

## MINIATURA CORALĂ ARDE PĂMÂNTUL DE VASILE ZAGORSCHI: VIZIUNI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE

### THE CHORAL MINIATURE ARDE PĂMÂNTUL BY VASILE ZAGORSCHI: STYLISTIC AND INTERPRETATIVE CONCEPTION

MIHAI MIHALAȘ,

lector, doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Acest articol reprezintă analiza interpretativă și stilistică a piesei „Arde pământul” de V. Zagorschi, care este o miniatură corală foarte expresivă, autorul reușind în cele 54 de măsuri să exprime o serie de idei importante – dorul de țară, dragostea de patrie și neam. „Arde pământul” se remarcă printr-o scriitură corală destul de diversă în care predomină procedeele polifonice îmbinate cu expunerea omofon-armonică. Pe lângă acestea, observăm o serie de mijloace de expresivitate: plan dinamic, ambitusuri melodice, poliritmie etc. O analiză detaliată a acestei piese ne va ajuta la evidențierea mijloacelor tehnice și de expresivitate și la aplicarea lor în procesul interpretării propriu-zise.*

**Cuvinte-cheie:** V. Zagorschi, miniatură corală, procedee polifonice, scriitură corală, formă muzicală, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice, interpretare corală

*This article represents an interpretative and stylistic analysis of the musical composition “Arde pământul” by V. Zagorschi, that is a highly expressive choral miniature, in which the author manages to express in 54 measures a number of important ideas such as longing for the country, love of homeland and nation. “Arde pământul” stands out by quite a diverse choral writing in which prevail polyphonic processes combined with obvious homophone-harmonic exposure. Moreover, we observe a series of means of expression, such as: dynamic plan, vocal range, polyrhythmic formulas, melodiousness, etc. A detailed analysis of this musical piece will help us to highlight the technical means, its expressiveness and their direct application in the interpretation process itself.*

**Keywords:** V. Zagorschi, choral miniature, polyphonic methods, choral writing, musical form, means of expressiveness, technical means, choir interpretation

*Arde pământul* este o miniatură pentru cor mixt *a capella* 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 opera 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 din Chișinău (1959-1962), Președinte al Uniunii Compozitorilor din Moldova (1964-1990), 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 profesioniste, 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” [1, p. 151].

Dacă facem referință la muzica simfonică a lui V. Zagorschi, menționăm că aceasta se încadrează în tradiția clasico-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” [2, 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. 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. Zagorschi exploatează tehnica de scriitură polifonică, ambitusurile melodice, planul dinamic și alte mijloace de expresie ale genului cât și ale protagonistului (corul). Toate acestea le folosește pentru a sublinia mesajul textului poetic.

Textul poetic este structurat în patru strofe cu rimă împerecheată (1+2 și 3+4):

*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 speciale 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: 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 introducere de patru măsuri care poate fi tratată 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 ostinată de optimi, prezentă mereu într-una dintre voci. Această pulsație este începută de vocea inferioară – bas, apoi în partea II 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. Procedeu 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 ostinată 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 (măs. 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 (măs. 13 cu anacruză; măsur. 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 (măs. 26), stopând brusc mișcarea pe un interval de terță mică în tesitura înaltă, redând, astfel, un strigăt izbucnit în rezultatul unei explozii lăuntrice. Culminația dată vine ca o reacție firească la stările sufletești expuse la început: frica, zbuciumul interior, instabilitatea. După această culminație, după cum este 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: mișcare șerpuită în interiorul formulelor ritmice constituite din duolette, prezente în măsur. 34-37. Sfârșitul propozițiilor este în direcție descendentă, iar fiecare propoziție următoare 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 că realizat în *tutti*. Direcția este mai întâi descendentă pe durata a patru măsuri, după care direcția unei singure măsuri urcă brusc spre punctul final și cade pe nivelul din care a început lucrarea.

Planul tonal al piesei este unul nu 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 muzical local este legată de fenomenul modelării unei atmosfere intonaționale specifice...” [3, p. 6]. Astfel, compozitorul folosește ca atuuri 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, 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 al lucrării, care este indicat chiar la începutul acesteia – *Risoluto*, putem deduce unele procedee caracteristice acestuia.

Componenta 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 arată: 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 – *fa*. 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” [4, 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 dintre acestea poate fi chiar la începutul lucrării: discursul muzical începe cu unison la bas și tenor în nuanța *ff*, la bas sunând figura os-

tinato, iar la tenor – notă întregă 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 finisează 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 în 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 ale 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 măs. 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 al mijloacelor de expresivitate. Respectarea și dobândirea acestora în procesul de interpretare va crea un tablou viu pe care auditorii îl vor putea contempla și percepe cu ușurință.

#### Referințe bibliografice

1. BOLOCAN, T. Cvartetele de coarde ale lui V. Zagorschi între tradiție și inovație. **În:** *Cercetări de muzicologie*, vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, p. 151-157.
2. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Творчество В. Загорского в зеркале культурно-исторических парадигм XX века. **În:** *Cercetări de muzicologie*, vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, p. 17-35.
3. COCEAROVA, G. Problema stilului muzical local. **În:** *Pagini de muzicologie*. Chișinău, 2001, p.5-8.
4. МИРОНЕНКО, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. **În:** *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, p. 104-111.