

**MINIATURA CORALĂ SEARĂ DE VARĂ DE VASILE ZAGORSCHI:  
VIZIUNI INTERPRETATIVE**

**VASILE ZAGORSCHI'S CHOIR MINIATURE SEARA DE VARA:  
INTERPRETATIVE VISIONS**

**MIHAI MIHALAȘ,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 784.1.087.684(478)**

**784.1.087.684:781.68**

*„Seară de vară” este una dintre cele mai reprezentative și, totodată, accesibile miniaturi corale semnate de compozitorul V. Zagorschi. Textul poetic al acestei piese conține imagini pitorești ale unui tablou seral de vară într-un sat. Lucrarea se remarcă printr-o scriitură corală destul de diversă, în care predomină expunerea omofon-armonică îmbinată cu monodia acompaniată și câteva elemente de polifonie imitativă. 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. Executarea sau audierea acestei piese corale creează o stare de bună dispoziție printr-o desfășurare bine structurată a ideilor*

poetice. Interpretarea piesei „Seară de vară” conține o serie de particularități tehnologice și mijloace de expresivitate ce pot fi evidențiate și aplicate atât în procesul de repetiții cât și în timpul evoluării scenice, care sunt analizate în prezentul articol.

**Cuvinte-cheie:** formă muzicală, interpretare, L. Corneanu, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice, miniatură corală, polifonie imitativă, scriitură corală, V. Zagorschi

„Seara de vară” is one of the most representative and at the same time accessible choral miniatures signed by the composer V. Zagorschi. The poetic text of this piece contains many picturesque images of a summer evening in a village. The work is remarkable for a fairly diverse vocal writing where the homophone exposure combined with a harmonic accompanied monody and several elements of imitative polyphony prevail. The music of this miniature is full of color and mood that the composer shows through different inflections and alterations placed naturally within the structure without stopping the proper process of interpretation. The execution or hearing this choral piece creates a good mood through a well-structured development of the poetic ideas. The interpretation of the piece „Seara de vară” contains a series of technological peculiarities and means of expressiveness that can be highlighted and applied both in the rehearsal process and during the stage performance and that are discussed in this article.

**Keywords:** musical form, interpretation, L. Corneanu, means of expressiveness, technological means, choral miniature, imitative polyphony, choral writing, V. Zagorschi

Miniatură corală *Seară de vară* de Vasile Zagorschi pe versuri de Leonid Corneanu prezintă un interes deosebit atât pentru interpreți cât și pentru cercetători, fiind una dintre creațiile corale reprezentative ale compozitorului. Autorul textului poetic L. Corneanu (Cornfeld) este cunoscut ca dramaturg, folclorist și scriitor de texte pentru copii. Deși începe a scrie versuri în anul 1929, ieșirea sa în lumea editorială are loc în anul 1930 cu volumul *Versuri felurite*, urmând apoi cărțile *Tiraspolul*, *Avânturi*, *Cântece și poezii* ș. a., ultima sa creație 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 pentru oricine. Spre exemplu, poezia *Seară de vară* conține un text descriptiv al unui tablou seral de vară într-un sat. Se descrie vederea generală a satului la apus de soare și în amurgul zilei. Din cuprinsul acestei poezii desprindem un caracter senin și pozitiv, fără sensuri ascunse sau dramă.

Textul poetic:

1. Trece ziua-împodobită

În tulpă de soare,

Iată noaptea odihnită

Pe cărarea colbuită

Vine, vine pe răcoare.

2. Peste dealuri și vâlcele,

Și câmpii în zare

Iese luna între stele

Cu șiraguri de mărgele

Ca o fată mare.

3. Iar pe vlea răcoroasă,

Ca un vers de ciocârlie,

Zboară cântece frumoase,

Cântul zilelor voioase,

Horele mândriei.

4. Trece ziua-împodobită

În tulpă de soare.

Vine iar albastră noapte

Cu lungi murmure, cu șoapte

Satul se-mpresoară.

Strofele sunt scrise în formă de cvinarie, adică din cinci versuri. Fiecare strofă conține câte două fraze, prima incluzând două versuri, iar a doua — trei, astfel fiind 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 mărgel, 5 — Ca o față mare”. Astfel, a doua frază, conținând cu un vers mai mult decât prima, 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 piesei *Seară de vară* fiind una plină de viață, de volum și inspirație.

Miniatura este scrisă într-o formă tripartită simplă, încadrată la început de o introducere de patru măsuri cu funcție de prolog, iar la sfârșit de o codă de opt măsuri ce reprezintă un epilog.

$$A - B - A^I$$

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 muzical-tematic, constituind repriza primei părți. Interesant e că ultima măsură a părții a treia este și prima măsură a epilogului, care repetă exact materialul muzical din introducere și îl completează cu încă patru măsuri la 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 compoziție în oglindă, care ar arăta în felul următor:

$$A - B - B^I - A^I$$

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, B<sup>I</sup> — secundară (reluată în tonalitatea A-dur spre deosebire de E-dur din expoziție) și A<sup>I</sup> — 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 de măsuri, iar temele 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 la 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 o vocaliză bazată pe două motive muzicale care se mișcă în paralel, primul 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 teșitura 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 se cere, involuntar, 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-împodobită”, 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 știrbi integritatea formei.

Secțiunea mediană a miniaturii corale *Seară de vară* este formată din două compartimente a câte 16 măsuri împărțite în câte patru fraze 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 secund 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 lungi. 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. Rucievscăia, elementul care „restrânge toate relațiile funcționale ale întregului” [1], astfel, creându-se 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 necesită frazarea 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 în acest sens 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 imitativă (*risposta*) să nu prevaleze în fața melodiei primordiale (*proposta*). 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 greșeală 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 numai că permite 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. În varianta ideală s-ar dori 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 mediane are aproximativ aceeași structură ca și primul, însă este lipsit de culminație și vine doar ca o inerție a mișcării generate în primele fraze, diminuând treptat din intensitate și teșitură spre sfârșitul părții mediane și 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 ilustrează deja un peisaj sub stăpânirea nopții revărsate 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 semnaleză 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 precedentă, până la diminuarea 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” [2, p. 46]. Credem că această afirmație este veridică și în cazul miniaturii corale *Seară de vară* semnată de compozitorul 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-împodobită, În tulpan de soare, Iată noaptea odihnită, Pe cărarea colbuită, Vine, vine pe răcoare”. Însă, spre deosebire de textul poetic, 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 teșitură comodă vocilor. Pe lângă toate se manifestă și personalitatea lirică a autorului prin îmbinarea perfectă a textului cu muzica, prin crearea unui discurs 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 literar necesită o evidențiere mai mare pe alocuri, unde liniile melodice sunt mai cantabile ca, de exemplu, 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, totodată, 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, care trebuie 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, pentru 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*, dar acesta poate varia ne semnificativ 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 revenind 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*, caracteristic genului de miniatură, 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” [3]. 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.

### Referințe bibliografice

1. РУЧЬЕВСКАЯ, Е.А. *О вокальной музыке*. Санкт-Петербург: Композитор, 2011.
2. DOGARU, V. *Eminescu muzician al poeziei. Enescu poet al muzicii*. București: Ion Creangă, 1982.
3. НАЗАЙКИНСКИЙ Е. История в музыке: избранные исследования. В: Назайкинский Е. *Поэтика музыкальной миниатюры*. Москва: Московская консерватория, 2009. 392 с. [Online]. [Accesat la 20 dec. 2017]. Disponibil: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>