroase culegeri de versuri abordând diferite teme sociale și culturale. Prima sa plachetă intitulată *Bat gândurile* conține idei despre problematica socială a timpului. Au urmat alte culegeri ca *Mozaic*, *Cântecul tău*, *Djalil!*, *Balada stropului de soare*, *Amnar și cremene*, *Pământul Patriei*, *Imnuri în inimi*, și altele. Pe lângă activitatea sa de poetă, A. Roșca a mai fost și traducătoare a unor opere din creația scriitorilor A. Pușkin, T. Șevcenko, S. Petőfi, A. Cehov, F. Dostoevski ș. a. Poeta și-a lăsat amprenta în arta literară a Moldovei prin numeroase versuri caracterizate printr-o setă uimitoare de viață, prin gânduri frumoase ce inspiră la făurirea binelui și prin idei profunde despre sensul vieții umane. Creația A. Roșca alterează între genurile liric și satiric, astfel poeta punând în evidență sarcasmul și grotescul. Cu toate acestea A. Roșca s-a realizat cel mai relevant în lirica meditativă.

La o primă comparație, observăm că lucrările relevă un contrast muzical și sunt foarte diferite ca formă, material muzical, factură, metru și tempo. *Dulce plai* este o miniatură corală de dimensiuni restrânse, scrisă într-o formă bipartită simplă, având la baza intonațională un motiv simplu cu caracter dansant. Și măsura de 5/4, și desenul ritmic menținut aproape identic pe parcursul întregii lucrări, și tempoul *Vivo*, și metrul, toate indică legături cu muzica de dans. Textul miniaturii *Dulce plai* are un caracter pastoral, în care se descrie un peisaj din natură, un loc cu totul deosebit, unde este prezentă marea albastră, râuri de argint, munții cărunți, crânguri de privighetori, toate corelate într-un singur tablou, muzica având un caracter vesel și pozitiv. Compozitoarea nu face exces de mijloace de expresivitate, toate cele utilizate în piesă sunt pe deplin justificate și apar la locul potrivit. Planul dinamic al lucrării este destul de variat, de la *mp* până la *ff*, cu nuanțe de *crescendo*, *diminuendo*, sau chiar *sf*. De asemenea la capitolul *tempo* întâlnim câteva *ritenuto*-uri și *a tempo*.

Cel mai reprezentativ mijloc de expresivitate în această piesă corală este armonia bogată. Factura acordică permite compozitoarei folosirea unor sonorități dintre cele mai diverse, septacorduri mărite, micșorate, nonacorduri, toate apărând în diferite răsturnări și poziții.

Complexitatea limbajului armonic prezintă dificultate în interpretarea piesei în practica concertistică. Aceasta aduce cu sine o serie de probleme și impedimente în procesul descifrării și mai mult ca atât în scenă. Pe lângă faptul că armonia în *Dulce plai* prezintă un strat foarte dezvoltat, aceasta mai este pusă și într-un raport cu tempoul extrem de rapid, ceea ce împiedică și mai mult reușita unei interpretări excelente, tempoul *Vivo* excluzând practic posibilitatea corectării intonației pe parcursul lucrării corale.

Pentru interpretarea acestei miniaturi este necesar în primul rând un cor profesionist, sau cel puțin unul de studii, dar bine inițiat, cu o manieră de interpretare și emiteră a sunetului foarte ușoară, apropiată celei din epoca Renașterii, cu o dicție perfectă și nu în ultimul rând cu o capacitate auditivă excelentă din partea artiștilor de cor în general și a dirijorului în special. Dirijorul ar trebui să acorde o atenție sporită procedurilor de articulare prezente în piesa corală *Dulce plai*, acestea de cele mai multe ori ajutând la păstrarea direcției corecte a planului armonic prin stabilirea unor punți sau a unor acorduri cheie pe sunete cu durate mai lungi sau pe accente fie ele prozodice sau melodice. Un alt factor decisiv în reușita interpretării acestei miniaturi este și componența corală: cu cât corul este mai numeros cu atât va fi mai dificil de a dobândi toate mijloacele de expresivitate într-un produs bine încheiat.

Dar cel mai complicat pentru un interpret este procesul de a transmite publicului mesajul estetic și conținutului muzical-poetic al piesei. Este de datoria dirijorului de a găsi anume acele mijloace și tratări folosirea cărora ar facilita accesibilitatea percepției produsului artistic. Pentru aceasta este nevoie de o studiere atentă a textului poetic și descifrarea sensului și ideilor de dincolo de cuvinte. Versurile folosite pentru această miniatură corală descriu un peisaj mirific: „Valură în soare punți, sună munții cei cărunți, râuri de argint aleargă, de albastra mare-ntreabă; Crângul de privighetori a trimis în cale flori, țărnel dulce se închină cu mireasmă de grădină...”. Desigur textul poetic al acestei lucrări poate avea mai multe tratări. El poate fi înțeles ca un simplu tablou pitoresc, dar pe de altă parte el ne sugerează și o descriere a bătrâneții și a trecerii într-o altă dimensiune a vieții: de la munții cărunți și crângul de privighetori spre marea albastră, care ar putea însemna viața dincolo de neființă. Acest text este atât de bogat în elemente simbolice, încât ar putea aborda mai multe teme legate de viața și persoana celui care se află în mijlocul naturii – omul.

Lacul albastru diferă semnificativ de *Dulce plai*, aici armonia fiind și mai diversă, cu acorduri mai complexe, cu unele elemente polifonice imitative și cu o serie de alterații care se succed consecutiv pe parcursul întregii lucrări. Factura este mai bogată și ambitusul vocilor este mai larg. Deci, pe lângă faptul că se relevă o armonie sofisticată, un diapazon extins, fiind utilizată deseori tesitura înaltă și la nuanța de *p*, mai apar și sărituri la intervale de sexte și

septime care nu sunt dintre cele mai comode în interpretarea corală. De asemenea, pe parcursul piesei, în afară de tempoul inițial stabilit apar o serie de schimbări de tempo precum și de nuanțe. Această creație necesită o atenție sporită asupra intonației și structurii armonice în special. Este principial pentru un dirijor de a crea condiții de sonoritate pentru ca artiștii de cor să poată sesiza și emite cu mai multă ușurință liniile lor melodice. Un factor extrem de important în cazul schimbării planului armonic pe parcursul lucrării este respectarea strictă a pauzelor, în timpul cărora grupurile corale au posibilitatea de a-și găsi sunetele următorului strat armonic. Dicția are un rol decisiv în emiterea exactă a sunetului, iar frazarea corectă ajută la crearea formei.

Forma piesei *Lacul albastru* este una tripartită simplă, unde prima parte și repriza poartă un caracter liniștit, partea mediană fiind mai rapidă și mai agitată. Textul poetic al primei părți este structurat în două fraze. Prima frază muzicală cuprinde opt măsuri și este scrisă într-o factură omofono-armonică, iar armonia folosită creează o stare de necunoscut și tăinuire. A doua frază conține 12 măsuri, este bazată pe principii de structură polifonică și are o cadență generală în ultimele trei măsuri ale primei părți. Principiul polifonic abordat în această parte pare a fi unul cunoscut, utilizat în madrigalele lui Monteverdi, în părțile cu mișcare lentă, precum și în numerele corale, în special în părțile *largo* din creațiile vocal-simfonice ample ale lui Mendelssohn. Este o tehnică de suprapunere verticală a materialului melodic, treptat, în stil imitativ la distanță de diverse intervale, începând de la o voce până la uniformizarea unui acord pe patru voci într-o cadență unică. Ne pare interesantă ideea autoarei de a folosi mai întâi o structură omofono-armonică, apoi una polifonică. Cum s-a relatat anterior, armonia primei fraze ne invocă la ceva necunoscut, chiar și textul ne-o relatează: „Lac albastru, tănuit sub verzi troiene”, iar în fraza următoare, necunoscutul prinde careva conturări cu textul „Luminat până la glezne, tremurat suspin în gene” bazat pe materialul muzical polifonic. Nuanța generală a primei părți este *p* și rămâne neschimbată până la cadența primei părți.

Partea mediană conține textul „Dulce filă de poveste, cald izvor, inima noastră, ca să bată, să se rumpă de prelungă ploaie-albastră”. Această parte conține trei fraze, iar textul este redat complet în primele două, ultima frază bazându-se doar pe cuvintele ploaie albastră, repetându-se de mai multe ori creând astfel o stare de agitare cu ajutorul măririi mișcării de *tempo*. În general partea a doua conține mai multă mișcare decât părțile periferice, iar pentru ultima frază a părții de mijloc compozitoarea indică tempoul *Molto piu mosso*. Spre sfârșitul părții mediane se remarcă o liniștire a mișcării, doar că nu din contul tempoului ci din contul duratelor sunetelor, pulsația fiind la început în pătrimi, iar spre sfârșit în doimi. Și tesitura vocilor scade treptat semnalând astfel și o scădere a intensității sonore. O problemă des întâlnită în procesul interpretării unei asemenea structuri melodico-metro-ritmice, este scăderea tempoului

odată cu reducerea tesiturii și mărirea duratelor sunetelor. Pentru a nu pierde firul melodic care se oprește abia în ultimul acord al părții mediane, este necesar de a menține pulsația în pătrimi chiar și în interiorul duratelor de doimi, marcând fiecare pulsare cu un mic accent și folosind procedeul de articulare *non legato*. Astfel vom obține o scădere firească a colanei sonore și ritmice ajungând treptat spre punctul de oprire. Un argument în plus pentru acest procedeu este prezența *fermatei* plasate pe bara de măsură între părțile a doua și a treia. Dacă compozitoarea ar presupune o încetinire înainte de această oprire, *fermata* nu ar avea nici un efect, ar fi doar o pauză generală obișnuită care ar crea senzația de sfârșit de lucrare. Însă dacă *fermata* apare spontan, ea generează o stare de suspans, pregătind astfel materialul muzical al ultimei părți.

Partea finală se bazează pe textul „De se-nalță pe chilimuri, ierburi palide și frânte, visul tainic încolțește din vrăjitele-ți cuvinte”. Această parte de încheiere pare a fi o reminiscență a primei părți, cel puțin despre asta ne vorbesc liniile melodice, duratele sunetelor și ritmul prezente în primele măsuri. *Tempo*-ul revine la *Moderato non troppo*, iar planul dinamic conține nuanțe de la *pp* până la *f* cu *crescendo*-uri și *diminuendo*-uri.

Luând în calcul forma lucrării, structura frazelor muzicale și a tuturor mijloacelor de expresivitate prezente în această miniatură corală, putem deduce ideea creației în general. Pare a fi un tablou marin, care începe foarte liniștit precum este apa în bazinele acvatice ca lacurile, apoi observăm o creștere a mișcării, dinamicii și tesiturii agitându-se atât de mult încât se ajunge la un punct de culminație maximă în fraza a treia a părții mediane, pe care o putem compara cu o furtună, cu atât mai mult că textul poetic care se repetă continuu pe durate de pătrimi și pe același acord, este „Ploaie-albastră”, după care scade treptat și ajunge în partea a treia la o ”sinteză” a evenimentelor anterioare, sfârșindu-se cu o senzație de prezență a razelor de lumină care apar de după nori în urma furtunii. Acest tablou poate fi asemănat cu desfășurarea oricărui fenomen, a oricărei probleme apărute în viața omului, care se ivește aparent din nimic, continuă cu o tratare și o rezolvare, iar în final se sfârșește cu o liniștire și o împăcare. Anume această desfășurare firească a vieții pare să constituie concepția lucrării *Lacul Albastru*.

Deși lucrarea este scrisă în tonalitatea *c-moll*, armonia cu toate alterațiile și inflexiunile ei, nu oferă senzația prezenței unei tonalități stabile. Unicul loc în această creație unde putem sesiza sau înțelege mai lesne tonalitatea este începutul reprizei, însă nu pentru mult timp ci doar pe parcursul a opt măsuri. Nici spre sfârșitul piesei nu avem o tonalitate bine conturată, ultimul acord fiind constituit din două cvinte perfecte, după cum vine de la vocea inferioară spre superioară: $c - g - f - c$. Acest acord îmbină sunetele celor trei trepte funcționale de bază ale tonalității – t, d și s .

În lucrările corale *Dulce plai* și *Lacul albastru* ideile poetice sunt diferite, respectiv și materialul muzical, mijloacele de expresivitate, forma, toate diferă, ba mai mult – formează un contrast. Însă există un detaliu comun în ambele texte poetice și anume – apa. În *Dulce plai* apa este prezentă sub forma mării albastre, iar în *Lacul albastru* ea reprezintă chiar imaginea centrală – lacul. Nu în zadar apa este preferată de mulți poeți căci “pentru mentalitatea arhaică, apa a generat o paradigmă de semnificații, pe cât de variată, pe atât de contradictorie: originea vieții, mijloc de purificare, centru de regenerare, plus semn al binecuvântării, al sacralității, al imaginarului, dar și instrument al morții, al maleficului, al stagnării prin înghețare” [26, p.19]. Deci, în contextul celor relatate anterior putem spune că apa poate întruchipa cele mai diverse idei sub cele mai variate forme și din cele mai contrastante optici. Dar pe lângă textele poetice, apa fiind purtătoare de o energie colosală, se poate manifesta și în muzică, aceasta din urmă fiind cel mai desăvârșit mod de redare a tuturor fenomenelor cunoscute ființei umane. Z. Tcaci a abordat subiectul apei și în alte creații corale semnate de ea (de ex: *Adâncă mare*). În miniatura corală *Dulce plai*, însă, măsura și ritmul general al piesei nu prezintă altceva decât o continuă mișcare a valurilor mării, mișcare ce oferă o senzație de exercitare a forței magnetice specifice apei, prin care te captivează și de ce nu – te hipnotizează, în sensul bun. Și sonoritatea armonică contribuie la redarea acelorași imagini – mișcarea apei, senzația de larg, volum, imensitate, necunoscut ș.a. factori specifici mării. Pe de altă parte traiectoria liniei melodice redă un peisaj descriptiv din natură care prin corelația cu toate mijloacele de expresivitate exemplificate anterior formează un tablou complex.

Lacul albastru prezintă însă o altă latură a apei, total diferită de cea din *Dulce plai*. Senzațiile de adânc, necunoscut, întuneric ș.a. nu ne părăsesc nici pentru un moment pe tot parcursul lucrării. Cu siguranță această creație este una dintre cele mai desăvârșite miniaturi corale semnate de Z. Tcaci deoarece mesajul piesei respective este unul mult mai complex în comparație cu alte miniaturi ale compozitoarei. Dacă în *Dulce plai* este ilustrat un simplu tablou din natură, atunci în *Lacul albastru* rolul primordial revine lumii lăuntrice a omului. Deși textul poetic inițial pare să ilustreze la fel un tablou din natură, acesta diferă semnificativ prin faptul că nu doar descrie o imagine, ci prezintă un rezultat al unei analize și tratări personale. La fel observăm elementul apei, de această dată sub forma de lac, care ar semnifica nemijlocit sufletul omului și rațiunea lui precum și toate elementele aferente gândului omenesc. Armonia acestei lucrări este mai complexă decât în *Dulce plai* și reflectă o senzație cosmică lipsită de timp și spațiu, senzație care poate fi simțită și în spațiul subacvatic. După cum s-a relatat anterior, apa este un purtător puternic de energie și dacă ar fi să comparăm cu ceva lumea lăuntrică a unui individ, luând în calcul că

cosmosul este prea necunoscut, considerăm că anume acest element natural – apa ar putea fi acela care ar reda pe deplin procesele aferente micro-cosmosului personal.

Toată splendoarea acestei creații nu costă nimic dacă mesajul poetic și cel muzical nu sunt aduse într-o formă convingătoare către public. Și anume dirijorului îi revine un rol important în procesul interpretativ. Este de datoria lui să nu trateze prea personal sensul textului, ci să ofere spațiu de imaginație celor care audiază această lucrare. *Lacul albastru* este ca un micro-cosmos, pe care-l oferi ascultătorului, iar acesta îl umple cu propriile fantezii, asociații, trăiri.

Oricât de complexe sau de simple ar fi sensurile textelor acestor două miniaturi corale, ambele piese necesită o pregătire bună și o cunoaștere a materialului muzical aproape pe dinafară. Spre deosebire de *Dulce plai*, în lucrarea *Lacul Albastru* respectarea integrității formei muzicale prezintă o dificultate mai mare din mai multe considerente printre care semnală opririle pe acorduri de lungă durată între părțile creației, numeroasele repetări ale uneia și aceeași structuri poetice în special în partea mediană, procedeele polifonice specificate în prima parte a lucrării în care terminațiile textului poetic practic se pierd în începuturile altor fraze în diferite voci. Încă o problemă apare la începutul părții mediane în vocea tenorului care își începe fraza pe sunet cu durata unei măsurii întregi care trece și în prima silabă peste bara de măsură și își continuă mișcarea în pătrimi, problema constă în păstrarea integrității cuvântului plasat la începutul acestei fraze precum și accentele prozodice și tempoul. În această parte tempoul se schimbă iar pe motiv că primul sunet este pe o durată de notă întreagă plus o pătrime pornirea mișcării prezintă un impediment, altfel spus există riscul ca tempoul să nu se uniformizeze de la bun început, cu atât mai mult că această parte este precedată de o *fermata*. Un lucru mai puțin înțeles este accentul din măsura 43 și 46 pe ultima silabă a cuvântului „albastră”, se creează o divergență între accentul prozodic și cel melodic, însă o motivare a prezenței acestuia anume în acest loc nu observăm, cu atât mai mult că durata acestei silabe este mai mare ca precedenta și în mod normal la nivel de senzație aceasta va avea un efect de oprire deci și de mic accent. Acestea sunt doar câteva probleme care se pot ivi pe parcursul interpretării lucrării corale *Lacul albastru*. Desigur, ambele lucrări nu sunt atât de accesibile publicului larg, ele necesitând o pregătire muzicală și o cultură de un nivel înalt pentru perceperea materialului muzical și ideii poetice. Însă, odată cu trecerea timpului societatea se dezvoltă și evoluează și lucrările de acest gen devin tot mai apreciate și mai bine înțelese de către public, astfel oferind totodată și un impuls pentru dezvoltarea continuă a limbajului muzical.

3.2. *Arde pământul pe versurile lui Vitalie Tulnic și Seară de vară pe versurile lui Leonid Corneanu, de Vasile Zagorschi.*

Atmosfera culturală în Moldova anilor șaptezeci ai secolului XX, când au fost scrise miniaturile lui Vasile Zagorschi, era încă puternic marcată de clișeele ideologice ale socialismului. Atât arta poetică, cât și componistica sovietică din acea perioadă a stat sub semnul ideilor și motivelor poetice tributare socialismului biruitor, muncii avântate, în folosul comunitar, a fericirii și bucuriei de a trăi în țara sovietică. Conținutul muzical-poetic al celor două miniaturi corale analizate poate fi înțeles doar în acest context sociocultural al timpului, fiind reprezentative pentru acea epocă.

Arde pământul este o miniatură pentru cor mixt *a cappella* pe patru voci scrisă pe un text poetic autentic cu o profundă exprimare a sentimentului național-patriotic.

Autorul textului poetic este poetul și publicistul Vitalie Tulnic. Absolvent al Școlii de Literatură Mihai Eminescu din București, V. Tulnic debutează editorial cu placheta *Caiet liric* (1958), care conține poezii de o ținută artistică apreciabilă. În creația sa, poetul reușește să creeze o atmosferă poetică specifică, ce se afirmă în volumele *Trezirea viorilor* (1963), *Drum deschis* (1966), *Dor de cuvinte* (1971), *Culori și anotimpuri* (1974). Prin tot ce a scris, V. Tulnic, se manifestă ca un poet de o vie sensibilitate și temeinică cultură literară, motivul principal al creației sale fiind dorul de viață, dragostea de oameni și de plaiul natal. Pe lângă poezii, V. Tulnic este și autor al unor culegeri de eseuri publicistico-literare – *Bucuria întâlnirilor* (1967), *Flăcări pe comori* (1973), care se caracterizează și ele prin finețea observațiilor asupra personalității și individualității omului creator.

Autorul textului muzical – compozitorul moldovean Vasile Zagorschi, face parte din prima generație de absolvenți ai Conservatorului din Chișinău (1952). Pe parcursul mai multor decenii el a desfășurat o amplă activitate de creație, a fost directorul teatrului de operă și balet, Președinte al Uniunii compozitorilor din Moldova (1964-90), profesor la Academia de muzică. Creația sa componistică acoperă o largă gamă de genuri: simfonic, cameral, muzică pentru teatru și film. „Creația compozitorului V. Zagorschi cuprinde diferite domenii ale muzicii profesionale, incluzând în fiecare din ele lucrări cu o scriitură individuală, cu o mișcare deosebită a gândului în căutarea celor mai reușite mijloace de exprimare a sentimentelor umane” [21].

Dacă să facem referință la muzica simfonică a lui V. Zagorschi, aceasta se încadrează în tradiția clasic-romantică mondială. Unele lucrări au program, însă muzica lui nu urmărește respectarea intactă a cuvântului, ci realizarea începutului conceptual; „O direcție istorico-culturală, apropiată caracterului persoanei creatoare a lui V. Zagorschi, după părerea noastră, ar fi romantismul, probabil, chiar și cu prefixul „neo”, care în acest caz va însemna, mai întâi de

toate, o distanțare în timp de la epoca istorico-culturală originală” [136, p.21]. Această formă de exprimare persistă și în piesa *Arde pământul*.

V. Zagorschi posedă o erudiție bogată, cunoștințe ample în domeniul literaturii, arhitecturii, artei plastice, istoriei diferitor civilizații, ceea ce l-a ajutat mult în realizarea imaginilor muzicale. V. Zagorschi fiind o fire intelectuală, de altfel ca și Tulnic, reușește să redea suflul tabloului poetic creat de scriitor. Compozitorul folosește ca mod de exprimare genul de miniatură corală, ca fiind unul ce are posibilitatea de a reda concis o serie de idei sau impresii. V. Zagorschi exploatează tehnica de scriitură polifonică, ambitusurile melodice, planul dinamic, și alte mijloace de expresie ale genului cât și ale protagonistului (corul). Toate acestea el le folosește pentru a sublinia mesajul textului poetic.

Textul poetic este următorul:

*Când arde pământul ard norii, / să n-aibă dușmanul poteci /
Brăzdează în jos traiectorii / de fulgere albe și reci. /
Se-avântă cu bice de ploaie, / doboară copacii greoi /
Dușmanilor mâna hapsână le-o taie / și singurul drum înapoi.*

Pe baza acestui text V. Zagorschi realizează o miniatură corală într-o formă bipartită simplă, părțile fiind reunite printr-o mică punte și urmate de o codă. Toate compartimentele se succed firesc, fără pregătiri special sau întreruperi, fără cezuri evidente între părți. *Arde pământul* este o lucrare diversă din punct de vedere al tehnicii de scriitură corală care îmbină scriitura omofono-armonică, contrapunctică, cu elemente de imitație. Este o piesă concisă, compozitorul reușind în cele 54 de măsuri să exprime o serie de idei sociale importante ca dorul de țară, dragostea de patrie și neam.

Partea I începe cu o mică introducere de patru măsuri și durează până la măsura 26; partea II cuprinde măsurile 27-47 (48 – volta II), având și ea o scurtă o introducere de patru măsuri care poate fi tratată și ca o punte între părți; ultimul compartiment al lucrării - Coda, cuprinde 6 măsuri (de la 49 la 54).

Pe tot parcursul piesei măsura este stabilă - 12/8, ba chiar mai mult fiind atestată neconținut prin pulsația ostinato de optimi prezentă mereu într-una dintre voci. Această pulsație este începută de vocea inferioară - bas, apoi în partea II-a este preluată de vocile superioare, adică soprani și alto care o mențin până aproape de sfârșit unde toate vocile se unesc într-o factură omofon-armonică mișcându-se în felul acesta până la penultima măsură a părții II. În codă pulsația este menținută de toate vocile în egală măsură. Această tehnică este un mijloc de expresivitate efectiv care creează o atmosferă plină de zbucium, o senzație de revoltă colectivă.

Procedeeul respectiv mai poate fi tratat și ca unul vizual, ilustrând o imagine vie a focului, flacăra ce pâlpâie într-un ritm de valuri, care îmbină în sine pe de o parte haosul, iar pe de alta – o continuitate fără de margini sau limite, plină de volum, reprezentată prin pulsația ostinato de optimi în cadrul măsurii de 12/8.

Liniile melodice ale partidelor corale sunt construite din intervale diverse: de la secunde mici până la sexte mici. Frazele muzicale încep din anacruză, durata premergătoare timpului unu fiind permanent mai scurtă decât următoarea. Compozitorul oprește melodia chiar la începutul ei cu cuvântul-cheie: “Arde” plasat pe primul timp. Acest procedeu este folosit și pentru a reda din start caracterul muzicii. În partea I predomină duratele relativ mari, de la pătrimi cu punct la note întregi cu punct. O asemenea construcție muzicală confirmă caracterul inițial al lucrării – *Risoluto*, ceea ce înseamnă hotărât și sigur. Însă pentru a accentua textul în interiorul frazei, compozitorul apelează la duolette pe care le plasează pe silaba tare a cuvântului. Contrar direcției duoletelor este așezată înălțimea următoare (doar în temă).

Direcția generală a melodiei este una șerpuită în partea I. Observăm o creștere orizontală spre mijlocul frazei, după care și o descreștere, la fel pe orizontală. Fiecare structură melodică din prima parte lasă loc pentru următoarea, astfel pregătind treapta ce urmează, structura rămânând deschisă cu ajutorul pauzelor de două optimi pe care compozitorul le ia din contul ultimei durate a fiecărei propoziții. Odată cu ultima frază a temei inițiale (m. 19-22), putem vedea și o scădere de înălțime a ostinato-ului din bas. Spre sfârșitul primei părți remarcăm o mișcare spre înălțime care începe din măsura 22 cu vocea inferioară și ajunge până la punctul cel mai înalt în măsura 27 cu intervalul de terță mică între vocile inferioare.

Tot în prima parte, o atenție deosebită se acordă cuvântului: “brăzdează”, accentuat prin intervalul de sextă mică ascendentă (m. 13 cu anacruză; m. 15 cu anacruză), dar și prin folosirea treptei a VI-a ridicată în măsura 17 la tenor precedată de duoletul descendent, formând astfel imaginea unui semnal de atenție.

În secțiunea de hotar între sfârșitul primei părți și începutul părții secunde, care poate fi tratată și ca o punte dintre cele două compartimente ale formei, predomină duratele mai scurte comparativ cu cele prezente anterior. Mișcarea le revine vocilor bărbătești, acestea creează o atmosferă de agitație pe care o ridică în culminație cu un pasaj ascendent cu durate mici (m. 26), stopând brusc mișcarea pe un interval de terță mică în tesitura înaltă, redând astfel un strigăt izbutit în rezultatul unei explozii lăuntrice. Culminația dată vine ca o reacție firească la acele stări sufletești expuse la început: frica, zbuciumul interior, instabilitatea. După această culminație, cum e și logic, urmează un moment de destindere, liniștire, moment ce precedă următorul val, însă cu alte sentimente decât cele trăite anterior.

În partea II traiectoria melodiei este una la fel șerpuită, doar că de această dată între vocile bărbătești care continuă ștafeta preluată de la vocile superioare, în timp ce vocile superioare preiau pulsația ostinato după o pauză de patru măsuri, pe care o încep dintr-o tesitură înaltă coborând-o pe parcursul celor patru măsuri ca urmare firească a ascendenței vocilor bărbătești. Acest ostinato își începe mișcarea spre superior din măsura 33 și o continuă lent (câte o treaptă în fiecare început de măsură) până în unificarea tuturor vocilor în măsura 42. În paralel cu acestea remarcăm mișcarea temelor care folosesc practic același mod de organizare ca și în prima parte, cu un mic adaos: mișcarea șerpuită în interiorul formulelor ritmice constituite din duolete, prezente în m. 34-37. Sfârșitul propozițiilor sunt în direcție descendentă, iar fiecare următoarea începe pe o treaptă superioară precedentei la fel ca în partea I.

Compozitorul ne atrage atenția asupra cuvintelor “*Singurul drum înapoi*”, pe care le repetă în sfârșitul părții II și care le accentuează în culminația realizată de *tutti*-ul omofon-armonic din măsurile 42-44.

În codă remarcăm o factură verticală formată din structurile ritmice folosite în ostinato, cu alte cuvinte este același ostinato, doar ca realizat în *tutti*. Direcția este mai întâi descendentă pe durata a patru măsuri, după care unei singure măsuri urcă brusc spre punctul final și cade pe nivelul din care a început lucrarea.

Planul tonal al piesei nu este unul foarte variat. În prima parte predomină modul doric cu tonica pe si bemol, în partea II acesta se transformă în minor natural cu aceeași tonică.

Zagorschi încearcă să creeze un stil muzical local prin prisma stilului personal. În legătură cu aceasta muzicologul G. Cocearova menționează că „...problema reprezentării stilului muzica local este legată de fenomenul modelării unei atmosfere intonaționale specifice...” [31, p.6]. Astfel, compozitorul folosește ca atitudini alte mijloace de exprimare, nu atât planul tonal cât tehnica polifonică pe care o aplică cu o deosebită precizie, îmbibând liniile vocale cu melodicitate și formule ritmice ce creează totodată o senzație de zbucium și în paralel una de infinit, de ceva ce nu are limite, în care persistă o mișcare perpetuă. Piesa „*Arde pământul*” se remarcă printr-o scriitură unde predomină procedeele polifonice printre care vom menționa imitarea exactă a temei la interval de cvintă la două măsuri diferență de către vocea superioară în combinație cu linia vocală de susținere a tenorului, în urma căreia apare unul dintre cele mai interesante procedee metro-ritmice – poliritmia. Aceasta este atestată prin prezența duoletelor și a pulsației permanente în măsurile 7, 9, 11, 12, 16 din partea I, iar în partea II în măsurile 23-26 prin mișcarea polifonică în vocile inferioare bas și tenor, de asemenea cu prezența duoletelor. Sunt prezente și alte combinații ritmice cum ar fi sincope sau schimbări de metru ca în măsura 24 la bas.

Lucrarea dată este bazată în mare parte pe scriitura polifonică, cu excepția măsurilor 42-44 și 49-54 unde este prezentă factura omofono-armonică. Ca urmare, acordurile se conturează în rezultatul suprapunerii liniilor melodice.

O tehnică folosită de V. Zagorschi pe parcursul întregii miniaturi este cea de ostinato. Figura care se repetă este o structură ritmică formată din optimi și pătrimi, aranjată în două măsuri pe care le repetă încontinuu, mai întâi la vocea inferioară în prima parte, apoi transcendând spre vocile superioare în partea II. Textul acestui ostinato este identic pe toată durata piesei – *Arde pământul*. Așadar, compozitorul, ne atrage atenția asupra acestui text, îi oferă locul dominant în desfășurarea lucrării muzicale și astfel putem constata prezența unui ostinato semantic accentuat prin ostinato ritmico-melodic. Tot ce urmează acestui ostinato își are începutul în el și se construiește de asemenea pe fundalul lui. Liniile vocale sunt tensionate, cu mișcare, dar și cu volum. În toate liniile melodice întâlnim durate diverse, de la optimi la note întregi cu punct. Tematismul se bazează pe combinații din pătrimi cu punct, doimi cu punct legate cu pătrimi cu punct sau fără. Încă un mijloc metro-ritmic pe care compozitorul îl folosește destul de frecvent pe durata piesei este duoletul. Autorul îl combină cu celelalte formule ritmice, astfel creând pe lângă senzația de mișcare care are tendința de a merge înainte și chiar puțin a avansa, și o senzație de static, ba și uneori de stopare sau reținere. Miniatura corală, fiind un gen muzical de durată scurtă, necesită o concentrare asupra redării exacte și concrete a ideii poetice. Poliritmia aduce un suport considerabil în atingerea acestui scop. De asemenea ea poate fi tratată și ca un element constructiv al formei muzicale.

Planul dinamic al miniaturii reprezintă un arc întins de la *p* la *ff*, cu *crescendo*-uri și *diminuendo*-uri pe fraze, treptate sau subite. În linii generale dinamica este dominată și dirijată de mișcarea direcției liniilor melodice. Temele sună la nuanța de *f*, iar contrasubiectul este pe nuanța de *mp*, respectiv pulsul își desfășoară sonoritatea pe nuanța *p*. În partea II pulsul rămâne pe *p*, iar tema își are mișcarea pe *mf*. Este o cădere a dinamicii pentru a pregăti ulterior în ultimul segment al părții factura acordică care reprezintă o creștere mare a dinamicii și a intensității, asemănându-se cu un strigăt de trezire a conștiinței umane. Conchidem deci că planul dinamic este unul variat și fiind combinat cu procedeele de articulare ajută la dobândirea mijloacelor de expresivitate specifice caracterului general al piesei.

Cât despre procedeele de articulare, acestea sunt menționate în partitură. Temele și imitațiile merg pe *marcato*, iar *ostinato* este pe *quasi murmurando*. Alte procedee nu sunt specificate de autor. Însă reieșind din caracterul general lucrării care este indicat chiar la începutul acesteia – *Risoluto*, putem deduce unele procedee caracteristice acestuia.

Componența corala folosită de compozitor este una clasică – cor mixt pe patru voci. Sunt doar trei măsuri din această miniatură unde este prezentă divizia la soprani. În rest divizii nu sunt. Dar compozitorul specifică în partitură, că vocile ce mențin pulsația pe cuvintele "arde pământul", să se succedă în emiterea sunetelor în interval de două măsuri, după cum se arata: la fiecare două măsuri: bassi 1, sau bassi 2; la fel și la vocile feminine: soprani 1 și soprani 2; alti 1 și respectiv alti 2. Unica voce care nu are aceste specificații este tenorul. În fond, aceasta nici nu are funcția de menținere a pulsului pe parcursul lucrării, dimpotrivă, ea fiind vocea care începe textul lucrării cu durate lungi, continuându-și mișcarea cu funcția de temă sau contrapunct. Tema revine tenorului în punte, aceasta fiind imitată de bas. În partea I tema este condusă de alto și imitată de soprano pe durata întregii părți. Tenorul aici are funcția de susținere. Basului îi revine funcția de puls pe punctul de orgă – fă. La acest capitol putem menționa intenția compozitorului de a introduce în lucrarea dată o tehnică instrumentală, cum ar fi cea de ostinato. „Parametrii lexiconului autorului se definesc de asemenea și de timbro-personaje, unde vocea îndeplinește o funcție egală unui instrument” [112, p.108].

Pe durata părții II, tema este purtată de vocea tenorului și imitată de bas, aceste voci fiind susținute de pulsația vocilor feminine, care împreună predispun o creștere a tensiunii până la unificarea tuturor în factura omofono-armonică la sfârșitul compartimentului secund. Urmează coda, în care își continuă existența factura omofono-armonică dar îmbinată cu desenul ritmic al pulsației.

Toate tehnicile de scriitură folosite de compozitor sunt bine integrate, dar în realizarea produsului final, adică a interpretării pot apărea unele dificultăți de ordin tehnic. Una din acestea poate fi chiar la începutul lucrării: discursul muzical începe cu unison la bas și tenor în nuanța *ff*, la bas sunând figura ostinato iar la tenor notă întreagă cu punct. Aici pot apărea probleme de intonație, luând în considerare că unisonul se echilibrează la o nuanță mult mai mică. Cât despre ostinato, acesta necesită o atacă permanentă și o susținere dură a respirației precum și o menținere a dicției pe parcursul întregii lucrări; nu în zadar compozitorul specifică în partitură ca la fiecare 2 măsuri vocile care emit acest ostinato să se rânduiască.

Un alt impediment ar fi interpretarea liniilor melodice pe pulsul deja prezent în același ostinato. Acest lucru necesită o atenție sporită, pe motiv că întreaga structură se bazează pe ostinato-ul menționat mai sus. Compozitorul ne atenționează cu o remarcă de articulare: *Marcato*, pe care o notează în partitură pe începutul liniilor melodice a vocilor alto și soprano.

Poliritmia care apare periodic pe parcursul lucrării de asemenea necesită o atenție sporită. Este necesar ca vocile să respecte exact tempoul și metrul indicat de autor. Specificăm anume metrul, deoarece anume el ne indică mișcarea textului muzical, silabele tari și slabe în care se

întâlnesc vocile după un scurt desen poliritmic. De asemenea acesta necesită o interpretare mai strictă, echilibrată și verticală.

La capitolul polifonie, am dori să atragem atenția asupra unui principiu de bază al acesteia: vocea care începe tema este principală până nu își finalizează expunerea integrală a acesteia. Deci constatăm că și în cazul alto-ului în prima parte și a tenorului în partea II, anume ele trebuie evidențiate pe prim-plan.

De asemenea este necesar ca să fie respectat în întregime planul dinamic notat de compozitor. Acesta ne va ajuta în reliefarea formei muzicale, ne va scoate în evidență unele teme, ne va proiecta planul principal și de fundal, ne va ridica culminațiile și punctele de cădere a intensității și respectiv de încheiere a frazelor.

Altă problemă ar fi *tutti*-ul din măsura 42, care necesită o maximă concentrare a tuturor interpreților pentru a se unifica echilibrat și concomitent toate partidele corale în factura omofono-armonică ce apare în culminația părții a II-a. La fel și în codă, unde avem un asemenea procedeu, *tutti*, dar pe ritmul ostinato-ului ce s-a interpretat anterior. Ataca pe începutul cuvântului: “*Arde...*” trebuie să fie una egală la toate vocile. Compozitorul creează un moment de cădere în m. 52, dar care este foarte periculos, căci intensitatea trebuie să crească chiar fiind în nuanța de piano, pentru a se echilibra acordul ce se repetă în pulsație de cca. 18 ori, ca ulterior, de la acesta să pornească ultimul avânt spre punctul final.

Într-un final, putem conchide, că miniatura corală *Arde pământul* este o lucrare bogată din punct de vedere a mijloacelor de expresivitate, a gândirii armonice, a structurării frazelor muzicale și nu în ultimul rând, a unei forme muzicale bine încheată. Respectarea și dobândirea acestor mijloace în procesul de interpretare va crea un tablou viu, bogat în culori și senzații, pe care auditorii îl vor putea contempla și percepe cu ușurință. Această miniatură corală rămâne a fi una dintre cele mai reprezentative lucrări de acest gen din creația muzicală a Republicii Moldova din a doua jumătate a sec. XX

O altă miniatură corală semnată de V. Zagorschi care prezintă un interes deosebit și care credem a fi ca una dintre creațiile corale reprezentative ale compozitorului Vasile Zagorschi este *Seară de vară* pe versuri de Leonid Corneanu (Cornfeld). Poetul este cunoscut ca un dramaturg, folclorist și scriitor de texte pentru copii. Publică primul volum – *Versuri felurite* – în anul 1930, urmând apoi cărțile *Tiraspolul*, *Avânturi*, *Cântece și poezii*, ș. a., ultima sa culegere de versuri fiind *Izvorul frăției*, editată la Chișinău în 1978. O bună parte din textele sale au văzut lumina tiparului deja după trecerea poetului în neființă. Creația sa în mare parte este simplă și accesibilă. Spre exemplu, poezia *Seară de vară* conține un text descriptiv al unei seri rustice de vară, a unui

apus de soare și amurg al zilei. Din cuprinsul acestei poezii desprindem un caracter senin și pozitiv, fără sensuri ascunse sau dramă.

Textul poetic este următorul:

*Trece ziua-mpodobită / În tulpan de soare, /
Iată noaptea odihnită / Pe cărarea colbuită / Vine, vine pe răcoare.

Peste dealuri și vâlcele / Și câmpii în zare /
Iese luna între stele / Cu șiraguri de mărgelă / Ca o fată mare.
Iar pe valea răcoroasă, / Ca un vers de ciocârlie, /
Zboară cântece frumoase, / Cântul zilelor voioase, / Horele mândriei.
Trece ziua-mpodobită / În tulpan de soare. /
Vine iar albastra noapte / Cu lungi murmure, cu șoapte / Satul se-mpresoară.*

Strofele sunt scrise în formă de cvinarie, adică cinci versuri. Fiecare strofă conține câte două fraze, prima include două versuri iar a doua frază trei stihuri, și astfel sunt structurate toate strofele. Spre exemplu în strofa a doua prima structură include versurile „1 – Peste dealuri și vâlcele, 2 – Și câmpii întinse”, iar a doua frază conține structurile elementare prozodice rămase în strofă „3 – Iese luna între stele, 4 – Cu șiraguri de mărgelă, 5 – Ca o fată mare”. Astfel a doua frază este mai complexă cu un vers decât prima, acesta îndeplinește o funcție adăugătoare, în cazul de față indică acțiunea de definire a ultimului vers.

În opinia noastră textul muzical depășește simplitatea textului poetic, muzica creației *Seară de vară* fiind una plină de viață, de volum și inspirație.

Miniatura este scrisă într-o formă tripartită simplă A – B – A¹, încadrată la începutul de o introducere de patru măsuri, ca un prolog, și la sfârșit de o codă de opt măsuri ce reprezintă un epilog. Textul muzical este structurat în felul următor: prima parte a lucrării are 24 de măsuri și cuprinde textul primei strofe; partea mediană conține 32 de măsuri și cuprinde textul strofelor a doua și a treia, câte 16 măsuri pentru fiecare strofă; ultima parte conține textul strofei a patra, din punct de vedere tematic constituind repriza primei părți. Interesant e că ultima măsură a părții a treia este și prima măsură a epilogului care repetă intact materialul muzical din introducere preț de patru măsuri și îl completează cu încă patru măsuri pe sfârșitul creației.

Ar mai fi o posibilitate de structurare a materialului muzical într-o altă formă, și anume una bipartită cu structură inversată ce denotă trăsături ale unei forme de sonată fără dezvoltare. În cazul dat, am avea o structură în oglindă, care ar arăta în felul următor: A – B – B¹ – A¹.

Astfel prima parte ar putea fi definită ca expoziție ce conține două teme, A – principală și B – secundară, iar a doua parte ar fi Repriza în oglindă, la fel cu două teme, B¹ - secundară (reluată în tonalitatea A-dur spre deosebire de E-dur din expoziție) și A¹ - principală. În acest caz, Expoziției i-ar reveni primele două strofe din materialul poetic, iar Reprizei – ultimele două strofe. Temele principale vor număra câte 20 măsuri, iar teme secundare câte 16 măsuri fiecare. Introducerea și coda ar rămâne cu același număr de măsuri ca și în cazul structurii tripartite. Însă studiind mai atent forma textului poetic, observăm o repriză în primele versuri ale ultimei strofe, care se repetă intact ca în începutul poeziei, ceea ce nu se reflectă în corelația dintre strofele mediane. Deci mai logic ar fi să presupunem că totuși forma muzicală tinde mai mult spre o structură tripartită decât spre una bipartită, reflectând mai fidel forma poetică în muzică prin plasarea strofelor periferice în prima parte și repriză, și comasarea strofelor din interior într-o singură parte mediană unitară. Din acest motiv analiza ulterioară se bazează pe structura tripartită a formei.

Prima parte, după cum s-a menționat anterior, începe cu o introducere ce cuprinde patru măsuri. Este de fapt o vocaliză bazată pe două motive muzicale care se mișcă în paralel, primul motiv fiind interpretat de *soprano* și *tenor* la unison în octavă, iar al doilea de *alto* și *bas* la fel în unison în octavă. De fapt, lucrarea începe cu un unison general la nuanța de *p* pe un sunet de la care pornesc liniile melodice, una mișcându-se ascendent, iar alta descendent. Din punct de vedere practic, începutul acestei miniaturi este ideal pentru un acordaj de succes al corului. Nuanța mică, unisonul, vocaliza și tempoul *Andante* permit ca vocile să intre mai ușor în acordajul acestui strat sonor, chiar și tesitura fiind una comodă pentru toate vocile. Liniile melodice de la bun început sunt line fără sărituri mari și ritmuri complicate. Deși introducerea este o vocaliză și asta ar însemna o emisie a întregii melodii pe o singură vocală fără întrerupere, adică *legato*, totuși compozitorul face un favor benefic pentru o articulare mai concretă, oferind posibilitatea de a repeta vocala „a” la fiecare început de măsură din introducere. În acest fel cu ajutorul unui mic accent pe primul timp al fiecărei măsuri putem să menținem factura verticală ajutându-ne la pornirea mecanismului de mișcare a vocilor concomitent, fără distorsiuni. După introducere urmează discursul muzical-poetic propriu-zis. Prima silabă a textului coincide cu un acord de A-dur în poziție largă cu cvinta în vocea superioară și terța la *tenor*. Nuanța generală de *mp*, deși este mai mare decât în introducere, din punct de vedere practic nu este suficientă pentru o asemenea poziție a acordului și pentru un început de vocalizare a unui text literar. În acest loc involuntar se cere o nuanță mai mare și o articulare mai evidențiată a silabelor decât în introducere. Factura combină structura omofon-armonică pentru trei voci și un procedeu imitativ spre sfârșitul fiecărei fraze în vocea *alto*. Structura primei părți cuprinde cinci fraze, fiecare

pregătind din punct de vedere dinamic fraza următoare, astfel se reflectă o creștere a planului dinamic până la nuanța de *f* spre sfârșitul primei părți. Textul literar care începe cu cuvintele „Trece ziua-mpodobită”, este unul comod vocalizării deoarece este favorabil ca începutul frazei să pornească de la o consoană, astfel se poate ajunge mai ușor la o organizare bună a sonorității, căci conform scrierilor despre cânt consoana este cea care formează vocala. Din propria practică interpretativă menționăm că această primă frază ar trebui interpretată pe un *non legato*, poate un pic sacadat evidențiind fiecare timp, motivul ar fi aceeași – buna organizare a pornirii mișcării țesutului armonic vertical și ritmic, pentru a avea posibilitatea pe parcursul lucrării de a trece prin diferite procedee de articulare dar menținând același mecanism metro-ritmic. Pe plan dinamic ar fi de dorit ca creșterea intensității sunetului să se producă treptat pe durata tuturor frazelor primei părți, dar fără a varia cu nuanța dinamică în interiorul fiecărei fraze, pentru a nu pierde integritatea formei.

Partea mediană a miniaturii corale *Seară de vară* este formată din două compartimente a câte 16 măsuri împărțite în câte patru fraze pentru fiecare. În această parte autorul folosește tehnica de melodie acompaniată care începe în vocea inferioară și o preia în fraza a treia vocea superioară, celelalte partide vocale având rolul de acompaniament pe durate relativ lungi. În compartimentul doi al părții mediane melodia aparține în totalitate vocii superioare. Ne pare interesantă ideea compozitorului de a structura textul într-o formă mai puțin obișnuită:, spre deosebire de prima parte unde fiecărui vers poetic îi corespunde câte o frază muzicală, în partea a doua primele trei versuri constituie câte o frază muzicală, iar ultimele două sunt redată în paralel, fiind suprapuse la diferite voci corale și formând o singură unitate sintactică atât în primul compartiment cât și în al doilea. Nu găsim o explicație exactă care ar reda motivul realizării formei acestui fragment anume în așa un mod. Însă am putea presupune că acest lucru s-a produs cu scopul de a menține aici o formă pătrată stabilă spre deosebire de structura mai liberă a părților extreme. Chiar și din punct de vedere al percepției, este un atu ca metoda de redare a unei idei să poarte un caracter cât mai simplu și stabil. Dar orice schimbare în formă, aduce după sine și ceva lucruri mai puțin obișnuite și deloc ușoare în interpretare. Spre exemplu, aici se ivește o problemă interpretativă care ține de mesajul lucrării. Melodia propriu zisă este constituită din durate mai mici decât cele din acompaniament, și ca urmare textul literar va fi mai pronunțat în structura acesteia (melodiei), pe când ultimul vers al strofelor în partea a doua îi revine acompaniamentului, pe durate lungi. În acest caz, partea melodică structurată în durate scurte va fi mai bine percepută decât cea formată din durate mari. O metodă de a scoate în evidență textul aferent vocilor de susținere, este folosirea unor mici accente pe fiecare durată lungă, însă fără a prevala în fața liniei melodice, evidențiind doar primul timp al fiecărei măsuri

apoi cedând intensitatea în favoarea vocii superioare, căci totuși melodia, sau linia ce poartă textul poetic este conform spuselor lui E. Rucievskaja, elementul care „restrânge toate relațiile funcționale ale întregului” [123, p.142], astfel se vor crea două terase diferite care vor facilita expresia textului poetic. Mai mult ca atât, aceste accente sunt binevenite și pentru schimbarea exactă a acordurilor, armonia conținând în această parte mediană, multe alterații și inflexiuni în vocile de susținere care necesită o atenție sporită. Oricare ar fi mijloacele folosite pentru realizarea acestei miniaturi nu trebuie să uităm că este necesar ca textul poetic să fie redat integral, fără goluri, căci timp pentru recuperarea sensului acestuia pe parcursul lucrării muzicale nu există deoarece ca și în majoritatea miniaturilor, și aici, practic totul se bazează pe efectul de moment. Dacă nu se aude textul, este pierdut și firul conceptual. Planul tonal al părții a doua variază între *E-dur*, *cis-moll* și *A-dur*.

O atenție sporită ar fi binevenită frazării melodiei care după structura ei presupune o mișcare liniară, cantabilă și fără stagnări spre deosebire de vocile acompaniatoare, astfel putând apărea divergențe de timp între voci, problema cea mai gravă fiind instabilitatea metrului. O sugestie la acest capitol ar fi crearea unei dinamici în valuri în interiorul melodiei, pentru a evidenția unele puncte acute după care să se manifeste o scădere a intensității pe sfârșitul frazelor în folosul realizării unei facturi verticale prin prisma acordurilor plasate pe timpii tari în vocile de susținere. Ca rezultat, linia melodică va rămâne pe prim-plan, dar și structura metro-ritmică a stratului armonic nu va avea de suferit. Alt procedeu folosit de compozitor în partea de mijloc este imitația aplicată în măsurile 27, 32, 43 și 48. Pentru realizarea acestor mijloace de expresie este nevoie ca vocea în care este plasat acest procedeu imitativ să nu prevaleze în fața melodiei primordiale. Adeseori în procesul interpretativ se ivesc anume asemenea probleme, când o partidă de susținere într-un moment anumit iese brusc în evidență și distruge integritatea stratului sonor. Interpretarea imitației în acest caz este doar un ecou și credem că anume așa trebuie tratată. În acest caz, vocea care realizează imitația (*risposta*) ar trebui să fie precaută la structura ritmică și la modul în care aceasta este interpretată în melodia principală pentru a intra firesc în continuarea ei cu acest ecou imitativ, pe o nuanță ceva mai mică decât cea a liniei melodice din *proposta*.

Articularea bună a textului poetic și muzical este o acțiune indispensabilă pentru o realizare de succes a interpretării oricărei miniaturi corale. O greșală des întâlnită în procesul interpretativ constă în golurile apărute în urma respirațiilor între fraze. Deși de cele mai multe ori frazele coincid cu versurile textului literar, acest lucru nu înseamnă numaiidecât permiterea respirațiilor lungi după sfârșitul frazelor formând goluri, ci mai degrabă ar însemna separarea textului poetic și muzical pentru a lăsa spațiu între fraze, dar în același timp neafectând structura generală a formei muzicale. Același pericol îl semnalăm în procesul de interpretare a piesei

corale *Seară de vară*, în special în partea mediană. Aici frazele muzicale ar trebui separate prin folosirea unor micro-cezuri, iar dacă este posibil în general lipsa oricărei separări cu excepția măsurii 35 unde se află culminația părții mediane, înainte de care ar fi nevoie de o stopare generală a sonorității pentru a organiza vertical acordul pe care este plasat punctul culminant al acestui compartiment muzical. Argumentul principal al acestei sugestii este că factura structurii armonice ce precedă acest punct culminant este orizontală, și adeseori este nevoie de o oprire a mișcării chiar și pentru scurt timp, pentru a intra într-o altă factură, în acest caz verticală. Al doilea compartiment al părții a II-a are aproximativ aceeași structură ca și primul, însă este lipsit de culminație și vine doar ca o inerție a mișcării generate în primele fraze, care scade treptat din intensitate și tesitură spre sfârșitul părții mediane ajungând la starea de calm și liniște.

Partea a treia a miniaturii corale *Seară de vară* este repriza muzicală a primei părți, realizată însă pe un text poetic diferit. Dacă în prima strofă poetică abia începe descrierea tabloului seral, cu amurgul zilei atunci în ultima parte tabloul este completat deja cu stăpânirea nopții asupra satului care se adâncește în liniște. Însă dinamica acestei ultime părți contrastează față de prima, compozitorul specificând în partitură o nuanță de *forte* care persistă până în coda lucrării care vine cu măsura 76, înainte de care autorul ne indică în partitură un *diminuendo*. Această nuanță dinamică din codă, deși nespecificată, ar trebui conform textului să se producă treptat până la ultimul acord al creației. Chiar și structura codei ne semnalează acest lucru, repetând cuvintele „vine noaptea” în două structuri melodice a câte două ori, deci în total de patru ori. Așadar, logic ar fi ca fiecare structură melodică să fie mai puțin intensă din punct de vedere dinamic ca precedenta, până la dispariția totală a mișcării, astfel redând acea senzație de dispariție a oricărui zgomot sau murmur specificată în textul poetic.

George Enescu spune că „din îmbinarea cuvântului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare” [40, p.46]. Credem că această afirmație este veridică și în cazul miniaturii corale *Seară de vară* semnată de renumitul compozitor Vasile Zagorschi. Deși, trebuie să recunoaștem că textul pastelului care stă la baza acestei piese corale este caracteristic pentru perioada sovietică, tematica fiind simplă și uzuală pentru acele timpuri. Și vocabularul folosit în această poezie nu conține descoperiri îndrăznețe. Ca exemplu arătăm prima strofă a pastelului *Seară de vară*: „*Trece ziua-mpodobită, În tulpan de soare, Iată noaptea odihnită, Pe cărarea colbuită, Vine, vine pe răcoare*”. Însă, spre deosebire de textul poeziei, materialul muzical creat de compozitor este unul care depășește limita expresivității acestei poezii. Chiar din primele măsuri observăm stilul componistic al lui Zagorschi, liniile vocale pornind lin și firesc, treptat fiind îmbibate cu lirism, melodicitate, toate scrise într-o factură și tesitură comodă vocilor. Pe lângă toate se manifestă și personalitatea lirică a autorului prin îmbinarea perfectă a textului cu

muzica, prin crearea unui plan armonic și melodic bine structurat, prin crearea unui plan dinamic natural care vine odată cu lărgirea facturii corale, ajungând firesc spre punctul culminant apoi căzând treptat până la oprirea melodiei. Muzica acestei miniaturi este plină de culoare și dispoziție pe care compozitorul o redă prin inflexiuni și diferite alterații plasate firesc în interiorul facturii neîmpiedicând buna desfășurare a interpretării. Interpretarea sau audierea acestei piese corale creează o stare de bună dispoziție printr-o desfășurare bine structurată a ideilor poetice. Textul poetic necesită o evidențiere mai mare pe alocuri unde liniile melodice sunt mai cantabile ca în începutul frazelor din prima parte, precum și în culminația părții a doua. Sunetul necesită o abordare mai delicată, în cazul de față sonoritatea trebuie să fie luminoasă, non-dramatică și mai ușoară dar tot odată nelipsită de volum, necesar pentru unitatea frazelor într-un tot întreg. O atenție sporită se va da acompaniamentului vocal din partea mediană, acesta fiind îmbibat cu numeroase alterații, toate acestea ar trebui să se realizeze firesc și lin, fără a accentua prea mult rezonanța generală a acordurilor. Accentele prozodice sau punctele culminante ale frazelor ar necesita o determinare din timp, astfel ca acestea să nu se producă spontan sau prea des, în rezultat ar trebui să apară senzația de prelungire a frazelor, astfel încât liniile melodice să se manifeste cursiv și firesc. O bună chibzuință necesită și selectarea tempoului adecvat pentru interpretarea acestei lucrări. Compozitorul specifică în partitură *andante*, însă acesta poate varia nesemnificativ între un *andante* liniștit și unul *con moto*, însă nu mai mișcat decât cognitivul reușește să conștientizeze fiecare frază și acord aferent formei muzicale. Toate aceste procedee, necesită o pregătire din timp, realizarea lor revind dirijorului.

Dacă e să trecem fugitiv peste text putem extrage rezumatul tabloului poetic evidențiind câteva planuri: 1. apusul de soare; 2. între timp asupra pământului apare luna în toată splendoarea ei; 3. în paralel cu fenomenele naturale se descrie și viața cotidiană de seară a unei așezări rurale cu cântecele și horele care răsună până și dincolo de sat; 4. Într-un sfârșit liniștea care pune stăpânire asupra întreg tabloului odată cu dispariția totală a luminii de zi.

Chiar și în această miniatură corală care este doar un pastel de seară, putem observa principiul de *macro-cosmos în micro-cosmos*, deși volumul acestui *macro* nu este la fel de mare ca în alte creații de acest gen. Totuși anume prin muzică compozitorul reușește să creeze un tablou care cuprinde acele patru planuri sus menționate și concentrate într-un timp foarte scurt cu ajutorul unei forme muzicale de mici dimensiuni. Muzicologul E. Nazaikinski spune că prin prezența lor, „miniaturile nu numai completează arta monumentală a formelor mari, nu numai oferă un fundal necesar ci și singure sunt de o importanță deosebită și de mare preț pentru viață și artă” [115]. Considerăm, pe bună dreptate că miniatura corală *Seară de vară* se înscrie în topul celor mai de seamă creații de acest gen compuse pe teritoriul Republicii Moldova la sfârșitul secolului XX.

3.3. *Ninge* de Teodor Zgureanu pe versuri de Petru Dudnic

Miniatura corală *Ninge* de Teodor Zgureanu reprezintă o partitură diversă și interesantă din punct de vedere al mijloacelor de expresivitate precum și al formei și stilului componistic. Lucrarea constituie 68 de măsuri, aranjate într-o formă bipartită, ce cuprinde mijloace de expresivitate din cele mai variate, de la linii melodice bogate în intervale diverse și direcții melodice diferite până la schimbări metrice și nuanțe dinamice contrastante.

Prin tot ce a scris compozitorul Teodor Zgureanu, s-a arătat ca un adevărat patriot și iubitor de țară și de națiune. El folosește în creația sa texte literare și poetice pline de sens și inspirație. La fel, compozitorul reușește prin ideile sale componistice, să redea pe deplin sensul textelor poetice la un înalt nivel de exprimare.

Autorul textului poetic pus la baza miniaturii corale *Ninge* este renumitul scriitor și scenarist moldovean Petru Dudnic, născut la 10 iunie 1941 în comuna Iacobstal, raionul Ștefan Vodă. A activat în calitate de redactor la Radioul Național și a colaborat cu studioul Telefilm-Chișinău în calitate de scenarist. A debutat în calitate de scriitor cu volumul de versuri *Infinitul e aproape* la 1968. Au urmat o serie de cărți ca *Nerv*, volum de versuri editat la 1973, *Grăbește-te a trăi*, culegere publicistică apărută la 1984, *Planeta frăției*, cronică documentară, 1985, precum și alte scrieri³. Petru Dudnic a fost un iubitor adevărat de patrie și de țară. Prin tot ce a scris s-a manifestat ca un promotor al valorilor autentice ale acestui plai. Poeziile sale conțin cugetări asupra noțiunilor de patriotism, etică și morală. Versurile lui Dudnic sunt scrise într-o limbă română literară care se ridică cu ușurință la nivelul de cunoaștere al acesteia în secolul XXI. Poezia lui este concomitent simplă, dar și plină de inspirație și de diverse figuri de stil printre care predomină metafora.

Textul poetic folosit de T. Zgureanu este structurat într-o formă mai puțin tradițională. Prima strofă numără zece versuri, iar a doua opt versuri.

Ninge, ninge, ninge... / Ninge cu doruri de viață, / Ninge cu nopți de nesomn și speranțe, / Ninge cu griji zbuciumate și grele, / Ninge cu stelele viselor mele, / Ninge cu doruri – de slavă – cumplite, / Ninge cu visuri neîmplinite, / Ninge cu toamne și primăveri, / Cu așteptări, îndoieli și greșeli. / Ninge, ninge, ninge... De-o sută de ani / Parcă ninge de-o mie de ani, / Cu clipe de plumb și bucurii / Ninge, ninge, ninge... / Și-atât de curată și simplă / E această ninsoare ce cade pe tâmplă, / Această albă ninsoare / N-o poate topi nici un soare.

³ Au fost preluate informații din sursa: <https://m.moldovenii.md/en/people/772>

Același principiu de structurare îl observăm și în forma lucrării corale *Ninge*, identificând două părți care au la bază fiecare câte o strofă poetică structurată în trei secțiuni pentru fiecare parte muzicală. În construcția interioară a părților observăm deosebiri semnificative. Prima parte folosește integral textul primei strofe structurat în trei secțiuni inegale, primul vers „Ninge, ninge, ninge...” fiind folosit în introducere, însă compozitorul repetă cuvântul ninge de mai multe ori comparativ cu strofa textului poetic. De fapt cuvântul „ninge” repetat de trei ori consecutiv în primul vers fiind urmat de trei puncte, presupune un număr nelimitat de repetări și permite compozitorului folosirea multiplă a acestuia pentru a alcătui o introducere mai desfășurată necesară pentru a reda mai profund starea pe care și-o dorește. După introducere urmează compartimentul de bază al primei părți din forma bipartită, în care compozitorul folosește următoarele opt versuri, adică practic tot textul primei strofe. Acest text este o enumerare a unor gânduri, ce par a fi redată cu părere de rău și cu tristețe, poate chiar și cu regret. Credem că acest text se referă la lucrurile pe care omul, ajungând la o vârstă înaintată, se plânge că nu le-a realizat în timpul vieții, pornind de la simple „doruri de viață” și culminând cu recunoașterea eșecurilor personale prin textul „cu așteptări, îndoieli și greșeli”. Urmează compartimentul de încheiere, care la fel ca și textul poetic reprezintă o repriză identică a introducerii, dar având totodată și rol de punte spre partea a doua a formei.

Redând textul poetic al strofei secunde, care la fel ca și prima se structurează în trei compartimente, această parte totuși difere semnificativ de forma primei părți. Primul compartiment folosește trei versuri, al doilea este o repriză variată a introducerii *Ninge*, iar ultima reproduce ultimele patru versuri ale poeziei. Dacă în prima parte textul poetic reda o enumerare a unor regrete, în partea secundă, textul reprezintă niște constatări a unor adevăruri care deja nu pot fi supuse unor schimbări.

O schemă a formei muzicale prezente în miniatura corală *Ninge* ar arăta în felul următor (vezi tabelul 6):

Tabelul 3.1 T. Zgureanu *Ninge*

Partea	A			B		
compartimentul	a	b	a	c	a ¹	d

Piesa corală *Ninge* este scrisă preponderent într-o factură omofon-armonică, dar conține și procedee împrumutate din muzica cu ison, procedee polifonice și elemente de heterofonie. Primul compartiment al părții I (introducerea) este o imagine a unui fenomen natural – și anume a ninsorii line, redată prin mișcarea contrară a intervalelor între două voci, mai întâi la grupul feminin, după care în imitare la vocile bărbătești în urma căreia rezultă un proces polifonic. Din imitarea liniei

melodice și stratificarea acesteia se formează o factură care seamănă cu eterofonia. Am putea presupune că compozitorul a folosit acest procedeu pentru a reda prin intermediul mijloacelor muzicale ninsoarea care se așterne în straturi. Pe tot parcursul introducerii se menține măsura de 2/4, spre deosebire de schimbările frecvente de metru ce au loc în compartimentul central al primei părți unde măsura oscilează între 2/4, 3/8, 6/8 și 4/4, formând astfel diverse schimbări ale metrului prin care în opinia noastră compozitorul reușește să redea acel complex de stări de meditare, gândire, amintire despre care relatează textul poetic. Această instabilitate coincide cu stările prin care trece omul în timpul unei meditații: bucurie, tristețe, regret, indignare, plăcere, satisfacție ș.a. Unele gânduri par a trece mai repede, altele necesită o redare mai aprofundată, iar altele chiar pot să oprească mișcarea pentru un timp ceva mai îndelungat. Compozitorul folosește acest procedeu de instabilitate metrică și în partea a doua a formei, însă mai puțin comparativ cu prima, iar în ultimul compartiment folosește doar măsura de 6/8, astfel sfârșitul lucrării reprezentând o mișcare metrică stabilă ce se oprește abia pe ultimul acord al piesei.

Planul tonal oscilează între tonalitățile *h-moll* și dominantă naturală a acesteia – *fis-moll*. În prima parte observăm câteva inflexiuni, la început în tonalitatea *A-dur*, iar în compartimentul central în tonalitate *E-dur*, însă pentru un scurt timp.

În miniatura corală *Ninge* în prim-plan mereu este scoasă vocea în care sună melodia, celelalte voci având rol de acompaniament sau susținere în cazul procedurii cu ison. Melodia este purtată periodic de mai multe voci, în introducere aceasta fiind interpretată de vocea superioară imitată de vocea tenorului la două măsuri diferență, vocile superioare menținând intervalul format pe toată durata imitației, la fel repetă și vocile inferioare menținând intervalul format în timpul mișcării vocilor superioare. Aici, melodia are o direcție descendentă, mișcându-se în jos pe intervalul de secundă mică. Cel mai complicat în interpretarea acestei introduceri ni se pare crearea unei senzații de neant necesară pentru a aduce spectatorul de la bun început într-un mediu potrivit pentru meditație. În general tot textul poetic din această lucrare redă niște senzații, acțiunea propriu-zisă se limitează doar la capacitatea conștientului de a înțelege și de a se resemna cu unele adevăruri despre viața omului.

„*Ninge cu doruri de viață, ninge cu nopți de nesomn și speranțe*”, cu acest text începe compartimentul central al primei părți, care cuprinde măsurile 11-30. Acesta este cel mai important ca tratare a materialului muzical, precum și cel mai mare ca dimensiune a textului poetic având o dezvoltare treptată pe plan metric, dinamic, tematic și de factură. Melodia este condusă de soprano în primele măsuri, celelalte voci îndeplinind rolul de acompaniament, ulterior melodia trece la vocea tenorului fiind susținută de bas prin punctul de orgă, apoi și acesta preia melodia, ducându-o spre punctul cel mai grav al ambitusului lucrării – *fa#* din octava mare.

Acest procedeu prezent în măsurile 16-22 poate fi tratat și ca melodie susținută de ison, pentru început isonul fiind plasat în vocea inferioară, mai apoi melodia trece în vocea basului iar isonul este preluat de vocea tenorului. Ne pare interesantă ideea compozitorului de a folosi în această propoziție o repetare în oglindă verticală a materialului muzical, căci melodia pe care o preia vocea inferioară în acest moment nu este altceva decât o repetare identică a materialului muzical și poetic din precedentele trei măsuri, precum și vocea tenorului preia intonațiile din partida basului. Se remarcă o mișcare descendentă a liniei melodice, aceasta începând la soprano în prima octavă, trecând la partida tenorului care o conduce spre octava mică, și respectiv preluată de vocea basului ce o conduce spre octava mare. Pare a fi o scădere atât a intensității sunetului cât și a complexității facturii, dat fiind faptul că la fiecare trecere a melodiei dintr-o voce superioară în una inferioară, factura se simplifică, ajungând la omofonie. După care melodia iarăși este preluată de soprano, de această dată conducându-o integral, acompaniată de vocile inferioară, până la punctul culminant în unisonul la interval de două octave în ultimele patru măsuri a primului compartiment.

Pe plan tematic, melodia se diferențiază esențial de introducere, aceasta fiind mai diversă ca durate, mișcare, intervale și desen ritmic. De fapt materialul muzical al acestui compartiment poate fi tratat și ca un fragment de sine stătător din punct de vedere al mișcării melodiei și dinamicii. Această frază începe lin într-o tesitură joasă, apoi trece printr-un proces de dezvoltare amplificându-se ca dinamică și factură, ajunge la culminație după care scade treptat, dar rapid spre sfârșitul compartimentului. Întreg procesul este realizat pe textul poetic al primei strofe, care pornește de la o meditare ce ajunge până la o stare de indignare în culminație și regret în căderea melodiei pe sfârșitul compartimentului. Un factor important pentru interpretarea acestei părți îl constituie mișcarea neîntreruptă și trecerea lină a liniilor melodice dintr-o voce în alta, este un factor de care un dirijor ar trebui să țină cont necondiționat.

Dinamica la fel necesită o atenție sporită, ea începe de la nuanța de *mp* în măsura 11 și treptat trebuie să crească până la *forte* în *tutti*-ul din măsura 27, unde autorul ne aduce la culminație folosind unisonul la interval de două octave pe textul „Ninge cu toamne și primăveri, cu așteptări, îndoieli și greșeli”. Acest text este ultimul care enumeră modurile în care problemele și grijile vieții se revarsă asupra ființei umane. Deși culminația acestei părți necesită o pregătire treptată din punct de vedere dinamic, totuși unisonul din măsura 27 pe nuanța de *forte* prezintă un pericol din punct de vedere interpretativ, dar în ajutor vine *fermata* plasată pe primul timp al acestei măsuri, oferind timp pentru reglarea sonorității și obținerea omogenității. *Fermatele* prezente în măsurile 18 și 19 ar trebui tratate mai degrabă ca un *tenuto*, un procedeu de întindere a duratei atâta timp cât unisonul format între două voci reușește să se uniformizeze

și nu ca o oprire de două ori mai lungă precum se definește de obicei acest semn. În cazul în care oprim melodia pentru mai mult timp riscăm a pierde sensul melodic și poetic, rezultând doar o segmentare a propozițiilor, iar acest lucru este cel mai puțin dorit în momentul de mișcare spre un punct culminant. În acest compartiment, teoretic, fiecare vers poetic ar trebui să ”dea buzna” peste precedentul, astfel creând senzația de agitație care, după părerea noastră, ar culmina și s-ar organiza anume în culminație. Partea I se încheie cu o repriză a introducerii, dar care diferă de începutul lucrării prin planul dinamic și dispoziția generală, care aici este una preponderent liniștită. Acest compartiment îndeplinește o funcție dublă: de încheiere a unei părți și totodată de punte sau de trecere spre partea a doua a formei.

Partea secundă a piesei corale *Ninge* cuprinde 28 măsuri și este compusă la fel din trei compartimente, doar că acestea diferă între ele și nu se repetă. Tonalitatea *h-moll* este stabilă pe tot parcursul părții, până la sfârșitul lucrării și nu conține inflexiuni sau modulații. Un singur moment putem remarca la capitolul mod și anume măsurile 41-46 și 58, unde se ivește un *g#*, care ne dă o senzație de prezență a modului doric, însă nu pentru mult timp. În acest compartiment melodia este repartizată basului pentru primele trei măsuri și ulterior partidei *alto* pentru următoarele trei măsuri. Această melodie este scrisă în măsura de 6/8 și prezintă o mișcare șerpuită pe textul „*De-o sută de ani parcă ninge de-o mie de ani*”, care își are punctul de oprire pe ultima silabă, iar odată cu trecerea melodiei în vocea *alto*, ea capătă un caracter mai stabil, fiind scrisă în măsura de 4/4, pe durate mai mari decât în propoziția precedentă. Prin aceste mijloace și în special prin acea șerpuire melodică și prin sonoritățile modului doric compozitorul reușește pentru început să redea o stare de mister, iar mai apoi ne întoarce la realitate printr-un metru mai ferm. Nuanța indicată este *p*, de aceea articularea textului necesită o atenție sporită, dar atât încât să nu segmenteze linia melodică. Acest compartiment prezintă un pericol în interpretare anume prin redarea întregii melodii ca un tot întreg, fără fragmentare între prima frază și următoarea. Dirijorul ar trebui să atragă atenția în acest moment asupra continuității gândului poetic și asupra intrării partidei *alto* din măsura 44, ca aceasta intrare să se execute firesc ca o continuare a materialului melodic ce o precedă. În continuare, discursul ar trebui să se reverse firesc în cel de-al doilea compartiment din această parte secundă a lucrării, astfel încât frazele ce urmează să încheie ideea preluată din propozițiile precedente, deoarece oprirea generală a mișcării va avea loc abia la sfârșitul fragmentului median al părții.

În secțiunea centrală a părții secunde relevăm un moment vizual-tematic ce reprezintă căderea fulgilor de nea, pe același cuvânt prezent și la începutul lucrării – *ninge*. Acesta nu este altceva decât o reminiscență a introducerii, doar schimbată esențial sub aspectul complexității sonore. Vrem să remarcăm tehnica destul de cunoscută în componistica muzicii corale, pe care

compozitorul o folosește în sfârșitul acestei secțiuni și anume tehnica stratificării, doar că nu vertical-ascendent, de la sunetul inferior, ci descendent, de la sunetul superior. Astfel, sonoritatea pornește de la sunetul *si* în octava I în vocea superioară și treptat se adaugă câte un sunet inferior precedentului, la interval de secundă, pe gama *si* minor natural, rezultând într-un final un cluster diatonic. Această tehnică prezentă și îmbinată cu intervalele respective precum și cu ritmul de sincopă ce se oprește pe a doua optime a timpului tare, creează o stare statică, de neant ce ne transpune într-o dimensiune străină realului. Chiar și tempoul specificat de compozitor în partitură este *meno mosso*, adică cu mai puțină mișcare. Acest tempo iarăși ne vorbește despre o stagnare a mișcării și contribuie la o mai bună realizare a ideii componistice.

Pentru crearea acestui tablou este necesară o omogenizare perfectă a sonorității corului, ca vocile practic să nu difere, de parcă ar fi o singură voce care rămâne în acustică cu fiecare treaptă coborâtă. Este extrem de important respectarea exactă a duratelor și a procedurilor de articulare. Nuanța generală a acestui compartiment este *pianissimo*, motiv pentru care ar fi binevenit realizarea unui mic *diminuendo* pe ultima măsură a fragmentului precedent, astfel încât aceste două secțiuni să se contopească firesc. Intrarea vocilor inferioare pe sfârșitul acestui fragment, prezintă un pericol din punct de vedere dinamic deoarece tesitura este mai înaltă, comparativ cu celelalte voci, motiv pentru care această intrare ar putea suna la o nuanță mai puternică decât cea specificată în partitură, iar acest lucru este inadmisibil. Am putea sugera ca aceste ultime alinieri la stratul sonor să se execute pentru început de vocile inferioare cu un timbru mai luminos și ușor, iar celelalte să se alătore pe parcurs pentru a crește împreună intensitatea sonoră până la un *mf*, poate chiar și un *forte*. În sfârșitul acestui compartiment semnalăm prezența unei *fermata* pe ultima măsură a fragmentului, în timpul căreia se execută *crescendo* până la nuanța *mf* și apoi *diminuendo* până la *ppp*. Considerăm că acest procedeu trebuie executat cu mare atenție la capitolul dozare a nuanței în timp. Adică, timpul creșterii spre nuanța cea mai mare trebuie să fie egală sau este acceptabil în cazul de față să fie și mai mic decât *diminuendo* spre nuanța slabă. Motivul susținerii duratei mai mari pentru scăderea intensității îl găsim în ideea de a lăsa să se limpezească de tot spațiul sonor ocupat de clusterul format în urma stratificării vocilor. Astfel dirijorul trebuie să atragă o atenție sporită la organizarea executării acestui procedeu, atât la durata de timp care este rezervată pentru *crescendo* – nuanța superioară – *diminuendo*, cât și pentru durata nuanței mai slabe, care la fel necesită o porțiune de timp pentru a putea fi stabilită. Această ultimă nuanță ar trebui să semnifice oprirea totală a timpului și a mișcării, un îngheț total al spațiului, ca mai apoi să se strecoare ultimele gânduri de resemnare care se vor dizolva în finalul lucrării.

Ultimul compartiment numără 13 măsuri și folosește aceeași tehnică de ison acompaniat ca în începutul părții a II-a. Melodia are o mișcare șerpuită și este purtată preț de șapte măsuri de partida *alto*, trecând la vocea superioară și spre sfârșit la cea inferioară. Toate trecerile temei dintr-o voce în alta se efectuează fără opriri, relatând conceptul unitar al melodiei pe tot parcursul ultimului compartiment. Această unitate poate fi dobândită numai cu condiția în care toate vocile vor simți în sine pulsația ritmului melodiei principale în paralel cu linia melodică din propria partidă, pentru a nu fragmenta esența contextuală. Melodia principală trebuie să străbată întreaga factură fără nici un impediment, oprindu-se doar în ultimul sunet al întregii lucrări. Este semnificativ că ultima frază muzicală pe textul poetic „*n-o poate topi nici un soare*” este dată spre interpretare vocii inferioare. Acest text poetic reprezintă ultima constatare și într-un sfârșit resemnare, de aceea ni se pare firesc ca asemenea text să fie interpretat de o voce care în ideal ar trebui să fie cea mai fermă și stabilă. În mod firesc, după o exclamare a unei voci bărbătești sigure, nu mai poate fi loc de comentarii sau de polemică.

Tematica piesei *Ninge* se bazează pe o interpretare alegorică a textului literar. Ninsoarea despre care se vorbește și care este redată aproape vizual la începutul lucrării nu semnifică altceva decât starea de neant în care apar reminiscențe periodice ale trecutului. Cuvântul *ninge* ce se repetă de mai multe ori pe parcursul lucrării răsunând ca un leitmotiv care ne readuce de fiecare dată la acea stare de reminiscență. În acest text literar practic lipsește acțiunea, de fapt mai corect ar fi să menționăm că acțiunea se petrece doar la nivel cognitiv și această latură se manifeste nemijlocit în textul muzical. Unele motive muzicale își au începutul într-o mișcare asimetrică dar spre încheiere se organizează într-o formă structurală coerentă.

În fond, cel mai dificil factor este crearea unei stări meditative necesare pentru sesizarea esenței textului poetic. Lucrarea *Ninge* posedă mijloace de expresivitate foarte pregnante, utilizate cu mare ingeniozitate, însă piatra de încercare pentru dirijor o reprezintă fragmentarea formei muzicale prin mai multe opriri ale materialului melodic pe parcursul lucrării. Acest impediment poate fi depășit prin crearea unei senzații generale de static și neant, în caz contrar, dacă fiecare frază va fi tratată în parte cu prea multă mișcare și reliefare, aceste opriri pe *fermata* sau durate lungi pot duce la destrămarea stratului melodico-armonic și la pierderea esenței contextuale și într-un final – a unității discursului.

Miniatura corală *Ninge* este o încercare curajoasă de a reda levitația gândurilor într-o dimensiune de neant a timpului. Fuziunea textului muzical cu textul poetic se manifestă într-o armonie deplină. Totul este bine gândit și structurat uniform. Textul poetic fiind purtat prin diferite structuri metrice, ritmice și dinamice până la o coeziune totală la sfârșitul lucrării. Procedeele componistice de imitație, monodie acompaniată, monodie cu ison și de suprapunere succesivă până

la formarea unei mase sonore ample sunt niște atu-uri de care compozitorul nu numai că face uz, ci și le unește formând o interdependență a tuturor elementelor miniaturii corale *Ninge*.

3.4. Concluzii la capitolul 3

1. Poezia contemporană a constituit un suport important în arta componistică națională. Conținutul poetic bogat, planul semantic profund, limbajul figurativ contemporan a oferit compozitorilor largi posibilități de exprimare.

2. Particularitățile structurilor metrice, ritmice și dinamice ale versului, caracterul static al conținutului, menit să redea ideea de încremenire rece a iernii/ninsorii, în miniatura *Ninge* de T. Zgureanu pe versuri de P. Dudnic, au condiționat utilizarea de către compozitor a unor procedee componistice de imitație sonoră, a monodiei și au determinat elaborarea unor modele sonore corale care să corespundă cu acestea pe plan interpretativ, bazate pe atenția sporită acordată dinamicii, tempo-urilor și *attacca* sunetului vocal.

3. Miniaturile *Dulce Plai* și *Lacul Albastru* de Z. Tcaci pe versurile poetei A. Roșca reprezintă adevărate mostre ale genului în componistica corală națională și se deosebesc printr-un limbaj muzical bogat, o textură corală comodă, coloristica sonoră, expresivitatea, eleganța formei și suplețea facturii [55]. Textele miniaturilor denotă un conținutul bogat, contrastant. Astfel, aceste componente ale discursului componistic au stat la baza abordării interpretative, în care pe prim plan se situează atenția la dinamică, emiterea sonoră, articularea, pauzele și intonația.

4. În miniaturile *Arde pământul* pe versurile lui V. Tulnic și *Seară de vară* pe versurile lui L. Corneanu de V. Zagorschi, compozitorul apelează la un limbaj componistic complex, fie pentru a reda tematica patriotică, fie pentru a exprima seninătatea unui tablou rustic [54]. Având în vedere pregnanța elementelor stilului individual al compozitorului, elaborarea unor metode de depășire a unor probleme interpretative în aceste creații s-a axat în special pe intonația în unison și succesivitatea vocilor în timpul interpretării ostinato [52].

CONCLUZII GENERALE

1. Diversitatea surselor poetice din care s-au inspirat compozitorii moldoveni a oferit compozitorilor din Republica Moldova un important suport ideatic și model structural-stilistic pentru transpunerea acestora în lucrări miniaturale corale ce constituie un repertoriu național de referință în domeniu.
2. Identificarea în cadrul tezei a unor modele interpretative noi de realizare artistică contemporană a materialelor muzicale analizate, a fost posibilă deopotrivă datorită procesului analitic și practic.
3. În cadrul cercetării teoretice, miniaturile corale selectate pentru studiu au fost sistematizate în trei grupuri, conform tematicii poetice – folclorică, eminesciană și contemporană autohtonă, fiind accentuate particularități comune sau distincte ale limbajului componistic și a scriiturii corale în cadrul acestora și care au constituit suportul conceptual al realizării artistice a miniaturilor, în cadrul recitalurilor practice.
4. În cadrul recitalurilor realizate în cadrul tezei, au fost conturate diferențele legate de tratarea interpretativă corală a celor trei grupuri de creații muzicale analizate în cele trei capitole ale tezei – miniaturi corale scrise pe texte folclorice, pe texte eminesciene și pe texte ale poeților moldoveni contemporani și au fost identificate principalele soluții practice de realizare artistică a acestora.
5. Originalitatea scriiturii corale și a limbajului muzical de inspirație folclorică în miniaturile corale semnate de compozitorii moldoveni pe texte folclorice au determinat și elaborarea unor anumite maniere, procedee și tehnici de interpretare corală specifice, bazate pe particularitățile interpretării vocale populare. Un rol esențial, în acest sens, l-a avut, pe de o parte, realizarea caracterelor cantabil-liric, jucăuș ș.a.; iar, pe de alta, abordarea unor procedee interpretative specifice, ce amplifică caracterul conceptual al sursei folclorice:
 - tânguirea, jalea (*lamento* în *Jalea miresei*);
 - isonurile, imitațiile și alte procedee polifonice;
 - accentele-pulsații,
 - coloritul timbral ș.a.
6. Modelele muzical-artistice și soluțiile stilistice și interpretative de realizare corală a miniaturilor axate pe bogatul univers poetic eminescian, elaborate în teză, vizează în temei îmbinarea conceptuală a planurilor verbal semantic și cel al limbajului și a mijloacelor de exprimare componistică.

7. Transpunerea interpretativă a spectrului deosebit de complex și bogat de imagini și conținuturi poetice ale versurilor contemporane a necesitat elaborarea unor modalități de interpretare moderne, în care se regăsesc atât racordarea artistică a procesului interpretativ la particularitățile intonațional-armonice și ritmice ale limbajului muzical contemporan, cât și utilizarea unor procedee noi în practica corală precum tratarea personificată a formei, reconceptualizarea gândului poetic, experimentarea timbrală a vocilor.
8. Valabilitatea soluțiilor interpretative corale elaborate în baza demersului teoretic analitic au fost demonstrată în cadrul recitalurilor practice realizate în cadrul tezei, dar și în cadrul unor diverse concerte ale Capelei corale academice *Doina*, desfășurate cu succes pe scenele din republică. O dovadă în plus este includerea miniaturilor corale semnate de compozitorii autohtoni în repertoriul activ al reputatului colectiv, cât și numeroasele solicitări ale partiturilor corale, pentru interpretare, din partea unor colective corale din republică și de peste hotare.

RECOMANDĂRI

1. Implementarea în practica artistică academică și în repertoriile active ale colectivelor corale din republică a miniaturilor corale ale compozitorilor moldoveni;
2. Inițierea unui Festival studentesc al colectivelor corale, cu participare internațională, cu un repertoriu național obligatoriu format din miniaturile corale autohtone;
3. Promovarea repertoriului de miniaturi corale naționale prin editarea unor colecții de partituri însoțite de comentarii biografice și interpretative;
4. Înregistrarea, în fondurile Radioteleviziunii naționale, a repertoriului de miniaturi corale semnate de compozitorii moldoveni, în interpretarea diverselor colective corale;
5. Căutarea unor noi și diverse versiuni de realizare artistică a creațiilor corale autohtone, în baza soluțiilor interpretative dezvăluite în cercetarea de față;
6. Resuscitarea interesului compozitorilor autohtoni pentru crearea de noi lucrări în genul de miniatură corală.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Agache, C. Cosmosul eminescian în lirica muzicală a lui Eugen Doga, In: Congresul Mondial al Eminescologilor, ediția a VIII-a, Chișinău, 1-2 sept. 2019. Disponibil online: <http://www.observatorul.com/default.asp?action=articleviewdetail&ID=20362> (accesat 15.05.2021).
2. Agapie, L., Oprea, Gh. Folclor muzical românesc, București: Editura muzicală, 1982.
3. Alexandrescu, E., Gavrilă, D., Literatura română în analize și sinteze. Chișinău: AO Princeps, 2001.
4. Andronic, Șt. Organizarea corului de copii. Chișinău: Literatura artistică, 1983. 118 p.
5. Axionov, L. V. Repetițiile cu ansamblu coral. Chișinău: Lumina, 1966. 56 p.
6. Axionov, V. Creația componistică în Moldova. Genurile principale și studierea lor. In: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 9-14.
7. Axionov, V. Cu privire la utilizarea folclorului muzical în creațiile simfonice. In: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 56-65.
8. Axionov, V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității). In: Cercetări de muzicologie, Chișinău, 1998.
9. Axionov, V. Folclorul în creația componistică din Moldova In: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică, Chișinău: Știința, 1993, p. 56-66.
10. Axionov, V. Reflecții asupra stilului sintetic și individual în creația componistică contemporană. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor (anul 2003), ediția a III-a. Chișinău, 2003, p. 96-99.
11. Axionov, V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 215 p.
12. Axionova, L. Gheorghe Strezev : Schiță biografică. Chișinău, 2003, ISSN 9975-9769-4-8.
13. Badrajan, S. Jalea miresei pentru cor mixt de Ghenadie Ciobanu – o tratare arhetipală a sursei folclorice, In: Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre. Suceava: Lidana, 2015, p. 137-140. ISBN 979-0-9009875-2-5.
14. Badrajan, S. Muzica în ceremonial nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p.

15. Balaban, L. Miniaturi corale paraliturgice ale compozitorilor din Republica Moldova. Disponibil online: http://libruniv.usarb.md/xXx/reviste/arta/continut/arta2-3/18-21_Larisa_Balan.pdf (accesat 12.06.2020).
16. Barbanoi, H. Creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi din perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe. Teza de doctorat. Disponibil online: http://www.cnaa.md/files/theses/2016/50362/hristiana_barbanoi_thesis.pdf (accesat 10.10.2020).
17. Bogdanovschi, E., Axionova, L. Muzica corală din Moldova. Chișinău: Cartea moldovenească, 1972.
18. Bogdanovschi E., Popescu, I. Îndrumări practice pentru dirijorul de cor. Chișinău: Știința, 1985. 89 p.
19. Boldurat, V. Considerații asupra culturii vocale în cântarea corală. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale (conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor (anul 2002), Chișinău: Grafema Libris, 2002, p. 116-118.
20. Boldurat, V. Unele aspecte ale tehnicii vocal-corale. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale (conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor (anul 2002), Chișinău: Grafema Libris, 2002, p. 120-122.
21. Bolocan, T. Cvartetele de coarde ale lui V. Zagorschi între tradiție și inovație. In: Cercetări de muzicologie, Vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, p. 151-157.
22. Botez, D. Tratat de cânt și dirijat coral. București: Consiliul culturii și educației socialiste. Vol. I, 1982. 334 p.
23. Botez, D. Tratat de cânt și dirijat coral. București: Consiliul culturii și educației socialiste. Vol. II, 1985. 440 p.
24. Bughici, D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
25. Burlac, F. File din istoria colectivelor corale camerale din Republica Moldova (sec. XX – începutul sec. XXI) In: Anuar științific: Muzică, teatru și arte plastice, nr. 1 (14). Chișinău: Grafema Libris, p. 75-79. Disponibil online: http://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/151437079114_burlac_FiledinistoriacollectivelorcoralecameraleinRM.pdf (accesat 01.06.2021).
26. Cazacu, M. Apa – Semnificant Poetic. In: Revista Română nr. 4 (58). Iași: ASTRA Despărțământul „Mihail Kogălniceanu”, 2009, p. 18-19.
27. Câmpeanu, L. Elemente de estetică vocală. București: Litera, 1975. 230 p.

28. Chiseliță, V. Interferențe culturale evreiești în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina, In: Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”, Tomul 19. București: Editura Academiei Române, p. 201-223.
29. Ciobanu, Gh. Moduri de abordare a folclorului în propria creație. In: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Materialele Conferinței științifice internaționale, 11-12 decembrie 2014, AMTAP, Chișinău, 2015, Editura Grafema Libris, p. 183. ISBN 978-9975-52-185-7.
30. Coca, G. Modalități de prelucrare a folclorului în colecția „20 coruri pentru voci egale” de Sigismund Toduță. In: Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre, Suceava: Lidana, 2015. Disponibil online: <http://www.cimec.ro/pdf2/muzica/Muzica-CCristescu-Componistica-romaneasca-2015-Volum-Simpozion.pdf> (accesat 01.04.2021)
31. Cocearova, G. Problema stilului muzical local. In: Pagini de muzicologie. Chișinău, 2001, p. 5-8.
32. Comișel, E. Folclor muzical. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1967. 470 p.
33. Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon bibliografic. Chișinău: Editura Universitas, 1992. 264 p.
34. Daniță, T. Arta de interpretare corală din Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX). Autoreferat al tezei de doctor. Disponibil online: <http://www.cnaa.md/thesis/6666/> (accesat 01.04.2021).
35. Daniță, T. Aspecte de organizare a colectivului coral de tineret. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior. Seminar metodologic, 25 martie 2005 (ed. a III-a). Chișinău, 2005. p. 79-83.
36. Daniță, T. Madrigalul Lumineze stelele de Gheorghe Mustea: particularități compoziționale și aspecte de interpretare corală. In: Studiul artelor, și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2(25). Chișinău: Valinex, p. 122-127.
37. Delion, P. Metodica muzicii vocale. Iași: Conservatorul G. Enescu, 1979, p. 5-25.
38. Dercaci, T. Dirijorul de cor. Chișinău: Lumina, 1988. 109 p.
39. Dorizo, Al. Vocea, mecanisme, afecțiuni, corelații. București: Editura Medicală, 1972.
40. Enescu. G. Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicii la Academia Română (Academia Română, Discursuri de recepție LXIV, București, 1933) In: Dogaru V. Eminescu muzician al poeziei. Enescu poet al muzicii. București: Editura Ion Creangă, 1982.
41. Florea E. Folclorul în lumina culturii muzicale moderne. In: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău: Goblin, 1997, p. 119-123.

42. Galaicu, V. Descendența folclorică a unor procedee sintactice în creația compozitorilor basarabeni din ultimele decenii. In: Materialele Simpozionului Internațional Români majoritari / Români minoritari: interferențe și coabitări lingvistice, literare și etnologice. Iași: ALFA, 2007, p. 643-646. ISBN 978-973-8953-49-9. Disponibil online: http://www.philippide.ro/pages/romani%20majoritari_2007.htm (accesat 18.03.2020).
43. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești). Chișinău: Arc, 1998.
44. Gâscă, N. Arta dirijorală. Tehnica dirijorală. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1982.
45. Ghilaș, V. Muzica etnică. Tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
46. Ghilaș, V. Transpuneri muzicale ale liricii eminesciene. In: Revista Didactica Pro nr.4, anul 2000. Chișinău: Combinatul poligrafic, 2000, p. 73-74.
47. Hermann, V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura Muzicală, 1982. 148 p.
48. Husson, R. Vocea cântată. București: Editura Muzicală, 1977.
49. Literatura română. Dicționar de istorie și teorie literară. Coord. I. Colesnic, Alc. L. Bucătaru. Ed. a IV-a. Chișinău: Muzeum, 2005.
50. Mihalaș, M. Mijloace de expresivitate componistice și interpretative în suita corală Cine n-are dor de luncă de T. Zgureanu. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2(37). Chișinău: Valinex, 2020, p. 93-98.
51. Mihalaș, M. Mijloace de expresivitate interpretativă în miniatura corală Codrule, codruțule de Petru Șerban. In: Akademos, nr. 3(62). Chișinău: Im. Tipografia Centrală ÎS, 2021, p. 127-131.
52. Mihalaș, M. Miniatura corală Arde pământul de Vasile Zagorschi: viziuni stilistice și interpretative. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2(29). Chișinău: Notograf Prim, 2016, p. 116-120.
53. Mihalaș, M. Miniatura corală Jalea miresei de Gh. Ciobanu. Aspecte componistice și interpretative. In: Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan: realizări, provocări, perspective. Bălți, Indigou color, 2021, p. 193-197.
54. Mihalaș, M. Miniatura corală Seară de vară de Vasile Zagorschi: viziuni interpretative. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 1(32). Chișinău: Notograf Prim, 2018, p. 87-92.

55. Mihalaș, M. Unele aspecte ale interpretării miniaturilor corale de Zlata Tkaci în practica concertistică. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 1(34). Chișinău: Valinex, 2019, p. 129-132.
56. Moraru, E. Clopote astrale. Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu. Chișinău: Pontos, 2004. 151 p.
57. Moraru, E. Madrigalul în creația corală românească. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice Chișinău: Grafema Libris, 2013, p. 34-39.
58. Moraru, E. Valorificarea cântecului popular în creația corală românească din a doua jumătate a secolului al XX-lea. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Nr. 2 (19), 2013. Chișinău: Grafema Libris, p. 56-61.
59. Muzîca, T. Compozitorul Teodor Zgureanu: Portret de creație. In: Pagini de muzicologie. Chișinău, 2002, p. 16-19.
60. Muzîca, T. Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale (conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor (anul 2002), Chișinău: Grafema Libris, 2002, p. 71-76.
61. Nagacevschi, E. Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea. Creația corală laică în a doua jumătate a secolului al XX-lea. In: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate, Chișinău: Grafema Libris, 2009.
62. Nagacevschi, E. Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea. Fondarea Creației componistice laice. In: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate, Chișinău: Grafema Libris, 2009.
63. Nagacevschi, E. Evoluția istorică a muzicii corale în Basarabia. In: Arta, 1993, p. 141-152.
64. Nagacevschi, E. Mihail Berezovschi: Dirijor de cor și compozitor. Chișinău: Epigraf, 2002.
65. Nagacevschi, E. Muzica corală spirituală din Republica Moldova în anii 1990: racordări la experiențe stilistice mondiale moderne. In: Arta 2017. Chișinău: Grafema Libris, 2017, p. 41-46. Disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Muzica%20corala%20spirituala%20din%20Republica%20Moldova%20in%20anii%201990%20%20racordari%20la%20experient%20stilistice%20mondiale%20moderne.pdf (accesat 18.03.2020)
66. Opera „Dialogurile dragostei”. Disponibil online: <http://www.dogamusic.com/ro/Opera-DIALOGURILE-DRAGOSTEI>. (accesat 28.06.2020).
67. Pavalache I. Despre stil în muzica corală. Iași: Conservatorul G. Enescu, 1978.

68. Picioruș, D. Blog personal. Disponibil online: <https://www.teologiepentruazi.ro/2012/03/13/dintre-sute-de-catarge/> (accesat 28.06.2020)
69. Popescu, M. Elemente noi de limbaj în creația corală contemporană Românească de inspirație folclorică. In: Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre. Suceava: Lidana, 2015, 219 p.
70. Pușcaș, P. Stilul. In: Artes, nr.2-3, Studii de teoria artei, Seria Muzicologie, Iași: Artes, 1999, p. 96-112.
71. Răducanu, M. Introducere în teoria interpretării muzicale. București: Dan, 2003. 188 p.
72. Rojnovceanu, A. Reflectarea ideii poetice în muzica corului Peste vârfuri de Valentin Timaru. In: Pagini de muzicologie. Chișinău, 2002, p. 40-45.
73. Rotaru, P. Destinul trist al unui mare talent, compozitorul Ion Macovei. In: Arta, 2012, nr.1 (AAV). Chișinău: Grafema Libris, 2012, p. 51-54. ISSN 1857-1042 ISSN 1857-1050. (Cat. B).
74. Sărac, Gh. Mai am un singur dor. Miniaturi vocale pe versuri eminesciene. Romante și lieduri. Onești: Editura Magic Print, 2015. ISBN 978-606-622-157-3.
75. Șimbariov, A. Creația compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul colectivelor corale de copii. Autoreferat al tezei de doctorat. Disponibil online. http://www.cnaa.md/files/theses/2012/21516/ana_simbariov_abstract.pdf (accesat 28.06.2020).
76. Voiculescu, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX. In: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Materialele conferinței științifice internaționale. Chișinău: Academia de Muzică “G. Musicescu”, 1997, p. 23-28.

În limba rusă:

77. Аксёнова, Л., Абрамович, А. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Советский композитор, 1973, том IV, с. 496-511.
78. Аксёнова, Л. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Советский композитор, 1974, том V, с. 559-613.
79. Алексеева, Л. Музыкальный слух певца (о перспективах развития) В: Воспитание музыкального слуха: Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. М., 1993. Вып. 3. Сб. 1, с. 26–33.
80. Анিকেева, З., Аникеев, Ф. Как развить певческий голос. Кишинёв: Штиинца, 1981. 124 с.

81. Банин, В. О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя. În: Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М.: Музыка, 1970, с. 39-51.
82. Батюк, И. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века. Автореф. канд. дисс. М.: МГК, 1999. 26 с.
83. Батюк, И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 192 с.
84. Белых, М. Хоровые миниатюры а cappella 3. Ткач позднего периода творчества: Черты стиля (часть I) În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice 2013 nr.3 (20). Chișinău: Valinex, 2013, p. 141-148.
85. Белых, М. Хоровые миниатюры а cappella 3. Ткач периода творчества: Черты стиля (часть II) În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr.1 (21). Chișinău: Valinex, 2014, с. 111-120.
86. Гинзбург, Л. О работе над музыкальным произведением. Москва: Музыка, 1981, 89 с.
87. Гринченко, И. Истоки хоровой миниатюры эпохи романтизма в контексте традиций русского искусства. Disponibil online: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-horovoy-miniatury-epohi-romantizma-v-kontekste-traditsiy-russkogo-iskusstva/viewer> (accesat 19.07.2021).
88. Гринченко, И. Хоровая миниатюра в исполнительской практике. Disponibil online: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-miniatura-v-ispolnitelskoy-praktike/viewer> (accesat 19.07.2021).
89. Гринченко, И. Хоровая миниатюра в русской музыкальной культуре: история и теория. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. Disponibil online: <http://rostcons.ru/assets/refdisser/2015/grinchenko-ref.pdf> (accesat 20.10.2020).
90. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 2004. 366 с.
91. Добрынина, И. Об условиях и некоторых принципах воспитания чистой интонации у певцов В: Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Вып. 25. Москва: Труды ГМПИ им. Гнесиных, 1975, с. 90-117.
92. Егоров, А. Теория и практика работы с хором. Л.: Музгиз, 1951. 238 с.
93. Егорычева, М. Упражнения для развития вокальной техники. Киев: Музыка, 1977.
94. Емельянов, В. Развитие голоса. Координация и тренинг СПб., М., Краснодар, Лань: Планета музыки, 2015.
95. Ержемский, Г. Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. СПб.: Деан Ферт, 1993.

96. Ержемский, Г. Психология дирижирования. Москва: Музыка, 1988.
97. Живов, В. Исполнительский анализ хорового произведения. В: Работа с хором (методика, опыт). Москва: Профиздат, 1972.
98. Живов, В. Хоровое исполнительство. Теория, методика, практика. Москва: ГИЦ Владос, 2003. 270 с.
99. Иванов-Радкевич, А. О воспитании дирижера. Москва: Музыка, 1973. 78 с.
100. Казанцева, Л. Понятие исполнительской интерпретации. В: Музыкальное содержание, наука и педагогика, Уфа, РИЦ УГАИ, 2004 с. 149-156.
101. Казачков, С. Дирижерский аппарат и его постановка. Москва: Музыка, 1967.
102. Канн, Э. Элементы дирижирования. Ленинград: Музыка, 1980.
103. Корыхалова, Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 272 с.
104. Кочнева, И. Вокальный словарь. Ленинград: Музыка, 1986. 68 с.
105. Кочарова, Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с.
106. Кочарова, Г. Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы. În: Studiul artelor și culturologie Nr. 2(31). Chișinău: Notograf Prim, p. 8-12.
107. Кочарова, Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. În: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău, 1997, p. 112-118.
108. Краснощеков, В., Поэтический текст в хоровом пении. В: Работа с хором. Методика, опыт. Москва: Профиздат, 1972, с. 82-114.
109. Лотман, Ю. Структура поэтического текста. Москва: Искусство, 1970.
110. Мироненко, Я. Выразительная система фольклора и композиторское творчество. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986, с. 16-26.
111. Мироненко, Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков, Кишинев, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
112. Мироненко, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. În: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău: Goblin, 1997, p. 104-111.
113. Морозов, В. П., Эмоциональный слух певца и актера В: Вокальное образование в XXI веке: Материалы Международной научно-практической конференции кафедры теории и истории музыки МГУКИ. Вып. 6. Ч. 1. М., 2009, с. 88-95.

Disponibil online: https://lib.ipran.ru/upload/papers/paper_18780920.pdf (accesat 4.06.2021).

114. Назайкинский, Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
115. Назайкинский, Е. История в музыке: избранные исследования В: Назайкинский Е., Поэтика музыкальной миниатюры. М.: Московская консерватория, 2009. 392 с.
Disponibil online: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm> (accesat 20.09.2017).
116. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 318 с.
117. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студ. высш. заведений. Москва: Владос, 2003. 248 с.
118. Осеннева, М., Самарин, В. Хоровой класс и практическая работа с хором. М.: Академа, 2003. 187 с.
119. Пигров, К. Руководство хором. Москва: Музыка, 1964. 220 с.
120. Рабинович, Д. Исполнитель и стиль. Москва, Сов. Композитор, 1979. 320 с.
121. Работа с хором. Методика, опыт. Сборник статей под редакцией Б. Тевлина. Москва: Профиздат, 1972. 207 с.
122. Романовский, Н. Хоровой словарь. Ленинград: Музыка, 1980. 119 с.
123. Ручьевская, Е. Работы разных лет. 2 т. О вокальной музыке. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. 504 с.
124. Сахалтуева, О., Назайкинский Е. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении. В: Музыкальное искусство и наука. Москва: Музыка, 1970, Вып. 1, с. 59-94.
125. Сивизьянов, А., Проблема мышечной свободы дирижера хора. Москва: Музыка, 1983.
126. Скребков, С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. В: Скребков, С., Избранные статьи. Москва: Музыка, 1980, с. 17-23.
127. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 448 с.
128. Смирнов, М. Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство. В: Музыкальное исполнительство и современность. Москва: Музыка, 1988, Вып. 1, с. 213-239.
129. Соколов, В. Вокально-хоровые упражнения в самостоятельном хоре В: Работа в хоре. Методика, опыт. Москва: Музыка, 1977, с. 26–48.
130. Соколов, В. Работа с хором. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 1983. 192 с.
131. Струве, Г. Хоровое сольфеджио. Москва: Советский композитор, 1988.

132. Холопов, Ю. Как петь новую музыку XX века. В: Воспитание музыкального слуха. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 1985, с. 59-85.
133. Художественный тип человека. Комплексные исследования. Под ред. В.П. Морозова и А. С. Соколова. М.: Ип Ран, 1994.
134. Чесноков, П. Хор и управление им. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 240 с.
135. Чобану-Сухомлин, И. Полистилистический характер современного композиторского творчества в Республике Молдова. В: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2015, p. 36-38.
136. Чобану-Сухомлин, И. Творчество В. Загорского в зеркале культурно-исторических парадигм XX века. In: Cercetări de muzicologie, vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, p. 17-35.
137. Шамина, Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. Москва: Музыка, 1988. 173 с.
138. Шевелева, Е. Человеческий голос как музыкальный инструмент, М.: РИНКЦЭ, 1996. 135 с.
139. Ярославцева Л. К вопросу о рациональных режимах певческого дыхания В: Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 25. Москва: ГМПИ им.Гнесиных, 1975, с. 33–38.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, Mihalaș Mihai, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Mihalaș Mihai

Semnătura

CV-UL AUTORULUI

INFORMAȚII PERSONALE

Mihalaș Mihai



📍 Str. N. Dimo, nr. 55, Durlești, m. Chișinău, 2003, Republica Moldova

☎ +37322584141 📠 +37369638621

✉ mihalasmm@gmail.com

Sexul M | Data nașterii 31.03.1989 | Cetățenie Republica Moldova

EXPERIENȚA PROFESIONALĂ

- 2019 - 2021 **Artist de Cor în CCA Doina**
Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*, m. Chișinău. <https://www.filarmonica.md>
Tipul de activitate Artistică
- 2019 - 2021 **Dirijor de Cor în CCA Doina**
Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*, m. Chișinău. <https://www.filarmonica.md>
Tipul de activitate Artistică
- 2014 - 2017 **Lector**
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, m. Chișinău. <https://amtap.md>
Tipul de activitate Pedagogică
- 2012 - 2013 **Dirijor de Cor**
AO Concordia (casă de copii), s. Pîrîta, r. Dubăsari. <https://www.concordia.md>
Tipul de activitate Pedagogică
- 2010 - 2011 **Dirijor de Cor, Lector**
Academia de Teologie Ortodoxă din Moldova, m. Chișinău. <https://teologie.md>
Tipul de activitate Pedagogică

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

- 2016 - 2020 **Doctorat**
Specialitatea 635.01 Muzicologie (creație)
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, m. Chișinău. <https://amtap.md>

- 2013 - 2015 **Masterat**
 Dirijor de Cor
 Catedra Dirijare, Facultatea Artă Vocală, Dirijat și Pedagogie Muzicală
 Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, m. Chișinău. <https://amtap.md>
- 2009 - 2013 **Licență**
 Dirijor de Cor
 Catedra Dirijare, Facultatea Artă Vocală, Dirijat și Pedagogie Muzicală
 Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, m. Chișinău. <https://amtap.md>
- 2008 - 2012 **Licență**
 Teolog
 Facultatea Teologie Pastorală
 Academia de Teologie Ortodoxă din Moldova, m. Chișinău. <https://teologie.md>
- 2005 - 2009 **Colegiu de Muzică**
 Dirijor de Cor, Profesor de Muzică
 Catedra Dirijat Coral
 Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga*, m. Chișinău. <https://ceneaga.md>

COMPETENTE PERSONALE

Limba(i) maternă(e)

Alte limbi străine cunoscute

	INTELEGERE		VORBIRE		SCRIERE
	Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	
rusă	C1	B1	C1	C1	B1
engleză	C1	C1	B1	B1	B1

*[Cadru european comun de referință pentru limbi străine](#)

Permis de conducere Cat.
B

INFORMATII SUPLIMENTARE

Publicații

Imnele Vecerniei și Utreniei vol. I, Chișinău, 2019

Culegere de cântări religioase pentru coruri și ansambluri vocale bisericești

Imnele Vecerniei și Utreniei vol. II, Chișinău, 2017

Culegere de cântări religioase pentru coruri și ansambluri vocale bisericești

ANEXA 1

LISTA ABREVIERILOR

AMTAP	– Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
n.n.	– nota noastră
nr.	– numărul
p.	– pagina
SATB	– Soprano, Alto, Tenor, Bas
sec.	– secolul
ș.a.	– și alte
ș.a.m.d.	– și așa mai departe
МГУКИ	– Московский государственный университет культуры и искусств
РИЦ	– Региональный Информационный Центр
c.	– страница
СПб.	– Санкт-Петербург
СССР	– Союз Советских Социалистических Республик
УГАИ	– Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ANEXA 2
PROGRAMELE RECITALURILOR

RECITALUL NR. 1
Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*
Sala Mică
11 noiembrie 2016

Concert de muzică corală
Capela Corală Academică *Doina*
Director artistic și Prim dirijor Iona Stepan, Artist al poporului

În program:

1. Vasile Zagorschi – *Rădăcini*, vers. Vitalie Tulnic
2. Vasile Zagorschi – *Arde pământul*, vers. Vitalie Tulnic
3. Teodor Zgureanu – *Ninge*, vers. Petru Dudnic
4. Teodor Zgureanu – *Reminiscentă*
5. Zlata Tcaci – *Lacul albastru*, vers. Agnesa Roșca
6. Zlata Tcaci – *Dulce plai*, vers. Agnesa Roșca
7. Tudor Chiriac – Cantata *Doinatoriu, Izvorul*, vers. Mihai Eminescu, Grigore Vieru, Nicolae Dabija

Dirijor: Mihai Mihalăș

RECITALUL NR. 2
Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*
Sala Mică
31 octombrie 2017

Concert coral *Improvizație Moldavă*
Capela Corală Academică *Doina*
Director artistic și Prim dirijor Iona Stepan, Artist al poporului

În program:

1. Ștefan Neaga – *Du-te, du-te dorule*, aranjament coral V. Minin, versuri populare
2. Vasile Zagorschi – *Seară de vară*, vers. Leonid Corneanu
3. Vasile Zagorschi – *Improvizație moldavă*, vers. Așot Grași, traducere – Grigore Vieru
4. Vasile Zagorschi – *Arde pământul*, vers. Vitalie Tulnic
5. Ion Macovei – *În zori*, vers. Grigore Vieru
6. prelucrare de Ion Macovei – *La streșina casei mele*, versuri populare
7. Gheorghe Mustea – *Lumineze stelele*, vers. Mihai Eminescu
8. Gheorghe Mustea – *Basarabenilor*, vers. Alexei Mateevici
9. Teodor Zgureanu – *Reminiscentă*
10. Teodor Zgureanu – *Vestitorul de furtună*, vers. Petru Dudnic
11. Teodor Zgureanu – Suita corală *Cine n-are dor de luncă*, versuri populare

Dirijor: Mihai Mihalăș

RECITALUL NR. 3
Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*
Sala Mică
7 noiembrie 2018

Concert coral *Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai*
Capela Corală Academică *Doina*

Director artistic și Prim dirijor *Iona Stepan, Artist al poporului*

În program:

1. Alexandru Mulear – *La mijloc de codru des*, vers. Mihai Eminescu
2. Petru Șerban – *Codrule, codruțule*, vers. Mihai Eminescu
3. Vasile Condrea – *Codrul cântă*, vers. Anatol Ciocanu
4. Eugen Doga – *Dorința*, vers. Mihai Eminescu
5. Eugen Doga – *Dintre sute de catarge*, vers. Mihai Eminescu
6. Constantin Rusnac – *Ce secetă, ce foc*, vers. Vasile Alecsandri
7. Constantin Rusnac – *Lângă-un buciom, lângă-un nai*, vers. Anatol Ciocanu
8. Prelucrare de Gheorghe Strezev – *Hopa, hopa*, cântec popular bulgar
9. Prelucrare de Gheorghe Strezev – *Doina Haiducului* (la nai – Cezar Bordian)

Dirijor: Mihai Mihalăș