

GENURILE DE CANTATĂ ȘI ORATORIU ÎN CREAȚIILE PENTRU COPII ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE GENRE OF CANTATA AND ORATORIO IN THE CREATION
FOR CHILDREN OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ANA ȘIMBARIOV,

lector superior, competitor,
Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

The article presents itself as a historical excursus in the development of the genre of cantata and oratorio for children in Moldova. There are two main selected periods to show the development of this genre: the period of formation in the 40s-50s and the period of its development in the 60s-80s of the 20-th century. During the period of formation the main stress was made on the theme of the heroic-patriotic spirit of that time. In the early 60s priority was given to the tendency to lyricism. The latter period was linked with turning to the inner world of a child.

Primele lucrări ce aparțin genurilor de cantată și oratoriu pentru copii au apărut la hotarul anilor '40 - '50 ai secolului XX. În acel timp, compozitorii erau frământați de aceleași teme și imagini patriotice, ca și în genurile de cantată și oratoriu pentru maturi: Lenin, Patria, munca pașnică, lupta pentru pace. „În muzica vocal-simfonică pentru copii creată în anii '40 - '50, deseori putem întâlni trăsături caracteristice unui număr considerabil de compoziții ce aparțin acestui gen în general, scrise în această perioadă. Printre acestea, este caracterul declarativ, dar și superficialitatea în dezvoltarea temei și, respectiv, nivelul artistic, care nu e destul de înalt” [1,235].

Totuși, cele mai bune pagini ale muzicii corale din acea perioadă sunt interpretate până în anii '90 ai secolului trecut. Acestea sunt: corul *Pionerii sădesc păduri*, din oratoriul *Cântec despre păduri* de D. Șostakoviți, miezul liric (nr.nr. 5, 6, 7) din oratoriul *În paza lumii* de S. Prokofiev, cantata *Cântecul dimineții, primăverii și al păcii* de D. Kabalevski. Ele au servit drept un impuls puternic în dezvoltarea cantatei și oratoriului pentru copii în anii '60. În această perioadă apare și prima cantată moldovenească pentru copii.

În general, în republică, dezvoltarea acestui gen a avut loc cu unele întreruperi. Evoluția lui este mai degrabă discretă. Și totuși, în baza a șase cantate care au intrat în repertoriul coral, se disting cu claritate două etape – de formare și de dezvoltare. a fost compozitorul, care Pentru prima dată, a fost generalizată de compozitoarea Zlata Tkaci experiența clasicilor în acest gen, când compus în anul 1962 cantata pentru copii *Orașul, copiii, soarele*, pe versurile lui V.Teleucă și A.Cibotaru.

Lumea expresivă, pitorească a cantatei are mai multe planuri: tema luptei pentru pace și tema copilăriei fericite într-un extraordinar oraș alb sunt învecinate cu tema mamei. Celor mai optimiste părți ale cantatei le este contrapusă a doua parte, - *Copiii* - îmbogățită pe plan dramatic, în care semantica muzicală a bucuriei intră în conflict cu semantica răului. Cântecul de leagăn al mamei, pentru copil, are rol de expoziție a părții a doua. Treptat, gândurile mamei despre frumusețea lumii înconjurătoare trec spre tragedia de la Hiroshima. Vocaliza corală este succedată de imaginile clopotului prevestitor și de cea a luptei (corul instrumentelor de alamă). Compozitorul povestește despre moartea a mii de copii în urma căderii bombei atomice, fără careva sentimentalism steril, recurgând la sonorități de o expresivitate aparte, într-un epizod simfonic amplu. „Distrugătoarele puteri ale întunericului și ale răului sunt conturate aici atât de proeminent și realist, încât ne amintim involuntar de paginile simfoniilor a Șaptea și a Opta a lui Șostakoviți” – scrie G. Cociarova, în monografia sa *Zlata Tkaci* [2, 46]. În această lucrare compozitorul se bazează îndeosebi pe semnele muzical-stilistice general-copilărești, aproape neatingându-se de mijloacele de expresie specifice naționale. Doar în cea de-a doua parte, visurile mamei pentru viitorul fiului sunt exteriorizate prin intermediul genului folcloric al doinei. Deși prima cantată a Z.Tkaci nu și-a găsit locul în viața concertistică de la noi, totuși, ea a

constituit un impuls pentru apariția unor noi lucrări „de repertoriu” în acest gen.

Apariția cantatei *Lenin* de Z. Tkaci, a constituit un eveniment important în viața muzicală a Moldovei. Ea a fost scrisă în anul 1969, la aniversarea a 100 de ani de la ziua de naștere a lui V. I. Lenin (versurile lui V. Galaicu, textul rus de Iu. Semionov), fiind destinată pentru interpretarea de către colectivele corale școlare cu acompaniament la pian. Compozitoarea s-a decis în mod intenționat de acompaniamentul orchestral, pentru ca elevii din școlile medii să o poată interpreta fără un efort deosebit.

După B. Asafiev, în general, cantată este „o lucrare amplă pentru solist, cor și orchestră, care evocă un eveniment sau o personalitate marcantă, sentimentele trezite de contemplarea naturii, oglindind, prin intermediul muzicii, trăiri sufletești adânci, tulburătoare, - dar toate acestea, nu într-o desfășurare dramatică, ci într-o contemplare lirică” [3, 63]. Într-adevăr, în cantata *Lenin* imaginile de rezonanță patriotică și spirit civic capătă nuanțe lirice, fapt ce le lipsește de caracterul pompos și declarativ. În anul 1976, cantata a fost distinsă cu Premiul Ministerului Educației RSSM „Pentru succese în domeniul creației muzicale pentru copii”.

Către aniversarea a 50 de ani a organizației pionierești (1974), compozitoarea Z. Tkaci creează o nouă lucrare – cantata în cinci părți *Pionierii*, pe versurile lui V. Galaicu. Variind, de fiecare dată, componența interpretativă a lucrărilor sale corale ample, Z. Tkaci a abordat aici sonoritatea corului *a cappella* cu declamator. Ca și cantata *Lenin*, aceasta este destinată pentru interpretarea de către corul școlar. De fapt, lumea imaginară a cantatei dezvoltă un complex de teme prezente și în cantatele sale anterioare: dragostea față de plaiul natal (prima și a doua parte), patria (partea a treia), copiii și războiul (partea a patra). Totuși, autorul prezintă și un nou aspect al temei pionierești: cravata roșie, care se repetă în prima, a treia și a cincea parte a cantatei, în calitate de refren textual. Este interesantă și varietatea genurilor utilizate în cantată: vals, pastorală polifonică, imn, marș și *scherzo*.

Compozitoarea transformă tema funebră, atât de rară în muzica pentru copii, într-o culminație dramatică, ce apare în ultima parte a cantatei – *Cântec*. În corelare cu partida declamatorului, această muzică are un efect cutremurător. Evenimentul, despre care ne povestesc atât de emoționant compozitoarea și autorul textului, are la bază o istorie reală, ce a avut loc în anii celui de-al doilea război mondial. Este vorba despre un băiețel evreu, violonist, care a fost împușcat de fasciști lângă Rostov. Imaginile melodice ale acestei părți sunt deosebit de sugestive.

S. Lungu a preluat „stafeta” de la Z. Tkaci, compunând un șir întreg de lucrări pentru copii în acest gen, care este predominant în creația sa: cantata *Plaiuri natale*, poemele pentru cor *a cappella Toamna în Moldova*, *Lenin – pace, viață și soare*, *Appassionata*, oratoriul *Dimitrie Cantemir*, cantata-odă *Imn frăției* și altele, care i-au adus faimă compozitorului. Tematica civico-patriotică și-a găsit continuare și în cantata pentru copii *Patria mea*, în patru părți, pe versurile lui G. Vieru și V. Roșca.

Cantata *Patria mea*, pentru cor de copii și orchestră simfonică de asemenea generalizează tradițiile clasicele sovietice, în baza materialului național. Prima parte, lirică, intitulată *Zorile Moldovei* (despre copilăria fericită pe plaiul natal) se desfășoară în întregime în ritm de horă moldovenească. Complexul mijloacelor de expresie ale cântecului *Tinerească* indică tendința spre o exprimare generalizată, în muzica profesionistă, a dansului popular moldovenesc *Ostropățul*: măsura de 5/8, treptele a doua și a patra urcate. Compoziția tehnică desfășurată a recviemului *La monumentul eroului* impresionează prin expresia sobră, funebră. Primul și ultimul compartiment sunt construite în baza alternanței unei vocalize îndurerate *a cappella*, cu interludii instrumentale, asemănătoare unor comentarii emoționante. În partea mediană apare imaginea unei cumplite invazii militare, exprimată doar prin mijloace orchestrale. Mărețul final - *Pământul pe care-l iubesc* - apare ca o declamație corală de apoteoză cu schimbarea măsurilor 3/4, 4/4, 2/4, care îmbină ritmurile defilărilor revoluționare cu semnele muzicale etnografice (alterații, apogiaturi). Astfel, cantata *Patria mea* a încheiat perioada de formare a acestui gen.

În cea de-a doua jumătate a anilor '70 apare un nou șir de lucrări vocal-simfonice ample. Printre acestea, trebuie să menționăm cantata lui V. Bitkin *Cartea răsfodită de vânt*, pe versurile lui A. Ciocanu, cantata lui T. Chiriac *Luci, soare, luci*, pe versurile lui G. Vieru și cantata-rapsodie *Plai de cânt, plai de dor*, de Z. Tkaci, pe versuri de S. Ghimpu. Aceste creații se numără printre evenimentele artistice neordinare ce au avut loc în viața muzicală a Moldovei din a doua jumătate a secolului trecut.

Cantata lui V. Bitkin *Cartea, răsfodită de vânt*, pe versurile lui A. Ciocanu, pentru cor de copii și orchestră de cameră, a fost scrisă în anul 1975. Patru părți ale cantatei reprezintă pagini memorabile care reflectă percepția de către copii a războiului care trecuse și despre care ei au aflat doar din filmele documentare și artistice, din operele literare și de artă, din lecțiile de istorie și din povestirile veteranilor. În cantată nu sunt prezentate acțiuni militare. Ele vin spre copil în vis, ca un plâns-recviem după cei care s-au stins din viață, contrastând cu imaginile liniștite și pline de gingășie ale vieții pașnice prezente în prima (*Casa*) și a doua parte (*Strugur, strugur parfumat*). Visurile neliniștite lasă o urmă adâncă în inima copilului, dând naștere recunoștinței în fața faptelor eroice săvârșite de către bunici, părinți. Acest orizont emoțional se deschide în a treia (*Neamul pelerinilor visători*) și în a patra parte (*Căutați inima...*).

Muzica acestei cantate conține bogate surse de gen (cântec, baladă, doină, dans). Compozitorul dezvoltă elementele folclorice moldovenești în fâgașul prelucrării contemporane de estradă. Îmbinarea sincopelor de diferite durate pe fondul *ostinato* de dans a acompaniamentului orchestral și a schimbărilor flexibile a metrului creează senzația mișcării libere și melodioase, nestingerite de hotarele timpului.

V. Bitkin acordă improvizației un loc foarte important, demonstrând ascultătorilor apropierea organică a principiilor folclorice și de jazz în dezvoltarea melodiei. Sub acest aspect, interludiul din prima parte și bucată lentă din a doua parte (amintirile despre episoadele tragice ale războiului) sunt semnificative.

Deși conține o factură muzicală foarte bogată, cantata este mono-intonațională. Intonațiile cântecului *Casa* sunt simple și copilărești. Ele capătă o nouă tratate în imaginea tulburătoare a visului din partea a doua. Tema plânsului-recviem din partea a treia se transformă într-un încordat *perpetuum mobile*. În sfârșit, la finalul cantatei se observă o „îmbogățire” treptată a melodiei de cântec. În cadrul acestui proces muzical, desprindem un profund subtext artistic: compozitorul înaintează ideea de formare a caracterului adolescentului, maturizarea acestuia și conștientizarea unor complicate și importante probleme de etică, care provin din acele timpuri tragice.

O nouă pagină în dezvoltarea cantatei pentru copii a fost înscrisă de compozitorul Tudor Chiriac, aflat atunci în perioada de ascensiune artistică. Dacă în cantatele eroico-patriotice ale Z. Tkaci și ale lui S. Lungu sunt generalizate tradițiile clasicilor sovietici, în baza materialului muzical național, apoi în lucrarea lui T. Chiriac *Luci, soare, luci*, pe versurile lui G. Vieru, s-au întruchipat tendințe tipice genurilor de cantată și oratoriu în anii '80, precum ar fi lirismul acestora legat de întoarcerea spre lumea interioară a copilului, psihologia lui, perceperea naturii.

Cantata, formată din șase părți, se deosebește printr-o rară exactitate și unitate a stilului. După cum a menționat M. Belâh, „în cadrul ei, este fixată în mod irepetabil aroma fermecătoare a ceea ce este aproape sufletului, care cuprinde tot ce-i este drag omului, ceea ce omul asimilat odată cu laptele matern și a păstrat toată viața sa” [4, 72].

Ideea aducerii unui omagiu pământului natal, în cantata lui T. Chiriac, este relevată prin prisma percepției lumii înconjurătoare de către copii. Compozitorul scoate în evidență imaginile pastorale și meditative, care dictează și desfășurarea lirico-epică a dramaturgiei. Într-o firească exprimare a sentimentelor, care este caracteristică percepției copilărești, este și un subtext filozofic, specific poeziilor lui G. Vieru. Unele personaje au un sens alegoric. Astfel, veverița neastâmpărată (partea a doua, *Veverița*), ce sare de pe o stea pe alta, vioaie, curioasă – întruchipează imaginea copilăriei cu fantezia ei bogată și setea de a cunoaște, iar partea a patra - *Limba noastră* - este simbolul sentimentelor și noțiunilor care constituie esența comunicării dintre oameni.

Părțile cantatei se succed fără întrerupere. Aici este prezentă tema pastorală, care constituie laitmotivul lucrării. Însăși compoziția cantatei sugerează reflectarea unui colțisor de plai, o lume, o zi trăită de un copil, din zori și până în zori. Nu întâmplător, primul motiv pastoral, expus la vibrafon, cu care debutează introducerea, reprezintă, oarecum, un simbol al soarelui la răsărit, ce capătă pe parcursul lucrării o sonoritate caracteristică imnului.

Cel mai ponderabil și mai nou indiciu stilistic al acestei lucrări este, fără îndoială, sprijinul exclusiv pe tematica folclorică și utilizarea reușită a resurselor, prin tehnici componistice moderne. Cu alte

cuvinte, cantata lui T. Chiriac *Luci, soare, luci*, se înscrie pe deplin în contextul *noului val folcloric*. Deși în cantată nu găsim nici un citat folcloric, totuși, sentimentul adânc al intonației populare vii, atât vocale, cât și instrumentale, invocă senzația autenticității materialului. Toate melodiile de cântec ale cantatei sunt clare, diatonice și, nu rareori, cu abateri în modul paralel, în segmentele melodice finale, fapt caracteristic folclorului moldovenesc. Transparența și rafinamentul coloritului sunt condiționate de o orchestrare care se deosebește printr-o finețe extraordinară a îmbinărilor timbrale.

Compozitorul a surprins cu atenție particularitatea copiilor de a gândi concret-obiectual, abordând imagini din lumea animalelor, familiare copiilor, – veveriță, rândunică, arici. Din acest motiv, patosul civic este redat în cantată mai ponderabil, vizibil, în comparație cu lucrările adresate maturilor. Textul ultimei părți, intitulată *Limba maternă*, reprezintă varianta moldovenească a versurilor lui L. Oșanin *Fie soare într-una*, din cunoscutul cântec semnat de A. Ostrovski.

După structura alegorico-emoțională și după limbajul muzical, cantata *Luci, soare, luci*, corespunde pe deplin înaltelor rigori înaintate lucrărilor pentru copii. Deși caracteristicile intonaționale ale partițiilor corale sunt destul de simple, ele necesită de la colectivul coral de copii anumite deprinderi, specifice interpretării unor fragmente de factură improvizatorică, cu o organizare intonațională și metro-ritmică complexă.

Tendința neo-folclorică predomină și în stilistica cantatei-rapsodie *Plai de cânt, plai de dor*, de Z. Tkaci, scrisă pe versurile lui S. Ghimpu (textul rus de A. Brodski), în anul 1981. Această lucrare monumentală în șapte părți este destinată pentru interpretarea de către corul de copii sau cor feminin, doi soliști (soprano și tenor) și orgă.

Tematica acestei cantate poate fi atribuită lucrărilor lirico-patriotice, întrucât aici elementul personal, subiectiv, al dragostei fiului pentru mama sa, transcede într-o temă largă – cea a dragostei față de plaiul natal. Planul al doilea al conținutului cantatei - cel peisagistic - de asemenea, aduce în cadrul acesteia o notă de lirism: numerele 3,5 și 6 sunt dedicate imaginilor naturii – păsărilor care ciripesc, lanurilor care dau în spic ș.a. Lucrarea poartă titlul de *Cantată-rapsodie*, fapt relevant în numeroase părți improvizatorice, atât la orgă, cât și în partițiile soliștilor. În improvizațiile pentru orgă se îmbină elementul folcloric, legat de ritmul *parlando-rubato*, și preludiul neoclasic, în spiritul improvizațiilor lui J. S. Bach.

Anume cu o introducere la orgă debutează cantata. Chiar din primele măsuri, se face auzit un motiv doinit, ce va fi păstrat pe parcursul lucrării, repetându-se și dezvoltându-se variațional în părțile întâia, a treia, a patra, a cincea, a șasea și a șaptea, cimentând astfel întregul ciclu din șapte părți.

Implicațiile neo-folclorice se resimt mai mult în sprijinul pe modelele concrete de gen. Astfel, elementele doinei sunt accentuate în partea întâia - *Ia să-mi spui...*, în cea de-a patra - *Ce-i mai scump* și în partea a șaptea, *Plaiul meu, plai...* Partea a doua - *Mielușor*, scrisă la măsura de 6/8, este concepută în gen de horă. În partea a treia, *Păsărică, păsărică*, se evidențiază mai multe elemente de sărbă. Compozitorul a utilizat ritmuri de dans mai complexe în ultimele părți ale finalului, care sunt scrise în măsura de 8/8 (3+3+2).

În afară de prototipurile unor genuri folclorice concrete, în cantată putem găsi mai multe elemente folclorice generale, cum sunt numeroase variante de ritmuri sincopate, formule intonaționale tipice cadențelor lirice.

Cantata este inventivă și pe plan factual, adică cel al corelației unor trei straturi interpretative: coral, solistic și instrumental (orgă).

Prima parte are funcția de preludiu al întregului ciclu. Iată de ce aici lipsește corul, partitura constituindu-se dintr-o amplă uvertură la orgă și duetul-dialog dintre cei doi soliști.

În cea de-a doua și cea de-a treia parte, ce se desfășoară în caracter de *scherzo*, dialogul are loc între cor și soprano solo. Linia improvizațiilor dezvoltate și a dialogului dintre cei doi soliști este continuată și în partea a patra, unde caracterul lirico-patetic este accentuat din nou.

În partea a cincea, *Ce faci, puiule?*, ce are un caracter ludic, pe prim-plan apare corul la trei voci, cu ritmuri ostinato de dans, susținut uneori de acordurile orgii. În partea a șasea - *Zurgălăi* - părțile corului și a orgii conlucrează activ.

Partea a șaptea, de încheiere, *Plaiul meu, plai...*, sintetizează toate îmbinările posibile ale stratului

instrumental și ale celui vocal-coral, fapt ce condiționează o dramaturgie complexă a dezvoltării imaginilor în comparație cu alte părți. Introducerea este scrisă în formă tripartită simplă, în care părțile extreme sunt, de fapt, niște preludii pentru orgă, iar cea mediană conține un duet liric al sopranei solo și al tenorului. Corul, ca un personaj activ al paletii timbrale a lucrării, apare în părțile extreme ale formei tripartite ample (*Allegro con brio*), unde se accentuează ideea centrală a cantatei-rapsodie, exprimată cu fermitate: dragostea față de plaiul natal. În centrul liric al finalului (cu remarca compozitorului: *de două ori mai lent*) este jalonat leitmotivul soliștilor și al corului, pe fundalul acompaniamentului ostinato de orgă. Și, în sfârșit, toate straturile facturale din codă sunt cumulate în *tutti*.

Pentru prima dată, cantata-rapsodie *Plai de cânt, plai de dor* a fost interpretată la cel de-al XIV-lea Congres al Uniunii Compozitorilor din Moldova, în decembrie 1981. Puțin mai târziu a apărut o nouă variantă a acestei lucrări, în limba rusă, pe versurile lui A. Brodski. Locul cântăreților-soliști a fost ocupat de cititorul-declamator, numerele solo au fost schimbate cu o melodeclamație cu scurte interludii instrumentale, iar partida orgii a fost încredințată pianului. Schimbările intervenite au oferit posibilitatea de a utiliza o componentă mult mai mobilă, apropiind, totodată, la maximum, această complexă și amplă lucrare, de colectivele corale de copii.

În anul 1982 autorul propune încă o variantă a cantatei-rapsodii, de această dată, cu acompaniamentul orchestrei de cameră. Transformarea în cauză a accentuat într-o măsură și mai mare apartenența de gen a lucrării, a îmbogățit paleta ei timbrală și a scos în evidență și mai mult tendința neo-folclorică. După cum a menționat G.Cociarova, „O asemenea diversitate a tratărilor interpretative a uneia și aceleiași lucrări, nu provine doar din dorința compozitorului ca lucrarea să-și găsească locul în repertoriul coral. El este interesat și de faptul, cum să atragă atenția ascultătorilor de cele mai diferite vârste asupra cantatei-rapsodie și, totodată, să găsească varianta optimă pentru relevarea concepției artistice a lucrării.” [5. 98].

Referințe bibliografice

1. МИХАЙЛОВ, М. *Стиль в музыке*. Ленинград: Музыка, 1981.
2. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1979.
3. АСАФЬЕВ, Б. *Путеводитель по концертам*. Москва: Советский композитор, 1978.
4. БЕЛЫХ, М. О некоторых тенденциях развития современной детской музыки в творчестве композиторов Молдовы в 70-80-е годы: (на материале песни, кантаты, балета и оперы). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991.
5. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.