

**SUITA CORALA CASA MARE LA IZVOARE DE T. ZGUREANU:  
PARTICULARITAȚI COMPOZIȚIONALE**

THE CHORAL SUITE *THE BIG HOUSE AT THE RIVERS* BY T. ZGUREANU:  
COMPOSITION PARTICULARITIES

**SVETLANA COȘCIUG,**  
profesor, Colegiul de Muzică și Pedagogie, Bălți

**CZU 784.087.68.083.1(478)**

*Suita corală “Casă mare la izvoare” de Teodor Zgureanu pe versurile lui Anatol Ciocanu prezintă un model al ciclului, în care genurile folclorice, exprimate în părți componente, se îmbină într-o structură compozițională specifică suitei instrumentale folclorice. Cele patru părți ale suitei: Doina, Hora, Bătuta, Sârba, prin intermediul genului și textului literar, la fel și prin mijloacele de expresivitate, caracteristice fiecărui număr în parte, se încadrează într-o unitate compozițională, elementul unificator al căreia este dramaturgia. Unitatea suitei “Casă mare la izvoare” este asigurată și de folosirea, pe parcursul ciclului, a tonalităților înrudite: g-moll – G-dur – F-dur – B-dur. Limbajul muzical al suitei este simplu, bazat pe relații armonice tradiționale, ritmurile dansurilor folclorice, predomină factura orchestrală, ceea ce justifică pe deplin originea genului.*

**Cuvinte-cheie:** suită corală, genuri folclorice, microciclu

*The choral-suite “The Big House at the Rivers” by Theodor Zgureanu, based on Anatol Ciocanu’s verses, presents a model of the cycle where the folk genres, expressed in the constituent parts are combined in a composition structure, that is specific to an instrumental folk suite. In the four parts of the suite — Doina, Hora, Bătuta, Sârba, through the genre of literary text and the expressivity means characteristic of each number, are all combined in a composition unit, the main unifying element being dramaturgy, centered on „microcycles”. The suite unity of “The Big House at the Rivers” is also assured throughout the cycle by some of the tonalities: g-moll – G-dur – F-dur – B-dur. The musical language of this suite is simple, based on traditional harmonic relations and on folk dance rhythms, where also persists the orchestra structure that justifies the origin of this genre.*

**Keywords:** choral suite, folk-genres, microcycle

Personalitate marcantă a culturii naționale (compozitor, dirijor, pedagog), Teodor Zgureanu înscrie numele său în muzica autohtonă prin numeroase creații în diverse genuri. În vasta sa creație corală un rol important revine **suitei**, întrucât debutul său în compoziție a pornit anume de la acest gen. Drept sursă de inspirație în abordarea genului respectiv i-a servit cântecul popular, dragostea pentru care i-a fost implantată de către tatăl său. La fel, în acumularea bogatului material folcloric a contribuit și activitatea lui T. Zgureanu la Cabinetul de Folclor de la Casa de Creație populară.

Suita *Casă mare la izvoare*, pe versurile poetului Anatol Ciocanu, editată în 1986 în culegerea *Coruri*, a fost interpretată de către Corul Radioteleviziunii din Moldova în anul 1982 (partea I) și în 1984 (integral). Putem înainta ipoteza că lucrarea a fost scrisă pentru corul respectiv în aceeași perioadă, întrucât T. Zgureanu activa deja în calitate de conducător artistic și prim-dirijor al Capelei corale *Moldova* a Radioteleviziunii (1976–1987). Această suită se evidențiază prin utilizarea unui material folcloric veritabil, întrucât ambii creatori, descendenți din mediu rural, au ales un suport muzical-literar bazat pe o dramaturgie în creștere.

Suita corală *Casă mare la izvoare* constă din patru părți: I. *Doina*. II. *Hora*. III. *Bătuta*. IV. *Sârba*. Luând în considerare specificul muzicii populare instrumentale ciclice, care permite alternarea fie „a două piese contrastante — doină lentă de natură improvizatorică sau a două dansuri diferite ca tempo și caracter — de exemplu, horă și sârbă” [citată în: 1, p.12], în suita dată alternarea a patru părți succesive scoate în evidență „diverse aspecte, diverse fațete ale unei piese dezvoltate... factori, ce ne caracterizează ca popor... cunună de melodii” [din spusele compozitorului].

*Doina*, *Andante*, g-moll, 3/4, evocă vechimea și bogata istorie a moldoveanului pe acest pământ. Textul poetic al *Doinei*, în strânsă legătură cu cel muzical, reprezintă o perioadă alcătuită din trei

propoziții, fiecare din ele îndeplinind o anumită funcție, ceea ce coincide cu structura „strofei elastice” a unei doine propriu-zise [3, p.304].

Propoziția expositivă **a**, cu funcție de introducere, este alcătuită din două fraze (măs.1–8):

- prima frază este expusă în partida bașilor pe motivul ascendent al doinei, asociat cu urcușul pe un deal, se oprește pe pedala tonicii (măs.4–8);

- fraza a doua — pe pedala tonicii se suprapun alte intonații descendente de doină în partida altistelor, asociate cu coborârea în vale. Alăturarea pedalei altistelor în octavă peste pedala bașilor creează impresia spațiului mioritic — dealurile și văile noastre.

Intonațiile luminoase ale solo sopranei, cu funcție de continuare a discursului literar-muzical — propoziția dezvoltătoare **b (a)** (măs.9–16) justifică conotația sensului noțiunii de *doină*, ce ține „de sfera semantică a intonaționalului: ... „melodie cântată de femei” [2, p.311]. În conformitate cu textul literar „*Lanu-i luminat*”, compozitorul introduce armoniile simple de dominantă și tonică pentru a sublinia sfârșitul părții de mijloc (măs.15–16).

Începutul propoziției concluzive **a<sub>1</sub>** (măs.16–25) se prezintă ca o culminație a *Doinei*, întrucât subliniază munca depusă „cu dor”, a omului (măs.17–19). Ultimele fraze ale solistei conțin un ornament specific melodicii vocale folclorice. Armoniile de dominantă și tonică însoțesc concluzia solistei, corul încheind discursul muzical pe armonia tonicii, cu prezența coroanei pe ultimul sunet (măs.24–25).

Întreg materialul muzical al *Doinei* este alcătuit din motive intonaționale diferite ale genului în cauză. Din fuziunea acestor motive se țese forma muzicală a genului — o structură tripartită de dimensiuni mici, dar și o „formă intermediară cântec-doină” [3, p.318], la realizarea acesteia contribuind atât măsura ternară, cât și tempo-ul *Andante*.

**a      b (a)    a<sub>1</sub>**  
**ab    b<sub>1</sub> a    a<sub>var</sub> a**  
**1–8   9–16   16–25**

*Hora*, *G-dur*, 6/8, constituie „centrul liric al ciclului, fiind plasat de regulă, în zona mediană a compoziției” [1, p.74]. Hora începe cu armonia în cvintă, în partida vocilor bărbătești, pe silaba “dzum”, ce creează „efectul imitării” cimpoiului [1, p.29]. Primele două măsuri introduc în ritmul de horă. În calitate de material muzical compozitorul folosește un citat folcloric, vizat și de cercetătorul și muzicologul G. Ciaicovschi-Mereșanu și inclus în culegerea *Leru-i ler — Jocul mare* — o „horă ritualică, consacrată nunului mare” [5, p.8, 232].

Structura pătrată a perioadelor repetate din muzica dansului permite atât conturarea unei forme strofice de cântec, cât și a unei forme tripartite mici cu introducere:

**Intr.    a            b (a)        a**  
          **a + a<sub>1</sub>    b + b<sub>1</sub>    a<sub>2</sub>+a<sub>2</sub>**  
**1–2    3–10    11–18    19–25**

Pe parcursul discursului muzical se păstrează atât ritmul de horă, cât și tonalitatea. Repartiția vocilor corale aranjate în factura omofon-armonică amintește de sonoritatea unei mici formații instrumentale. Melodia principală este expusă în partida sopranelor, ce se asociază cu sonoritatea viorilor; în partea din mijloc melodia este preluată de partida tenorilor, iar în repriză tenorii completează armonic tema principală a partidei sopranelor. Bașii și altistele susțin melodia pe fundalul armonic, imitând contrabasul și viola. O modulație din *G-dur* în *F-dur* prezintă un episod tranzitoriu, ce introduce în atmosfera următorului număr al Suitei – *Bătuta*, subliniat de intonațiile strigătelor de bucurie (măs.26–29) și a tropăitului (măs.30).

*Bătuta*, *F-dur-B-dur*, *Vivo*, 2/4, prin caracterul vioi, imaginile textului literar și formula ritmică caracteristică, aduce în fața ascultătorului un alai de nuntă. Forma bipartită a dansului este structurată pe strofe variate, atât în privința textului literar, cât și a celui muzical. Unul din mijloacele de expresivitate ale *Bătutei* se referă la factura omofon-armonică, ce sugerează sonoritatea tarafului-fanfară din secolul XX, ce însoțea alaiurile de nuntă. Spre exemplu, vocea sopranelor imită timbrul trompetei,

vocea tenorilor — saxofonul, iar vocea bașilor — trombonul; restul vocilor imită ritmul tobei. Aceste intrări succesive ale vocilor corale amintesc, totodată, și de o întrecere între instrumentiști, întrucât fiecare voce ilustrează variat un anumit episod (strofă). Caracterul „de voie bună” al fanfarei se menține pe parcursul întregii lucrări. Datorită tempoului indicat în partitură, dansului *Bătuta* i se poate atribui trăsături de „horă-bătuță” [4, p.32].

*Bătuta* începe în tonalitatea *F-dur* (strofele 1–2); urmează apoi o modulație în tonalitatea *B-dur* (subdominanta *F-dur*, strofele 3–5); lucrarea finalizând în tonalitatea *F-dur* (dominanta tonalității *B-dur*, pentru următorul număr).

	A		A <sub>1</sub> (var.)		B				
<b>Intr.</b>	<b>cupl.1</b>	<b>cupl.2</b>	<b>cupl.3</b>	<b>cupl.4</b>	<b>cupl.5</b>	<b>cupl.6</b>			
	a + a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub> + a <sub>3</sub>	b + b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub> + b <sub>3</sub> + b <sub>4</sub>					
<b>26–30</b>	<b>1–8</b>	<b>9–16</b>	<b>17–24</b>	<b>25–32</b>	<b>33–40</b>	<b>41–48</b>	<b>49–56</b>	<b>57–64</b>	
<b>C - F</b>	<b>F</b>	<b>F</b>	<b>F</b>	<b>B</b>	<b>B</b>	<b>B</b>	<b>F</b>	<b>F</b>	

*Sârba*, *B-dur*, *Presto*. *Tempo di sîrba*. Începutul *Sârbei*, la fel, ca și cel al *Bătutei*, este anunțat prin motivul de apel al cvartei în toate vocile (cu excepția vocii A), care cheamă la joc. Dacă în *Bătuta* a fost realizată sonoritatea tarafului-fanfară în cadrul alaiului de nuntă într-un tempou vioi, în *Sârba*, iureșul dansului este evident. Mesajul ideatic și de gen îi atribuie “proprietăți rezumative” [1, p.74]. Aceasta duce la accentuarea finalului, întrucât suita dată se caracterizează prin „profil tempo-imagistic ascendent” [citată în 1, p.74].

Primele patru măsuri prezintă o scurtă introducere, ce imită sonoritatea unui taraf (partidele A, T — 2 viori și B — un contrabas), cu funcție de acompaniament pentru partida S. Această factură omofon-armonică, cu repartizarea individualizată a funcțiilor vocilor este păstrată pe tot parcursul lucrării.

*Sârba* prezintă un cântec de joc, având formă de strofă cu refren, cu introducere și codă:

<b>Intr.</b>	<b>cuplet</b>		<b>refren</b>		<b>coda</b>
	a + a <sub>1</sub>	b (a) + b (a)	c (a)		
<b>1; 2–5</b>	<b>6–13</b>	<b>14–21</b>	<b>22–29</b>	<b>30–37</b>	<b>38–39</b>
<b>B</b>	<b>B</b>	<b>B</b>	<b>B</b>	<b>B</b>	

Unitatea compoziției suitei *Casă mare la izvoare* este asigurată și de folosirea, pe parcursul ciclului a tonalităților înrudite: *g-moll* – *G-dur* – *F-dur* – *B-dur*. Limbajul muzical al suitei *Casă mare la izvoare* este simplu, bazat pe relații armonice tradiționale, ritmuri de dansuri folclorice, factură orchestrală, ceea ce justifică pe deplin originea acestui gen.

Utilizarea materialului muzical-folcloric divers, înfrumusețat cu imaginile textului poetic, permite organizarea în cadrul suitei, a *principiului contrastului*, ca element unificator al **dramaturgiei** acesteia. Contrastul de gen caracteristic pentru suită determină apariția „formei constituent-contrastante care influențează într-un mod aparte asupra procesului de organizare a ciclului. Părțile structurale în această formă reprezintă un fel de „suită în suită”, dezvoltând o succesiune liberă a unor secțiuni contrastante ca tempo, gen și imagine, aranjate după principiul transferului subit dintr-un plan în altul” [1, p.76]. Spre exemplu, părțile I, *Doina* și II, *Hora* se prezintă ca un *microciclu bipartit*. Părțile II, *Hora* și III, *Bătuta*, la fel se prezintă ca un *microciclu bipartit*. Și în final, un alt ciclu bipartit, ce contribuie la conexiunea logică a compoziției, formând o arcă de la partea I, *Doină* spre partea IV, *Sârba*, cântecul constituind o „formă intermediară” [3, p.318] situate între aceste două genuri: *cântec-doină* și *cântec-joc*. Aceasta este legată de dezvoltarea succesivă în toate părțile, a unui conținut concret, ce condiționează logica compozițională și relațiile genuistice.

Folosind *genul folcloric* în calitate de mijloc principal în crearea imaginii artistice în corelație cu textul poetic, T. Zgureanu îi atribuie și o altă funcție — cea a *modalității de exprimare*. Astfel doina „presupune o stare de puternică trăire sufletească și o profundă interiorizare. Cântată de român în mod

individual și “pentru sine” [3, p.299]. Pentru *Doina*, compozitorul utilizează vocea soprano solo, adică prin intermediul doinei se percepe o modalitate de exprimare individuală — „eu-l”. Dacă *Hora* este asociată cu dansul fetelor, *Bătuta* în contrast, prezintă un dans al flăcăilor iar finalul — *Sârba*, devine un dans comun pentru toți. Deci, de la cântecul-doină (a „eu-lui individual”) prin dansurile „feminin” (ce caracterizează frumusețea și grația femeii) și „masculin” (ce caracterizează vigoarea bărbatului) spre dansul tuturor în toiu unei petreceri câmpenești. Caracterul simplu și mobil, structura compozițională elastică și emotivitatea imaginilor conferă suitei *Casă mare la izvoare* accesibilitate și viabilitate.

Partea	I. Doina	II. Hora	III. Bătuta	IV. Sârba
Genul folcloric	cântec-doină	dans	dans	cântec-joc
Mod. de exprimare	individual	feminin	bărbătesc	comun
Măsură	3/4	6/8	2/4	2/4
Tonalitate	<i>g-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>F-B-dur</i>	<i>B-dur</i>

### Referințe bibliografice

1. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015. ISMN 979-0-3480-0225-5. ISBN 978-9975-51-625-5.
2. CHISELIȚĂ, V. Cântecul liric non-ritual. Doina și cântecul propriu-zis. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 308–332. ISBN 978-9975-52-046-1.
3. OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
4. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983.
5. ЧАЙКОВСКИЙ-МЕРЕШАНУ, Г. *Леру-й лер*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986.