

INFLUENȚA LIMBAJULUI JAZZISTIC ASUPRA CÂNTECULUI TE SALUT, CHIȘINĂU! DE OLEG NEGRUȚA

JAZZ LANGUAGE INFLUENCE ON THE SONG TE SALUT, CHIȘINĂU BY OLEG NEGRUȚA

ANGELA CORJAN,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.6:781.68

784.6(478)

785.161(478)

În articolul semnat de Angela Corjan sunt abordate unele aspecte de bază ce țin de influența stilisticii jazzului asupra cântecului „Te salut, Chișinău!”, semnat de compozitorul Oleg Negruța la începutul anilor 1960. Autoarea scoate în evidență varietatea ontologică a piesei, care există în diferite componente interpretative, caracteristice jazzului, precum și elementele melodice, armonice, metro-ritmice de origine jazzistică, îmbinate armonios în limbajul muzical al cântecului vizat.

Cuvinte-cheie: bossa nova, cântec, call-and-response, jazz, jazz standard, sheet music, swing, walking bass

The author considers some basic aspects of jazz influence on the song “Te salut, Chișinău” written by the Moldovan composer Oleg Negruța at the beginning of the 1960s. She reveals some ontological features of this piece, which exist in different vocal-instrumental versions, characteristic of jazz, as well as the melody, harmony, rhythm features of jazz origin which are harmoniously combined in the musical language of this song.

Keywords: bossa nova, song, call-and-response, jazz, jazz standard, sheet music, song, swing, walking bass

Oleg Negruța (n. 6 august 1935), compozitor din Republica Moldova, care aparține generației de vârstă înaintată, este recunoscut ca unul din reprezentanții de vază ai școlii naționale de compoziție. Operele sale se deosebesc prin originalitatea stilului componistic individual, democratismul și accesibilitatea limbajului muzical, îmbinarea firească a folclorului național cu influențele culturii muzicale de masă, în primul rând, ale muzicii ușoare și de jazz [1, p. 17].

Oleg Negruța este autorul unui număr impresionant de lucrări vocal-camerale. Așa cum a recunoscut însuși compozitorul, numeroasele cântece și romanțe ale lui cuprind o perioadă cronologică foarte vastă: primele piese au apărut în anii '60, iar cele actuale sunt compuse recent. Vom enumera doar unele din ele: *Ciclul din 10 cântece*, pe versurile lui Iurii Pavlov, 1980; 2 romanțe, pe versuri lui Mihail Roman, Petru Zadnipru, 1981; 5 cântece, pe textele lui Victor Omov, 1983; 2 romanțe (*Две нтмуць, Шармануцьк*), pe textele de Rudolf Olșevschi, 1984; 3 romanțe pentru voce și pian (*Ce e amorul?, Te duci, Doi aștri*), pe versurile lui Mihai Eminescu, 1993; 2 romanțe (textele poetice aparțin lui E. Asadov și A. Pușkin), 1996 ș.a.

Ne vom adresa la analiza unei miniaturi vocale timpurii în creația lui O. Negruța, apărută în anii 1960. Cântecul *Te salut, Chișinău!* a fost compus pe versurile lui Liviu Deleanu, fiind editat de mai multe ori în RSSM. Grație calității materialului muzical, caracterului său optimist și juvenil, acest cântec a intrat în repertoriul orchestrei de jazz *Bucuria* și, ulterior, în 1964, a fost înregistrat pe un disc vinyl (la 33 1/3 de turații) la fabrica *Aprelevski* [2]. Orchestra, sub conducerea lui Șico Aranov, avea ca solistă pe Dorina Roșca, o cântăreața cu stil vocal propriu, care interpretează cântece din repertoriul orchestrei scrise în limba română. Menționăm faptul că, actualmente, această înregistrare poate fi găsită și pe *Internet*. După cum se afirmă în monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, versiunea orchestrală a piesei la care ne referim noi „se remarcă printr-o sonoritate orchestrală moale, într-o interpretare instrumentală reușită, în section playing, sonorități echilibrate

în plan factual, utilizarea back vocal-ului bărbătesc, cât și fragmente instrumentale expresive, „la locul lor“, diverse în plan factual și în ceea ce privește procedeele de emisie a sunetului“ [3, p. 879].

Bineînțeles, nu putem compara partitura orchestrală a piesei cu clavierul liedului semnat de O. Negruța, care a servit drept bază pentru crearea unei compoziții de proporții mari. Subliniem că, totodată, calitățile textului muzical i-au permis lui Ș. Aranov să creeze această bijuterie vocal-orchestrală din repertoriul *Bucuriei*. Din acest punct de vedere, materialul muzical ce aparține compozitorului poate fi comparat cu fenomenul de *sheet music* în istoria jazzului, când un text notografic, schematic, compus într-o formă de melodie cu acompaniament pentru pian destul de simplu a fost un imbold pentru a crea un șir de improvizații sau compoziții destinate diferitor componente interpretative (fie *combo* sau *big band*).

Dacă revenim la clavierul cântecului *Te salut, Chișinău!*, sub aspect arhitectonic acesta se deosebește de structura arhitectonică de cuplet-refren normativă pentru șlagăr. Totodată, aici nu se folosește contrapunerea tradițională a materialului muzical al strofei și al refrenului, iar lipsa acesteia se compensează prin prezența a două strofe mari, anticipate de o introducere de 6 măsuri. Strofa muzicală corespunde unei strofe poetice, având o structură internă *aba*¹, despre care vom vorbi mai târziu.

Introducerea instrumentală în partida pianului este destul de scurtă și expresivă, analogic cu o propoziție alcătuită din 6 măsuri. Aici sunt prezentate celulele melodice energice, bazate pe ritmul punctat tipic ritmului de jazz.

Aspectul ritmic al cântecului merită o analiză aparte. Menționăm, că în muzica academică s-a format tradiția de indicare a aspectului ritmic pur jazzistic printr-o formulă ritmică: optime cu punct – șaisprezecime, precum le notează și O. Negruța. Totodată, se subînțelege, că acestea simbolizează unele structuri ritmice aparte, tipice stilului *swing*, și, în sens mai larg, al *swing*-ului ca un fenomen metro-ritmic. Esența acestuia, după cum relatează cercetătorii, poate fi explicată ca „un tip de pulsație metro-ritmică, care se bazează pe inflexiuni micro din pulsația metrică de bază, creând senzația instabilității interne, de balansare” [4, p. 102].

Exemplul 1.

The image shows a musical score for the song "Te salut, Chișinău!". It consists of three systems of notation. The first system is an instrumental introduction for piano, with dynamics markings *mf*, *f*, and *ff*. The second system contains the vocal melody with lyrics in Romanian: "Те са-лут Ки-ши-неу! / Здравствуй, мой Кишинёв, / Рупт ка дин соа-ре, / сол -неч-ный го-род. / мын-дру пе фэ- / Ты кра-сой сво-". The third system shows the piano accompaniment for the vocal part, starting with a dynamic marking of *mf*.

În tradiția jazzistică există problema de notație a optimelor specifice interpretate într-o manieră de *swing*. Variantele tradiționale pentru muzica academică (atât o optime cu punct-șaisprezecime cât și un triolet format din pătrime și optime) nu reflectă adecvat specificul metro-ritmic al jazzului. În cazul cântecului vizat, autorul respectă tradiția stabilită anterior, iar interpreții (atât în componența mai tradițională – voce cu pian – cât și în cadrul orchestrei de jazz) tind spre o tratare mai corectă a metro-ritmului piesei. Dar, în practica muzicală, aceasta se interpretează într-o manieră jazzistică, încălcând regulile textului scris, pe de o parte, și apropiindu-se de tradiția interpretativă a jazzului, pe de altă parte.

Printre multele procedee de origine jazzistică subliniem multiple acorduri cu tonuri adăugate (cum ar fi tonica cu sextă în măsura 3 și 5), nonacordul tonicii cu sextă (m. 7), dominantei (m. 9), sau undecimacord al dominantei (m. 11). Putem găsi și diferite exemple de alterație a treptelor, cum ar fi apariția simultană a cvintei ridicată și celei coborâte în acordul dominantei (m. 12), care asigură o sonoritate jazzistică pe verticală.

Exemplul 2.

Vom referi la un fragment din opera *Porgy and Bess* de G. Gershwin (*Cântecul lui Sporting Life*, p. 276 din clavier), unde se utilizează un procedeu armonic asemănător:

Exemplul 3.

Pe plan structural strofa reprezintă o perioadă mare, închisă, monotonală, alcătuită din 3 propoziții aproape egale ca mărime (8+8+9 măsuri):

Tabelul 1.

intro	a	b	a ¹
1-6	7-14	15-22	23-31
Es dur	Es dur	c moll, B dur	Es dur

Raportul melodic al frazelor, după cum se vede din tabelul plasat mai sus, conturează logica tripartită cu partea de mijloc contrastantă și repriza tematică variată. Subliniem, că anume această structură tripartită a strofei muzical-poetice creează o construcție echilibrată, substituind, într-o oarecare

măsură, lipsa refrenului tipic pentru forma de cuplet-refren. Așadar, în loc de contrast melodic între refren și cuplet compozitorul folosește contrast în interiorul strofei. Acest exemplu demonstrează o abordare componistică mai individuală a lui O. Negruța în cadrul genului standardizat.

Melodia piesei se construiește pe baza unor fraze scurte, care seamănă cu un apel de chemare („Te salut, Chișinău!”, „rupt ca din soare” etc.), fiind însoțită de acompaniamentul pianistic în stil *bossa nova*. Aici interpretul trebuie să transmită corect această stare, pe de o parte, păstrând o linia muzicală neîntreruptă, iar, pe de altă parte, direcționând atenția ascultătorului de la partida vocală la cea instrumentală.

În măsurile 7-14 se observă influența unui procedeu tipic jazzistic, cum ar fi *call and response* (întrebare-răspuns). După cum afirmă cercetătorul din SUA W. Sergeant, acest principiu „este asociat cu o serie de trăsături și tehnici specifice de organizare a interpretării colective, ajutând la „comunicarea” muzicienilor ce improvizează, sistematizând structura arhitectonică a muzicii cântate” [5, p. 237].

Anume prin implicarea procedurii de *call and response* se explică expunerea unor fraze vocale scurte, după care compozitorul lasă spațiu liber pentru „reacția” părții instrumentale. Această idee nu este realizată pe deplin în clavierul piesei, al cărei acompaniament îmbină linia basului cu succesiunile acordice, iar în versiunea orchestrală, la care ne referim noi, această trăsătură este realizată altfel. Spațiile între frazele vocale sunt completate de diferite resurse vocale și instrumentale: un *riff* interpretat de secțiunea saxofoanelor, apoi, intervenția trioului vocal, *solo*-ul pianului. Ultima apariție, având un caracter generalizator, îmbină expunerea simultană a *riff*-urilor saxofoanelor cu *solo*-ul pianului.

Începând cu măsura 15, conceptul melodic se schimbă: aici se simte influența muzicii ușoare, melodia devine mai cantilenă, omogenă, cu expunerea frazelor vocale desfășurate. Menționăm utilizarea pe larg a secvențelor melodico-armonice, tipice pentru muzica ușoară. Drept exemplu, servesc frazele vocale din mm. 15-18 (în tonalitatea *c moll*) și 19-22 (în *Es dur*). În pofida limbajului muzical simplu și accesibil, toate mijloacele de expresivitate muzicală sunt folosite foarte organic, completându-se reciproc. Astfel, partea de mijloc a cântecului este mai lirică, cantabilă, însoțită de inflexiunea în tonalitatea paralelă minoră, adăugând, astfel, o nuanță modală nouă. În linia basului, stilul *bossa nova* cedează în favoarea procedurii de *walking bass*, care dinamizează discursul muzical al secțiunii mediane.

Exemplul 4.

Pentru o înțelegere mai clară, cum trebuie de interpretat această creație în clasa de *Lied*, în procesul de lucru cu vocaliștii, este foarte important ca pianistul să nu piardă acel specific jazzistic de interpretare. Mai mulți pianiști care lucrează cu vocaliștii nu au o experiență de interpretare a repertoriului jazzistic sau a muzicii academice cu elementele stilistice de origine jazzistică. În acest context, pentru a reda specificul sonor și metro-ritmic al jazzului, ar fi foarte util de analizat cu maximă atenție

înregistrarea orchestrei de jazz *Bucuria* ca, mai apoi, pianistul să implementeze unele aspecte sonore în interpretarea sa.

O atenție deosebită merită tratarea tempoului. Deși compozitorul a specificat tempoul *Moderato*, în interpretarea orchestrei de jazz *Bucuria* tempoul este cu mult mai avansat, apropiindu-se de compozițiile orchestrale în stilul *jive* (o varietate stilistică a *swing*-ului care, de obicei, este interpretată de *big band*-uri cu predominarea tempourilor mai mișcate și folosirea complexului *hot*). Actualmente, în cadrul interviului, O. Negruța insistă la un tempo mai lent în comparație cu versiunea orchestrală existentă: prin urmare, interpreții trebuie să aleagă un tempo care, pe de o parte, redă spiritul acestei bijuterii a anilor '60, iar, pe de altă parte, trebuie să fie în stare să redea liber toate aspectele ce țin de limbajul muzical al piesei.

Sub aspectul dinamicii, pe parcursul întregii strofe muzical-poetice se realizează o creștere sonoră, care integrează materialul muzical, atingând o culminație în secțiune *a*¹. Anume aici partida vocală sintetizează două stiluri melodice diferite, primul este mai aproape de muzica jazz, cel de-al doilea – de muzica ușoară. În procesul de lucru cu vocalista este foarte important de a păstra și de a reda atât acest contrast melodic cât și integritatea ultimei secțiuni, ajungând la un apogeu expresiv și luminos.

În procesul de comunicare cu autoarea prezentului articol, dlui O. Negruța i-a apărut ideea să compună o altă piesă pentru pian pe baza cântecului *Te salut, Chișinău!*, care poate fi interpretată în mod diferit – fie o miniatură instrumentală, sau o improvizație pentru pian încadrată în miniatura vocală incipientă.

În versiunea pianistică la care ne referim, atragem atenția la lărgirea procedeeilor pur jazzistice, cum ar fi: linia basului mai dezvoltată în comparație cu clavierul cântecului, care îmbină principiile așa numitului *walking bass* și structuri mai complexe, cu implicarea treptelor cromatice:

Exemplul 5.



Aici găsim și o factură mai densă, formată din intervale paralele și alte procedee care ornamentează textura pianistică, ca exemplu sunt acordurile din măsura 23 cu implicarea tehnicii de *block chords*:
Exemplul 6.



Totodată, accentul pus pe gândirea orizontală, dublările liniilor melodice în ambele mâini se păstrează și în această improvizație pianistică.

Ambele exemple – atât versiunea vocal-instrumentală în viziunea orchestrei lui Ș. Aranov cât și piesa pentru pian apărută recent – afirmă, cu certitudine, niște aspecte ontologice care sunt tipice, caracteristice jazzului, iar miniatura vocală semnată de O. Negruța în anii '60 ai secolului trecut capătă funcția unui invariant sau model care, în istoria jazzului, a avut o denumire de *standard*. Se știe, că acesta reprezintă o compoziție care se bucură de o mare popularitate atât în rândul muzicienilor cât și a publicului meloman, servind drept bază pentru diferite aranjamente și improvizații de jazz [6]. Pe baza celor mai renumite *standard-uri* jazzistice se creează un număr nelimitat de variante, destinate diferitor componente instrumentale și vocale sau varietăți orchestrale, iar țesătura muzicală de fiecare dată pune în valoare multilaterale resurse stilistice și de gen ale jazzului.

Generalizând cele expuse anterior, putem spune, că unicitatea acestei miniaturi vocale transmite într-o formă artistică acel spirit al anilor '60 ai secolului trecut care, fiind numit și *dezghețul hrușciovist*, a creat o atmosferă de libertate, de așteptări optimiste ale oamenilor din URSS, de dragoste față de muzică în general și față de muzica jazz în special.

Referințe bibliografice

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ТКАЧЕНКО, В. Шико Аранов как основоположник традиций оркестрового джаза в Республике Молдова. В: *Южно-российский музыкальный альманах*. 2015, № 2 (19), с. 76–83.
3. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
4. ТСАЦЕНКО, V. Cu privire la interpretarea noțiunii de swing. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: Conf.de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor (anul 2003)*, ed. a 3-a. Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp. 101–104.
5. САРДЖЕНТ, У. *Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.
6. *What Is a Jazz Standard?* [online]. [accesat 18.02.2017]. Disponibil: <http://www.jazzstandards.com/overview.definition.htm>.