

**PREZENTAREA LIRICĂ DE CĂTRE DAVID GHERȘFELD ȘI MIHAIL
MUNTEAN A EROULUI REVOLUȚIONAR DIN OPERA *SERGHEI LAZO***
LYRICAL PRESENTATION BY DAVID GHERSFELD AND MIHAIL MUNTEAN OF THE
REVOLUTIONARY HERO FROM THE OPERA *SERGHEI LAZO*

ELENA NISTREANU,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

The article is dedicated to a thorough analysis of the leading part from the opera Serghei Lazo by David Ghersfeld and its stage realization by tenor Mihail Muntean.

The main idea of the analyses is the characterization of the hero Serghei Lazo presented through duets and ensembles that demonstrate the upsurge of the young revolutionary. There are a lot of musical examples in the article that justify the musical analysis of the character.

Mihail Muntean as Serghei Lazo is a complex realization of a valuable artist who has had a great impact on the creation of the National Opera Theatre.

Numele remarcabilului tenor moldovean Mihail Muntean este bine cunoscut în lumea marilor cântăreți de operă, grație evoluărilor frecvente pe scenele naționale și internaționale. El a fost și este aplaudat în Moscova, Kiev, Sankt-Petersburg, în orașele Asiei Mijlocii și Țărilor Baltice, vocea lui splendidă a fost admirată de ascultătorii din Bulgaria, Polonia, România, Germania, S.U.A., Franța, Israel, Japonia, Italia (unde a și făcut stagiunea în renumitul Teatru *La Scala*, 1977)...

Despre acest valoros tenor au scris în presa mondială: „Mihail Muntean cântă cu vocea unui tigru regal...E un mare artist, viguros excepțional...” (Reinhals, Germania Apud: [1, 4]). Ziarul italian *Il Piccolo* scria: „...Mihail Muntean este un tenor superb, foarte talentat, cu o carieră remarcabilă. Producerea lui într-adevăr corespunde exigențelor unui artist de talie mondială...” [1, 5]. Aptitudinile atât vocale cât și artistice datorite din plin de natură, muzicalitatea fină, farmecul artistic, capacitatea de a lucra până la perfecțiune, i-au oferit lui M. Muntean posibilitatea de a se înălța la culmile aprecierilor operistice mondiale. În anii de activitate fructuoasă pe scena Teatrului de Operă și Balet din Moldova și pe nenumăratele scene mondiale, M. Muntean a creat și a interpretat cu mare succes, circa 30 de partide solistice, practic tot repertoriul tenorilor din arta universală și națională. Locul primordial în repertoriul tenorului M. Muntean îl ocupă partidele din operele italiene și rusești, iar rolurilor din palmaresul muzicii naționale totuși le revine un rol secundar. Una din cele mai principale manifestări solistice din operele naționale a fost realizat în partida lui *Serghei Lazo* din opera omonimă în trei acte de David Gherșfeld pe libretul de Gh. Malarciuc. De ce am ajuns la concluzia că anume acest chip artistic a fost unul din cele mai importante realizări naționale în cariera artistică a lui M. Muntean? Deoarece dintre cele trei opere naționale interpretate de M. Muntean (opera *Glira* de Gh. Neaga imaginea lui Șuțache, montată pe data de 26 aprilie, la pupitru dirijoral - D. Goia; rolul lui S. Lazo din opera omonimă de D. Gheșfeld a fost realizat pe 12 octombrie 1980, cu prilejul inaugurării edificiului nou al Teatrului de Operă și Balet din Chișinău, sub bagheta lui A. Mocialov; iar pe data de 29 aprilie 1990 M. Muntean realizează rolul lui *Petru Rareș* din opera omonimă de E. Caudella, sub bagheta lui A. Mocialov), anume opera **Serghei Lazo** a fost montată după redactare de 16 ori pe scena Teatrului de Operă și Balet, iar celelate opere, evident, de mai puține ori (*Glira* de două ori, iar *Petru Rareș* de o singură dată).

Pentru realizarea acestei imagini artistice cântărețul a demonstrat aptitudinile cele mai potrivite și anume: o voce unică care e imposibil să nu fie admirată pentru calitățile fermecătoare ale expresiei sunetelor acute care în partida vocală a lui Lazo sunt expuse până la nota si¹, registrul mediu posedând o sunare catifelată, iar registrul grav ajunge până la re octava mică, toate acestea fiind încununate cu o tehnică vocală perfectă și un timbru excepțional. Desigur toate aceste calități vocale au fost îmbogățite cu o plastică teatrală, astfel măiestria de actor s-a manifestat la un nivel cel mai înalt. M. Muntean a respectat cele mai de seamă cerințe vocal-dramatice, grație cărora a reușit să realizeze veridic și elocvent dramaturgia operii.

Toată dramaturgia operii se axează pe soarta anevoioasă a eroului Serghei Lazo, el fiind nucleul conflictului. Îl vedem pe Serghei în cele mai dificile și decesive situații, atât pentru el personal, cât și pentru destinul țării. Lazo, din punct de vedere social, a avut un rol foarte important și hotărâtor în demararea revoluției, deoarece posedă un har de orator și a știut să organizeze masele populare în direcția potrivită.

Prima apariție a protagonistului are loc în tabloul 1 a **Actului I** în următoarea situație: scena sărbătorilor de iarnă din anul 1917 în Moldova, tânărul ofițer Serghei, proaspăt absolvent al unei școli militare este implicat în ritualul sărbătorii. Primele fraze ale eroului nu sunt desfășurate, ci cuprind doar câteva replici încadrate în scena de masă din conacul părintesc. Replicile țin de starea vremii: „**Ce noapte admirabilă, ger și zăpadă...cântec și veselie**”.

Moderato

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line is in G major and 2/4 time, with a tempo marking of 'Moderato'. The lyrics are in Russian: 'Ка - ка - я пре - лесь на у - ли - це / Че ноап - те ад - ми - ми - би - би - лэ'. The piano accompaniment is in G major and 2/4 time, with a dynamic marking of 'mf'. The score is for the song 'Ce noapte admirabilă, ger și zăpadă...cântec și veselie' from the opera 'Serghei Lazo'.

1 Arhiva personală a tenorului M. Muntean.

Deși textul literar presupune o stare de sărbătoare, muzica însă nu corespunde acestei stări, despre ce ne mărturisește și tempoul **Moderato**, și predominarea mișcărilor descendente în linia melodică. La fel este departe de sărbătoare și structura armonică a acestei prezentări laconice, se vede foarte clar predominarea trisonurilor și sextacordurilor minore, iar planul tonal este în permanentă schimbare: începe în *do-major* care este brusc schimbat prin semne de alterație și cu inflexiuni modulante în *la-minor* (m.4), pe neașteptate trece în *la bemol-minorul* (m.5). Totuși *la-minor* se va restabili temporar. O astfel de structură modulatorie ne dezvăluie soarta complicată a eroului Serghei Lazo. Complexitatea armonică anticipează evoluția evenimentelor tragice din destinul protagonistului. În adresarea către Tasea, logodnica sa (p.33), armonia la fel este destul de complexă chiar imponderabilă, fără a putea aprecia un centru tonal, plus la toate sunt incluse sunete adăugătoare disonante, care reflectă starea încordată din lumea interioară a eroului. Linia melodică este seacă, declamatorie fără utilizarea procedurii **bel canto**, fiecărei note îi revine câte o silabă.

După dramaturgie, evenimentele ajung la conflictul primordial al operei, care va schimba radical soarta tânărului ofițer și anume: Serghei este profund revoltat de atitudinea dușmănoasă cu care s-au ciocnit țărani la conacul părinților săi și pleacă împreună cu ei, părăsind mediul celor fățarnici ca să treacă de partea poporului muncitor și nedreptățit: „**Trebuie să împărtășim viața oamenilor simpli...**”. Afară, în pragul casei părintești, Serghei îi dezvăluie mamei sale cele mai ascunse și mai ferme gânduri ale sale, el își va croi o altă cale în viață. Are loc o prezentare scenică bine plăsmuită și desfășurată, este vorba de Monologul și Scena cu Elena Stepanovna.

Inițial este un recitativ reținut cu mișcări melodice descendente, în armonie predomină trisonuri majore: începe pe **sol**, **apoi pe do**, ulterior pe **fa** ca să ajungă la cel de pe **mi**. Observăm pe parcursul a șase măsuri (c.72 m.2) utilizarea *basso ostinato* pe nota **do**, redând acestor fraze un efect de reflecție profundă asupra evenimentelor cruciale, astfel se coace o idee revoluționară. O exclamație fermă a protagonistului o delimităm în fragmentul din c.73. nota **mi** este repetată de șase ori consecutiv: „*Eu, eu, eu, o viață...*”. Dacă în linia melodică nu are loc nici o mișcare, atunci planul modal este în continuare metamorfozare: primul „*eu*”-**mi** este acompaniat în tonalitatea *fa-major*, după care al 2-lea „*eu*”-**mi** trece în *fa diez-major*; iar al 3-lea „*eu*”-**mi** este susținut de orchestră în *la-minor*, care revine în următoarea măsură în *fa diez-major* și se transferă din nou în *la-minor*. În aceste cinci măsuri din c.73, în linia melodică a basului orchestral are loc o mișcare cromatică curioasă: **fa – fa diez – sol – sol diez – la** fapt care vorbește despre hotărârea luată de către tânărul revoluționar și fermitatea ei în adevăr. Următorul compartiment (p.61) aduce o schimbare în sfera metroritmică, adică din 4/4 trece la ritm de vals 3/4 cu remarca compozitorului **Ardente**, care aduce dezvoltarea recitativului anterior într-un monolog desfășurat format din patru secțiuni.

- Secțiunea I-a cuprinde materialul introductiv și două propoziții ale solistului. Aceste propoziții muzicale solistice au următoarea structură:

Prima propoziție – este dominată de partida vocală, cu dezvoltarea melodică în partida solistică.

A doua propoziție – linia vocală este *sostenuto*, iar mișcarea melodică are loc în linia basului cu mișcări cromatice descendente.

- Secțiunea a II-a (p.61) este expusă în tonalitatea **si-major**, **fiind** o muzică hotărâtoare, energică care vine în confirmare la textul literar: „**O-ncep cu acea deplină încredere în frumos și desăvârșire...**”. Majoritatea măsurilor vin cu armonii noi, în m.3 (c.74) avem nonacordul mic minor pe **sol** care trece în septacordul mic major pe **fa diez**, urmat de trisonul *si-major*. De la acest acord (c.75) are loc o schimbare în desenul ritmic, apare o altă măsură ternară de 6/8 care aduce o mișcare și în sfera armonică. Aici găsim trisonul *mi-major* care este înlocuit cu agregatul armonic bazat pe trisonul *do diez-major* cu sunete cromatice suplimentare, care durează două măsuri. La a patra măsură din c.75, din nou întâlnim o nouă măsură de 4/4 în tonalitatea *re diez-major* urmată de *la-minor* revenit în *re diez-major*.
- Secțiunea a III-a poate fi delimitată din p.62 în tonalitatea de bază **sol-major**. Trecerea de la secțiunea precedentă nu este pregătită, materialul tematic nou apare brusc fiind urmat de un șir de inflexiuni: *si-minor – mi-major – re-major* (cu 2 măsuri înainte de c.78), după care așteptăm

o rezolvare, însă compozitorul face din nou o inflexiune.

- Secțiunea a IV-a (p.64) aduce un alt caracter, cel de marș, ceea ce este remarcat de compozitor **Marciale**, o pulsație sistematică la măsura de 4/4, iar linia vocală trece într-un recitativ marcat, declamatoriu în tonalitatea **re-minor, cu adaosul sunetelor disonante (exemplul 1)**

Ex. 1

The image shows a musical score for a piece titled "79 marziale". It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian: "О - на э - та сре - да Ши - ел, ме - ди - у - а - чест,". The score is handwritten and includes some annotations like "79 marziale" at the top left.

Aici protagonistul declamă, scandează pe nota **do diez**, cu o nervozitate necontrolabilă: „Și el, mediul acest...”. fiind reținut de secundacord: a – h – d – f. Această structură armonică este constantă, ostinată, redând fermitatea și convingerea eroului. Doar la finele propoziției avem o modulație luminoasă în *fa diez-major*.

Acest monolog proliferază un duet dintre erou și mama lui Elena Stepanovna (în premiera spectacolului rolul a fost realizat de L. Matiughina) [2, 124]. Maica-sa îl roagă să-i explice starea lui, la care Serghei îi spune: „**Mi-i teamă, mi-i teamă, mi-i teamă, că n-ai să mă înțelegi...**”. Elena Stepanovna intuiește că-și va pierde fiul, deoarece îi declară cu fermitate că vrea să plece: „*de prin aceste locuri*”. Duetul cuprinde secțiuni desfășurate ceea ce ne face să ne amintim de R. Wagner și de creația târzie a lui G. Verdi sau, din opera rusă, de P. I. Ceaikovski.

Primele fraze ale lui Serghei sunt plasate într-un fundal armonic foarte încordat, (**Angosioso**, p.65). Aici nu este respectată logica tonal-funcțională, agregatele acordice nu sunt pregătire și nu au rezolvare, ci predomină fonismul armoniilor crude, cu utilizarea sunetelor disonante. Momentul apariției mamei se va reflecta în partida orchestrală prin intensificarea sunării armoniilor disonante, astfel autorul accentuează diferența în idei și aspirații ale celor doi. Ambitusul acestui duet este cuprins între notele **re** și **si'** în partida tenorului, și între **re'** și **sol diez** în partida vocală a mezzo-sopranei. Cele mai frecvente și preferate intervale folosite de către compozitor în partidele vocale sunt cele consonante de terțe, cvinte perfecte, sexte, iar în cadrul duetului, D. Gherșfeld folosește și salturi marila intervalul de nonă sau triton, pentru a evidenția unele idei literare explozibile sau un sentiment revoltator. Acest sentiment este accentuat și de durate ritmice diverse: de la șaisprezecimi, optimi, pătrimi, doimi, până la note întregi, incluse în finalul duetului pe sunetul **si'** în partida tenorului. Modulații prin dominantă în tonalitatea paralelă (din *sol-major* se trece din nou în *mi-minor*), aduce dezvoltarea liniei orchestrale, care repetă materialul muzical din c.83, însă cu unele modificări în partida vocală:

1. Rămâne să cânte doar tenorul – Serghei Lazo, care în c.83 era susținut și de mama sa.
2. Au dispărut șaisprezecimile din linia orchestrală, însă în partida mezzo-sopranei se menține același desen ritmic, ceea ce vorbește despre neliniștea din sufletul matern provocat de ideile fiului său.

O nouă intervenție a tânărului ofițer o vedem în fragmentul din c.85 în *sol-major* (p.71), în care el își dezvăluie ideile sale secrete, de unde pornește un nou monolog foarte încordat cu un diapazon larg: **re-la'** cu ascensiuni melodice pe sunetele septacordului. Fundalul tonal-armonic este din nou foarte mișcat, începând în tonalitatea *sol-major* în măsura de 4/4, apoi trece în *mi-major*, care se transferă în *la bemol-major* și *mi-minor*, finalizând în alt metroritm de 2/4. Mișcarea armonică foarte complexă îmbogățită cu cromatisme și cu folosirea sunetelor disonante suplimentare, vorbește despre sentimentele contradictorii ale eroului Serghei Lazo. Acest monolog este divizat în două secțiuni:

Secțiunea I începe din c.86 (remarca *Maestoso*) în tonalitatea de bază *si-major*, în măsura de 4/4.

Nu se mai pune la îndoială ardoarea eroului de a se avânta în revoluție cu „*Inima mea și a mea viață... cu gândul la idei mărețe*”(exemplul 2).

Ex. 2 *Maestoso*

Același material muzical este expus și în partida vocală, și în orchestră, ce se va repeta până în c.88. Inițial, tema răsună în orchestră urmată de voce, apoi este expusă în linia vocală susținută de orchestră. Materialul din c.87 vine cu o măsură nouă de 6/8, care se va menține pe parcursul a două măsuri, care trece din nou în 4/4. Aici sună septacorduri mici majore de la *sol diez* și *re diez* transferat, urmate de cele de la *mi* și *la*. Pe lângă aceste acorduri mai întâlnim trisonuri și septacorduri micșorate: de la *si*, *do diez*, *fa diez* și din nou de la *do diez* și *si*. Disperarea eroului se oglindește atât în textul literar: „*simt că mă-mpotmplesc în tină...*”, cât și în structura melodică și în mișcarea armonică (c.88): sepacordurile mari majore de la *fa diez* și *re*, sunt urmate de nonacorduri de la *sol diez*, *mi* și septacordul de la *do diez*.

Secțiunea a II (din c.89) a monologului: „*Din Moldova mea, plec de acasă, drag, scump mi-i sfânt plaiul meu...*”, este plasmuită în felul următor: linia melodică este tulburată de salturi descendente mari *re – sol*, iar sfera tonală este următoarea: *la-major – sol diez minor – la-major – sol diez major* transferat în *mi-major* și *re diez-major* apoi cu inflexiune trece în *fa diez-major* și *la-major*. Linia vocală este într-o ascensiune vizibilă, care ajunge la *si*¹ de o durată de patru măsuri la nuanțe dinamice de *fortissimo* și *sforzando*, acestea constituind punctul final din decizia luată.

Putem remarca că monologul are forma de lied cu cupletele variate și refren. Astfel cele două secțiuni sau strofe sunt divizate de același material muzical, pe parcursul căruia se intensifică dinamica și devine mai complicat planul armonic. La finalul monologului din nou apar aceleași figuri ritmice și melodice ca și în c.73 din introducerea orchestrală. Grație acestei reminescente, datorită acestui încadrământ, compozitorul obține un echilibru al formei. Totuși sunt și unele devieri:

1. **În sfera planului tonal:** materialul muzical din introducere sună în *do-major*, iar în final sună în *si-major*.
2. **Din punct de vedere al volumului:** în prima prestație tema refrenului este desfășurată, iar în al doilea caz se expune laconic, durând doar două măsuri.

Duetul și cele două monologuri ale eroului sunt destul de dificile pentru interpretul partidei principale. M. Muntean a reușit să redea sentimentele contadictorii din sufletul tânărului Lazo: la un pol se situează dragostea pentru mamă, la polul opus este evidentă lipsa capacității de înțelegere, completată de încercarea eroului de a o convinge pe maica sa. De aici reiese și complexitatea partidei vocale: alternanța frecventă a intonațiilor calme cu cele puternice, încordate. Destul de des, intonațiile vocale nu coincid cu structura sonoră a partidei orchestrale, ale cărei armonii cuprind multe agregate disonante. M. Muntean depășește cu brio aceste dificultăți, respectând permanent corectitudinea intonării.

O altă ipostază a chipului eroului, M. Muntean o dezvăluie în scena următoare: acțiunea operei ne transferă în cazarmă, unde Lazo este copleșit de reflecții profunde despre soarta sa și a poporului. Tabloul din cazarmă începe cu o mică introducere orchestrală (durează patru măsuri), care sună cantabil, anticipând partida vocală. Din acest moment, începe secțiunea I a tabloului, fiind foarte largă. În momentul intervenției solistului, sonoritatea orchestrală capătă un caracter coralic, profund, ceea ce corespunde remarcei **Pensieroso și se reflectă în textul literar:** „*Stau adeseori pe gânduri dus...*” (p.94). Este o meditație interpretată expresiv de M. Muntean în *la-minor*, cu ambitusul cuprins între sunetele *mi-sol*¹. Caracterul coralic este susținut în cadrul armonic al tonalității *la-minor*, care trece în *sol-major*, apoi *mi bemol-major*, modulează în *re-minor* transferat în *re diez-major*.

Secțiunea a II-a începe cu schimbări metroritmice, se stabilește tempoul de marș la măsura de 4/4, cu remarca *Allegretto*. Orchestra pregătește prestația solistului cu acorduri în *sol diez-major*, după care, în partida basilor, sunt utilizate turații decorative – *tirate* (noțiunea provine din muzica epocii Barocului, ce semnifică „a împușca”). Astfel, autorul menționează basul pentru a evidenția tragismul soartei tânărului ofițer, nelineștea sufletească: „*Legiunile se avîntă... în cale totul măturând...*”. Acest fragment este foarte încordat din punct de vedere armonic. Sunt utilizate construcții poliacordice (*si bemol-minor* împreună cu *sol bemol-major*). Așa acorduri sunt frecvente în organizarea armonică a muzicii secolului XX. Linia melodică, la rândul ei, este și ea agitată, axată pe ritm punctat, cu intonațiile unei goarne de luptă, cu sărituri ascendente la intervalul de cvartă perfectă. În acest moment vocea lui M. Muntean capătă tărie „de oțel”.

Entuziasmul trezit în sufletul protagonistului de cortegiile care aduc avântul revoluției: „*Sufletul se bucură când vede cum trece cortegiul... un proaspăt vînt el aduce... Furtuna-i*” aduce în c.105 o modulație „luminoasă” în *si-major*. Atunci când textul ne vorbește despre vînt și furtună, în orchestră această stare este oglindită cu o agitație totală realizată de o factură figurală.

Reflecțiile eroului sunt întrerupte de apariția lui Nazarciuc, care îi aduce vestea despre revoluția din Petrograd, despre tulburările din cazarmă. Îl vedem pe Lazo–Muntean într-o adresare maiestuoasă către soldați în tonalitatea **si-major**, aducându-le felicitări cu prilejul izbucnirii Revoluției: „**Va salut tovarăși! În Petrograd e revoluție...**” (p.103).

În tabloul 2 suntem prezenți în Piața din fața conacului Guvernatorului, unde sunt adunați soldați, orașeni, revoluționari, autoritățile orașului. Guvernatorul cere ca mulțimea să se împrăștie, în timp ce Lazo îi cheamă pe toți să-și unească forțele sub drapelul revoluției. O tânără revoluționară cere eliberarea imediată a deținuților politici. Cuvintele ei sunt întrerupte de un foc de armă. Fata este rănită și Serghei îi acordă primul ajutor medical, astfel face cunoștință cu viitoarea lui soție, Olga (în premiera spectacolului rolul a fost interpretat de M. Bieșu) [2, 126]. Tot aici, în mulțime apare fosta logodnică a lui Lazo, Tasea (în premiera spectacolului rolul a fost interpretat de L. Alioșina) [2, 126], care îl roagă înnebunită să-l găsească pe taică-său, la care Serghei răspunde cu încă o adresare înfocată de la tribună către masele populare, pentru a scoate țara din lanțurile țariste. Adresarea către confrății săi este pregătită de acorduri orchestrale hotărâte în *si bemol-major* urmate de *re-minor* – tonalitatea de bază. De fapt aceasta constituie *Secțiunea I*, care se remarcă prin utilizarea basului ostinat pe parcursul a zece măsuri consecutive, cu oarecare devieri ale desenului ritmic: inițial avem pătrimi, care treptat trec în triplete. *Secțiunea II*, este și ea pregătită de introducerea orchestrală, anticipând tempoul de marș (*Marciale c.125*). Avântul revoluționar se simte în primul interval de cvartă perfectă **si bemol-mi¹**. Caracterul încordat al partidei vocale, cu ambitusul de decimă (**fa-la¹**) este „înmulțit” de evoluția tonal-armonică: *re-minor* – *do-major* – *fa-major* și *si bemol-major*. Textul literar nu se diferențiază de textele precedente, din nou este o chemare la luptă: „*Soldați înainte în luptă avântați...*”, susținută în final de cor.

Tabloul 3 din **Actul II** ne prezintă un peisaj din taigaua înzepezită, unde are loc ritualul cununiei dintre Serghei și Olga. Răsună un duet liric desfășurat plin de dragoste axat pe măsura ternară de 3/4. Fericiți se avîntă într-un vals în care se împletește trecutul cu prezentul și cu viitorul. Acest duet, M. Muntean și M. Bieșu, se inițiază ca un dialog de concordanță, cu fraze repetate succesive de ambii protagoniști. Melodia este foarte ușoară, asemănătoare cu un cântec de estradă, adică nu este un exemplu al unei evoluări net operistice (exemplul 3). Autorul plasează liniile vocale ale soliștilor la intervalele de terțe și sexte (c.131). Doar în c.132 compozitorul introduce sunete disonante în structura armonică și face inflexiuni modulatorii, care deja depășesc „formatul” cântecului de estradă. Acest duet cuprinde câteva secțiuni. Începe cu o mică introducere, ca o propoziție interpretată succesiv de Olga, apoi de Serghei, centrul tonal se axează pe *la-major*. Secțiunea I începe în **si-major** (p.127 c.131), același material muzical este repetat și în c.132, dar deplasat la o altă înălțime, are și o altă factură, iar centrul tonal îl constituie *do-major*.

Ex. 3

Secțiunea a II-a începe de la remarca *Amore* (p.130 c.133), în care melodia se transformă, devenind mai lirică și mai intimă cu centrul tonal în **la-major**, dar este de multe ori abătut cu diverse inflexiuni. Același material melodic va fi repetat și în c.134, iar în continuare (c.135) au loc inflexiuni de la tonalitatea *la-major* prin *fa diez-minor* ca să ajungă în *do diez-major* (2 m. după c.135).

Pe parcursul duetului expunerea muzicală devine mai complicată, apar formule armonice cu multe inflexiuni și adăugarea masivă a sunetelor disonante suplimentare în structura acordică, ceea ce demonstrează înflăcărarea sentimentelor celor doi îndrăgostiți, care sunt mai intense, mai profunde, mai insistente, despre ce mărturisesc replicile expresive ale Olgăi și ale lui Serghei, respectiv: „*Tot mai scump îmi ești, tot mai drag, mai aproape ești...*”. „*Eu te iubesc, scumpo, până la durere...*”. Aceste fraze sunt însoțite de o armonie foarte complexă, în acest moment expunerea muzicală își pierde centrul tonal, acordurile sunt pline de sunete străine disonante. Culmea tuturor metodelor utilizate de compozitor se atinge prin utilizarea poliarmoniei, într-o singură verticală armonică, unde sună concomitent *fa diez-minor* și *fa-major* (c.137). Aceste procedee armonice corespund sensului textului literar: „*Iubirea mea*”, silaba „*mea*” este menționată și printr-un salt ascendent vocal la intervalul de cvintă (*si bemol* și *fa*¹), executate de M. Muntean cu un mare avânt sufletesc.

Dezvoltarea generală în cadrul acestor două secțiuni se axează pe principiul: de la ușor la complicat, ceea ce reflectă intensificarea sentimentelor de dragoste a eroilor. În continuare compozitorul utilizează armonii relativ mai lejere, după care urmează repriza, recapitularea materialului muzical din c.131.

Repriza propriu-zisă începe din c.139 – partida vocală răsună identic, chiar și textul literar este omonim, ca și planul armonic. Urmează o deviere în partida soliștilor: în c.132 protagoniștii cântă pe rând, iar în repriză (măsura a șasea în p.141) îndrăgostiții cântă deja împreună, în plus factura orchestrală este modificată. Cele mai mari modificări le putem menționa în p.142, pe care o comparăm cu măsura a 5-a din p.129: în repriză avem dublarea partidei vocale la intervalul de terță în linia orchestrală. Chiar și fundalul armonic este înnoit: *si bemol-minor* în loc de *mi-major*. Expoziția duetului cuprinde trei propoziții, care sunt deplasate de trei ori consecutiv, iar în repriză (c.1 p.142, m.3) în locul acestor deplasări autorul include un material muzical nou, utilizând cântarea în unison la octavă, iar până acum melodia a fost dublată în terțe și sexte. Cântarea în unison corespunde pe deplin textului literar: „*Pădurea ne cunună azi, sub bolta nopții senină...*”. După această culminație sentimentală, așteptăm o încheiere în tonalitatea de bază (*mi-minor*), în locul căreia compozitorul face o intervenție în *do-minor* (măsura 6-a, p.142), din care se proliferază valsul orchestral.

Următorul tablou, al 4-lea, ne arată locuința conspirativă din Vladivostok. Olga este foarte

alarmată de soarta soțului său, deoarece intervenționiștii au anunțat o recompensă mare pentru capul „banditului roșu” Lazo. După Aria și Cântecul de leagăn al Olgăi pline de durere și dor, apare la fereastră Serghei deghizat, cerând un gât de apă pentru a-și potoli sufletul însetat (p.166). Olga abia că-l recunoaște. Aici pentru prima dată Serghei își vede fiica Ada, pentru a se desparte de ea și Olga pentru totdeauna.

În tabloul 5 se situează cea mai desfășurată caracteristică muzicală a eroului, anume aria lui Serghei Lazo (c.182^a). Muzica ei este lirică, plină de încântare față de natură și poporul plaiului natal (exemplul 4).

Ex. 4

Introducerea orchestrală constituie secțiunea A în tonalitatea *re-major*, cu un fundal armonic complicat, în care predomină tonalitățile cu diezi. La sfârșitul compartimentului B armonia trece prin nenumărate inflexiuni modulatorii, fiecare acord este completat cu sunete suplimentare străine și disonante – ceea ce este specific stilului armonic din această operă. În secțiunea II sunt utilizate tonalitățile cu bemoli. Se vede elocvent o schimbare în factura orchestrală bazată pe fundalul tremolant. Un alt strat muzical îl constituie dublarea partidei vocale în sextacorduri și cvartsecacorduri. Este curios faptul că în momentele de reținere a melodiei vocale pe durate lungi, compozitorul intervine cu o structură mai mișcată în partida orchestrală, cu juxtapuneri acordice, astfel completând expresia vocală. În continuare, autorul include mai multe inflexiuni, cu mai multe sunete disonante suplimentare, pentru a direcționa evoluția tonală spre sfera tonalităților dieze (secțiunea D). Secțiunea E, este tratată ca recapitulare a sferei dieze. Doar în secțiunea G depistăm o schimbare: în loc de *fa diez* cu care se finalizează fraza din secțiunea anterioară, aici avem *fa becar*, astfel realizând o prelungire muzicală cu funcția de frază finală. Acest sunet „străin” vine să accentueze însemnătatea frazei finale, interpretată de M. Muntean foarte maestros și puternic, atingând registrul superior al tenorului – *la*!. Aria este scrisă în forma clasică tripartită cu repriză și codă. Schema ei arată în felul următor:

Schema 1:

| Secțiuni | A B | C D | E G | Coda |
|------------|-------|--------|-------|-------|
| Tonalități | Diezi | Bemoli | Diezi | Diezi |

Avântul revoluționar al protagonistului este „comentat” de orchestră. Deja au fost menționate

inflexiunile modulatorii susținute de utilizarea metrului variabil. Peste fiecare 2 sau 3 măsuri metrul se modifică: 4/4 trece în 3/4 după care din nou 4/4, aceste schimbări permanente corespund cotiturilor de soarta zbuciumată pe care o trăiește tânărul erou, neliniștii din sufletul lui trezite de revederea soției dragi și a fiicei iubite.

Tabloul 6 din **Actul III** reproduce Statul Major al armatei japoneze. Aici sunt aduși în cătușe Lazo, Luțki, Sibirțev. Serghei se prezintă drept sublocotenentul Kozlenko (p.205): „**Sunt praporșcic Kozlenko compania-ntâi...**”. Pentru a-l identifica pe Lazo este invitat colonelul Popov (în premiera spectacolului rolul a fost interpretat de E. Mojaev) [2,127], care a trecut de partea inamicului și execută orice ordin al generalului Ooy (în premiera spectacolului rolul a fost interpretat de F. Anikeev) [2,128]. Aici are loc un dialog dintre cei doi foști combatanți: Popov îi propune și lui Serghei să accepte ofertele lui Ooy. Cu argumente ferme, cu o logică nestrămutată, cu credința fierbinte în victoria revoluției, Lazo îi demonstrează trădătorului tot tragismul situației lui, după care Popov se împușcă. Forțați de opinia publică, diplomații străini vin la Statul Major al japonezilor ca să se convingă de faptul, că printre cei arestați nu se află Lazo. Crudul și cinicul General Ooy îi poruncește Tasei să nu-l „recunoască” pe fostul ei logodnic. Ruinată pe ultima treaptă a decăderii morale, Tasea se supune. Diplomații străini pleacă. Generalul coboară în celula lui Lazo. El îi propune lui Serghei postul de guvernator al Extremului Orient și o sumă fabuloasă de bani. Lazo respinge vehement orice ofertă de colaborare cu intervenționisti, de a-și trăda Patria, de a renunța la convingerile sale: „**Cum îndrăzniți acum să-mi propuneți cârdășia?!...NICIODATĂ !!!**”. Această replică a fost cântată de M. Muntean cu mare forță și putere de convingere.

În tabloul 7, cu remarca **Triste** (p.300), acțiunea se petrece în subsolurile temniței. Lazo cu tovarășii săi de luptă Luțki și Sibirțev, cântă despre taiga, despre libertate, Lazo își aduce aminte de trecutul fericit, de întâlnirile cu Olga. Și Olga, aflându-se în închisoare, își amintește de Serghei, de fiica lor Ada. Într-un duet imaginar ambii visează la o întâlnire, evocând plaiurile natale: „**Tril duios răsună, fericiți să tot trăim, iubito!**” (p.312 -314). Duetul este structurat din două strofe solistice, scrise în **la bemol-major**, cu travaliul muzical identic. D. Gherșfeld s-a manifestat ca autor al multor cântece, aici este foarte evidentă influența cântecelor sovietice de masă (exemplul 5).

Ex. 5

Corul însă vine în continuare ca o voce comentatoare care distruge toate iluziile majore prin interpretarea muzicii triste în paralela **fa-minor**. Partizanii totuși reușesc să o elibereze pe Olga.

Ultima prezentare muzical-scenică a eroului principal o manifestă Aria finală a lui Lazo (p.318): „**Patria mea! Acum la drum greu mă binecuvântează, căci poate-i ultimul**” (exemplul 6).

Ex. 6

Aria începe în **mi bemol-minor**, cu adăugarea sunetelor disonante în structura acordică, cu inflexiune în **re bemol-major**, **care trece în si-minor**. Această modulație bruscă și aspră corespunde textului: „*Aceastai voința și am s-o împlinesc...*”. Aria este scrisă în forma bipartită mare. Secțiunea A se axează pe formă de lied cu a doua strofă foarte variată, unde coincid doar primele câteva sunete, după care urmează cromatizarea liniei melodice (m.10, p.319), în comparație cu mișcarea diatonică din strofa întâi. Secțiunea B se deosebește prin dezvoltare continuă a celulelor intonaționale în condițiile complexe ale evoluției tonale, domină procesualitatea: modulația din **si-minor** cu inflexiune prin **do-diez-minor** ajunge în tonalitatea omonimă **si-major**. **Aici din nou se afirmă dragostea pentru patrie: „Credincios țării mele dragi...”**. Schema Ariei arată în felul următor.

| | |
|---------------------------------------|--------------------------------------|
| A | B |
| Forma de lied cu a 2-a strofă variată | Dezvoltarea continuă și modulatorie. |

Observăm schimbări permanente ale metrului – ceea ce reflectă sentimentele foarte contradictorii din sufletul eroului: pe de o parte sunt gândurile despre patrie, pe de altă parte se situează gândurile sumbre despre propriul destin (4/4, 3/4, 5/4). La fel sunt schimbate frecvent și figurile ritmice: pătrimile sunt înlocuite cu șaisprezecimi, apar trioletele, sincopetele. Caracterizând specificul partidei vocale, putem menționa că în prima parte a Ariei (A), domină mișcarea melodică treptată, se evidențiază doar câteva salturi de octavă, iar în partea a doua deja apare maniera declamatorie, silabică, intervin salturi melodice ascendente mari, interpretate de Muntean hotărâtor și insistent, imitând sunarea unui instrument de alamă.

Opera se finisează cu un epilog coral care îl slăvește pe Serghei Lazo. Se înfiripă o nouă zi... Menționăm că în acest final lipsește atât acțiunea dramatică, cât și generalizarea completă a conținutului operei. Acest final ne reamintește de clișeele de tip „happy-and-ul” sovietic.

În urma analizei efectuate, putem conchide că eroul principal al operei depășește cadrul unei scheme de revoluționar eroic. În cadrul operei, Lazo este o persoană comunicativă, simplă, iubitoare și grijulie. În interpretarea realizată de M. Muntean, Lazo este un om nobil și fin, dar ferm și neînfricat în momentele cruciale ale vieții. În comportamentul lui putem sesiza simplitatea și naturalitatea, eroismul lui nu este unul ostentativ, dar este de fapt o normă a eticii. Artistul a evedențiat în eroul său înainte de toate latura lirică a caracterului său: blândețea față de mama sa, gingășia către Olga și fiica Ada, bunătatea către confrății săi. După spusele artistului M. Muntean, acestea au devenit principiile scenice personale: „**nu-l „fă” pe Lazo – tu ești însuși Lazo**”¹. Datorită faptului că tenorul M. Muntean posedă calitățile umane cele mai sensibile și blânde, Serghei Lazo al lui reușește să ne convingă cel mai bine de natura lirică și blândă a protagonistului prin interpretarea caldă a partidei vocale, constituind culmea *bel canto*-ului, îndeosebi în paginile lirice ale operei.

Deși subiectul operei acum pare a fi „demodat” și în societatea sec. XXI temele revoluționare nu își mai văd realizarea, totuși nu putem evita paginile istorice ale poporului nostru, și aportul acestei opere naționale în evoluția Teatrului liric național, chiar și în dezvoltarea artistică excepțională a artistului M. Muntean. Fără nici o exagerare, afirmăm opinia critică din „*Literatura și arta*” din 8 ianuarie 1981, că „M. Muntean, prin chipul lui S.Lazo, a realizat un veritabil succes de creație” [2, 129]

Referințe bibliografice

1. MUNTEAN, M., Piese din repertoriu. Chișinău, 2005.
2. DĂNILĂ, A. Opera basarabeană. Chișinău, 1995.