

**MUZICA CORALĂ ȘI VOCALĂ****MIJLOACE DE EXPRESIVITATE COMPONISTICE ȘI INTERPRETATIVE  
ÎN SUITA CORALĂ CINE N-ARE DOR DE LUNCĂ DE T. ZGUREANU****MEANS OF COMPOSITIONAL AND INTERPRETATIVE EXPRESSION IN THE  
CHORAL SUITE CINE N-ARE DOR DE LUNCĂ BY T. ZGUREANU****MIHAI MIHALAȘ,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 784.087.68(478)****784.087.68:781.68**

*Suita „Cine n-are dor de luncă” este una dintre cele mai reprezentative și, totodată, accesibile creații corale de inspirație folclorică din palmaresul lui Teodor Zgureanu. Mesajul textului poetic al suitei este plin de umor care se reflectă și în conținutul muzicii. Suita cuprinde trei miniaturi contrastante și se remarcă printr-o scriitură corală destul de diversă care conține expunerea omofon-armonică îmbinată cu monodia acompaniată și câteva elemente de polifonie imitativă. Muzica suitei este plină de dispoziție bună și optimism pe care compozitorul le redă prin diferite inflexiuni, desene ritmice unice precum și teme muzicale cu un caracter jucăuș. Executarea și audierea acestei suite corale creează de fiecare dată o dispoziție bună printr-o desfășurare bine ordonată a ideilor poetice, formei și materialului muzical. Autorul a evidențiat și analizat o serie de particularități tehnice și mijloace de expresivitate ce pot fi aplicate în procesul de interpretare a ciclului „Cine n-are dor de luncă”, atât la repetiții cât și în timpul evoluării scenice.*

**Cuvinte-cheie:** *miniatură corală, suită corală, T. Zgureanu, artă de interpretare corală, sursă folclorică, imitație polifonică, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice*

*The suite “Cine n-are dor de lunca” is one of the most representative and, at the same time accessible, choir creations of folkloric inspiration from the record of Teodor Zgureanu. The poetic text message of the suite is humorous and it is fully reflected in the music content. The suite includes three contrasting miniatures. The work is noticeable for its rather varied choral writing that contains the homophone-harmonic exposition combined with the accompanying monody and some elements of contrasting miniatures. The work is remarked by a rather diverse imitative polyphony. The suite’s music is full of mood and optimism that the composer shows through various inflections, unique rhythmic drawings as well as musical themes with a playful character. Executing and hearing this choral suite always creates a good mood through a well-ordered development of poetic ideas, form, and musical material. The author highlighted and analyzed a number of technological peculiarities and means of expression of the cycle “Cine n-are dor de luncă” that can be and applied both in the process of rehearsals and during the stage performance.*

**Keywords:** *choral miniature, choral suite, T. Zgureanu, choral interpretation, folklore source, polyphonic imitation, means of expression, technical means*

**Introducere.** Folclorul românesc a fost și rămâne un nesecat izvor de inspirație pentru majoritatea reprezentanților școlii componistice din Republica Moldova din a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI, fiecare dintre ei găsind mijloace originale de valorificare a moștenirii folclorice. Cercetătoarea Galina Cocearova afirmă, că în sec. XX „muzica devine acel mediu ambiant în care își găsește reflectarea timpul istoric..., când trecutul devine un element al prezentului. Una din căile ce permit realizarea unei asemenea polidirecționări a timpului muzical istoric comprimat într-o operă muzicală a constituit-o atracția compozitorilor față de folclor” [1]. Astfel, distingem câțiva dintre compozitorii de muzică corală care s-au adresat folclorului în crearea operelor sale, cum ar fi: Șt. Neaga, V. Zagorschi, Z. Tcaci, G. Strezev, I. Macovei, T. Zgureanu ș.a.

**1. Suita corală Cine n-are dor de luncă — particularități structurale.** Creațiile pentru cor semnate de Teodor Zgureanu reprezintă o pagină importantă în muzica corală a Republicii Moldova.

„Bogată și variată, creația lui T. Zgureanu s-a făcut remarcată în trei sfere de activitate: concertistică, dirijorală și pedagogică. Fiecare domeniu în parte și toate împreună reflectă evoluția creatoare a acestei personalități...” [2] consemnează Tatiana Muzică, enumerând realizările acestui compozitor. Prin tot ce a scris T. Zgureanu, s-a arătat un adevărat patriot și iubitor de țară și de națiune. El folosește în creația sa texte literare și poetice pline de sens și inspirație. Compozitorul reușește, prin ideile sale componistice, să redea pe deplin sensul textelor poetice la un înalt nivel de exprimare. Miniaturile corale ale lui T. Zgureanu sunt variate ca idei și tematici pe care le abordează și bogate prin multitudinea de mijloace de expresivitate utilizate pentru redarea lor.

Una dintre lucrările de inspirație folclorică care face parte din palmaresul creației lui T. Zgureanu este suita corală *Cine n-are dor de luncă*. Această suită cuprinde trei miniaturi: *Cine n-are dor de luncă*; *Vino, neică-n bătătură*; și *Asta-i fata cea micuță*.

Tonalitatea generală a întregii suite este G-dur. Pe parcursul creației întâlnim diferite inflexiuni și alterații, însă toate sunt de scurtă durată. Prima și a treia miniatură încep cu trisonul tonalității de bază bine determinat și se finalizează cu aceeași consonantă, doar miniatura din partea mediană începe în G-dur și se încheie în tonalitatea e-moll.

Textul folcloric al primei miniaturi este foarte laconic:

*Cine n-are dor pe luncă,  
N-o ști luna când se culcă,  
Nici noaptea cât e de lungă.*

Acest fapt însă nu-l împiedică pe T. Zgureanu să compună o miniatură într-o formă bipartită simplă cu o introducere de opt măsuri, care are rol de prolog pentru întreaga suită și este scrisă în stil de vocaliză acompaniată. Diapazonul vocal al introducerii este situat în registrul mediu, fiind comod pentru toate vocile. Vocaliza este atribuită vocii superioare, în timp ce celelalte partide îndeplinesc rolul de acompaniament.

Partea *a* este compusă din două enunțuri a câte patru măsuri, cu textul primului vers *Cine n-are dor pe luncă*, pe care compozitorul îl folosește atât pentru prima frază muzicală cât și pentru a doua. Partea *b* la fel, îmbină două unități sintactice a câte patru măsuri, însă, spre deosebire de prima parte, fiecare frază folosește câte un vers unic. Textul literar este împărțit nu doar pe fraze muzicale ci și pe partide vocale, — astfel, în prima propoziție cuvântul este purtat de vocea superioară — soprano, în următoarea, de vocea mediană — tenorul, în a treia propoziție de ambele voci de mijloc — alto și tenor, iar în ultima de vocea inferioară — de bas. Deci, remarcăm o frazare generală în descendență din punct de vedere al ambitusului vocal, ce pornește de la vocea superioară tranzitând vocile de mijloc și finalizând în registrul grav.

O altă componentă a frazării o constituie melodicitatea temelor muzicale prezente în această miniatură. În general, această piesă poate fi clasificată ca un cântec cu acompaniament, unde vocile de susținere demonstrează o factură omofon-armonică, în timp ce cele care redau textul folcloric denotă procedee melodico-ritmice destul de interesante. Ritmurile folosite în linia melodică sunt constituite din pătrimi și optimi, combinații de pătrimi cu punct și optimi cu punct, șaisprezecimi structurate aparte sau împreună cu alte durate ritmice. Pe lângă ritmica diversă compozitorul folosește și ornamentarea, în special cu *mordenți* (diatonici și cromatici), precum și o *fermata* în fraza a doua în vocea tenorului care rămâne singur în interpretare, pentru un moment de scurtă durată. Spre deosebire de expresivitatea vocilor care expun melodia, acompaniamentul este unul destul de sumar, fiind scos în evidență doar planul armonic, ritmul rămânând unul static, iar melodia ne-expresivă. Aceasta permite o evidențiere a frazelor muzicale ce redau textul literar, acompaniamentul îndeplinind rolul unui fundal. Limbajul armonic este unul deosebit, anume prin sonoritățile acordurilor folosite de compozitor.

a		b	
a	a <sup>1</sup>	b	b <sup>1</sup>
T – T <sub>6/4</sub> – S <sub>6/4</sub> – II <sub>b</sub> – D	T – S – II <sub>b</sub> – D	VII <sub>b</sub> – III <sub>b</sub> – T – D – D <sub>7</sub>	S <sup>7</sup> – T – D <sub>4/3</sub> – T
G – C – As – D	G – C – As – D	F – B – G – D – D <sup>7</sup>	C <sup>7</sup> – G – D – G

Prologul este scris în măsura de 4/4, în timp ce restul miniaturii este la 6/8, măsură ce rămâne neschimbată până la sfârșitul acestei prime piese din ciclu și care îi conferă un caracter dansant, pozitiv și vioi. Tempoul acestui tablou muzical este *Andante* cu remarca *molto cantabile*, ceea ce ne confirmă

acel caracter liric și senin al miniaturii *Cine n-are dor de luncă*. *Andante* este un tempo din categoria medie și se definește ca o mișcare negrăbită, în pas liniștit, dar nu întins. Remarca *molto cantabile*, în cazul de față s-ar atribui anume vocilor melodice, care sunt scrise în durate mai mici comparativ cu acompaniamentul și care necesită o atenție sporită în timpul interpretării anume la aspectul cantabilitate, căci ritmurile temelor muzicale în această miniatură tind către un caracter puțin izbit și marcat. Din acest considerent, ținem să menționăm că una din problemele care s-ar putea ivi în procesul interpretativ ar fi incapacitatea de a oferi cantabilitate partidelor ce conduc melodia. Un indiciu pentru a obține o frază cantabilă ar fi folosirea procedurii de articulare *legato* pe alocuri și stăpânirea tempoului prin stagnare pentru a elimina o posibilă agitare.

**2. Aspecte ale interpretării corale.** Din experiența pregătirii interpretării acestei miniaturi corale identificăm o problemă legată de asigurarea cursivității tuturor frazelor piesei muzicale. După cum s-a relatat anterior, textul folcloric este împărțit tuturor partidelor corale care îl vocalizează pe rând, deci ideea este de a identifica un mijloc prin care toate aceste fraze melodice să treacă firesc, neobservat și fluid din una în alta. Metoda de obținere a rezultatului mult dorit diferă de la caz la caz. Este necesar ca din start să fie stabilită dinamica potrivită pentru melodie și pentru fundalul de susținere. Deși în această miniatură este indicată de compozitor doar nuanța de *mf* și doar o singură dată, — totuși, un lucru este cert, că planul dinamic trebuie creat în dependență de locul aflării liniei melodice, pentru a o scoate în evidență. Un mijloc tehnic care ar ajuta la obținerea unei fluidități între fraze este omogenitatea. Aceasta trebuie să se manifeste mai cu seamă în timpul trecerii melodiei de la o voce spre altă partidă vocală, dintr-un registru spre altul, — cu alte cuvinte, este necesar de a uniformiza maximal timbrurile vocilor.

A doua piesă din suită este intitulată *Vino, neică-n bățătură* și este scrisă pe următorul text:

*Foaie verde de mălură  
vino, neică-n bățătură,  
Să nu te simtă vecinii  
nici să nu te latre câinii.  
Și iar verde de mălură,  
vino, neică și-mi dă gură  
Că sunt mândru călătoru  
și tot mă topește doru.*

Această miniatură este compusă în formă bipartită simplă cu o introducere de șase măsuri care se repetă sub formă de interludiu sau punte între părțile principale ale piesei.

Compartimentul *a* este format din 16 măsuri structurate în două propoziții a câte două fraze. Fraza se constituie din patru măsuri și folosește textul a două versuri, acesta se repetă și în fraza următoare, astfel rezultă că în fiecare propoziție muzicală textul este redat de două ori consecutiv. Ni se pare interesant că compozitorul folosește un procedeu de repartizare a textului în diferite partide, la fel ca în prima miniatură din această suită corală. În primul compartiment al formei cuvântul este redat de vocea superioară (prima frază), apoi trece la vocea alto (în a doua structură sintactică). La fel se întâmplă și în propoziția a doua a aceluiași compartiment *a*. Și tehnica de acompaniament este asemănătoare cu cea folosită în prima piesă din suită: în timp ce o partidă vocală redă textul poetic, celelalte voci o susțin cu acorduri separate uniformizate ritmic. În partea *b* procedeul de acompaniere a melodiei diferă de cel din prima parte. În prima propoziție melodia este purtată succesiv de vocile tenor și bas, în timp ce partida sopranelor nu mai acompaniază, ci este o variație a melodiei de bază care se mișcă în paralel la interval de o pătrime de timp. În frazele ulterioare, vocile soprano și alto îndeplinesc funcția de susținere, însă pe sfârșitul frazei se contopesc într-un unison general la două octave și, astfel încheagă imitațiile polifonice ivite pe parcursul propozițiilor. Interpretarea acestui unison prezintă anumite dificultăți la capitolul intonație, pe motiv că vocile se unesc subit, neașteptat și rapid. Din punct de vedere al ambitusului vocal remarcăm o descendență a melodiei pe plan general, adică melodia începe în octava a II-a în vocea soprano, trece prin vocile de mijloc și finalizează în octava mică în vocea bas. Melodia este cantabilă și se formează din două pasaje contrastante ca direcție, unul ascendent și unul descendent pentru prima propoziție, iar pentru cea de-a doua structura liniei melodice fiind în oglindă, mai întâi

descendent apoi ascendent, toate acestea în ambitusul unei septime. Linia melodică în general este lină și cuprinde o singură săritură la o septimă, aceasta fiind amplasată în vocea *alto*-ului.

Tempoul acestei piese corale nu este indicat, deci ar fi logic ca acesta să rămână neschimbat față de tempoul primei miniaturi. Însă din măsura de 5/8 combinată cu ritmul mărunț format din optimi și șaisprezecimi obținem o mișcare mai rapidă comparativ cu piesa *Cine n-are dor de luncă*. Iar dacă privim spre tempoul ultimei miniaturi care este *Allegretto, Giocososo*, atunci putem înțelege că compozitorul își dorește o accelerare generală treptată, — astfel, am putea intui că mișcarea acestei părți mediane trebuie să fie una intermediară în raport cu celelalte părți ale suitei.

Factura miniaturii *Vino, neică-n bățatură* este preponderent acordică, cu excepția introducerii, interludiului și a unor măsuri din partea secundă unde este prezentă imitarea polifonică. Acordurile conțin diferite intervale, cel mai mic fiind secunda mică, pe alocuri creându-se disonanțe, în special prin utilizarea acordului de septimă al tonicii G-dur în diferite răsturnări.

Planul dinamic nu diferă considerabil în interiorul lucrării, în partitură fiind indicate doar nuanțele de *f* pentru primele fraze din fiecare compartiment și de *mf* pentru frazele secundare sau pentru cele care repetă textul literar. Însă anume planul dinamic ar putea cauza anumite dificultăți în cadrul pregătirii acestei piese pentru interpretare, atât sub aspect general cât și în particular pentru fiecare frază muzicală. Spre exemplu, lucrarea începe cu tema la vocea superioară, iar mai apoi trece la o voce de mijloc, schimbându-se și registrul în care sună această melodie. Deci, ar fi de dorit ca dinamica întregii facturi sonore să decurgă nemijlocit din faptul unde se poziționează fraza melodică și ce voce o conduce, acesta constituind punctul de pornire în jurul căruia să fie construite toate modificările intensității de sunet.

Din punct de vedere al ritmului, în această lucrare acompaniamentul reprezintă un punct de sprijin deoarece fiind constituit din optimi care mențin pulsul piesei, anume el asigură pulsația permanentă și constantă fără devieri de tempo. Pulsul este unul dintre cele mai importante momente pentru măsuri asimetrice precum 5/8, aceasta necesitând un impuls de pornire clar și o ulterioară stabilitate în mișcare.

Ultima piesă din suita corală pe care o analizăm se intitulează *Asta-i fata cea micuță*.

Textul folcloric al acestei miniaturi este:

*Cât îi fata de micuță  
Se suie pe opincuță  
Și te ia de după cap  
Și te țucă cu mult drag  
Măderanu-i sat micuț  
Toată fata-i cu drăguț  
Ba cu unu, ba cu doi  
C-așa-i fata pe la noi.*

Miniatura este scrisă în formă strofică, cu o introducere de două măsuri care se repetă de două ori, și o codă de patru măsuri, astfel rezultă că și începutul și sfârșitul piesei curente numără câte patru măsuri. Strofa cuprinde opt măsuri, la fel ca și refrenul.

Este de menționat că forma acestei lucrări este strofică în care compartimentul *a* repetă materialul muzical de două ori, dar cu text diferit, cuprinzând primele patru versuri, moment ce îl observăm și în partea *b* unde propoziția melodică la fel se repetă de două ori, cu text diferit. În rezultat, obținem un număr de 4+16+16+4 măsuri.

Pentru compartimentul *a* al piesei *Asta-i fata cea micuță*, compozitorul a ales să folosească același procedeu de repartizare a textului folcloric și a melodiei ca în prima miniatură din suita *Cine n-are dor de luncă*. În prima frază textul folcloric este încredințat vocii superioare, iar în cea de-a doua structură sintactică, vocii inferioare, vocile mediane având doar funcția de susținere într-un ritm sincopat. Compartimentul *b* îndeplinește rolul de refren, cel puțin așa reiese din structura în care este

organizat. În această parte factura este omofon-armonică, textul fiind prezent în fiecare partidă. În urma analizei formei acestei ultime miniaturi am putea deduce că piesa curentă îndeplinește funcția de totalizare și încheiere a întregii suite, atât pe plan melodic, cât și tonal, compozitorul folosind în codă doar trisonul G-dur, repetându-l încontinuu pe durata tuturor celor patru măsuri, creând senzația de stabilitate și confirmare a tonicii.

Această ultimă miniatură a suitei corale *Cine n-are dor de luncă* este scrisă într-un tempo *Allegretto, Giocosu*, care ar însemna mai degrabă definirea caracterului creației decât viteza mișcării. Determinativele vesel și jucăuș definesc dispoziția acestui final de suită. În compartimentul *b* avem indicațiile *Meno mosu, poco a poco Accelerando*, adică începutul părții este conceput într-o mișcare ceva mai lentă decât tempoul indicat anterior, iar pe parcursul refrenului pasul accelerează. Aici ar trebui să menționăm că în practica interpretativă această accelerare trebuie repartizată pentru întreg refrenul, ținând cont de repriza acestuia, adică această mărire treptată a tempoului nu trebuie realizată doar în primele opt măsuri, ci pe durata a 16 măsuri, așa încât să ajungem la o viteză doar puțin mai mare decât cea indicată la începutul miniaturii. Aceste observații le deducem din forma primei volte a refrenului, care este constituită dintr-un acord pe durata de pătrime care se trage din măsura precedentă, deci nu avem o oprire pe silabă tare, după care este indicată o respirație generală și o strigătură pe silaba *Hei* ce urmează imediat pe următoarea pătrime. Deci, ar fi logic să credem că această strigătură înainte de repetarea materialului refrenului vine ca un avânt pentru continuarea mișcării și acelei accelerări continue, și ar fi banal și lipsit de sens de a începe iarăși într-un tempo *Meno mosu* pentru a accelera din nou. Confirmarea acestei abordări o găsim în volta a doua, unde discursul se oprește pe un acord de durata unei doimi indicată chiar pe timpul tare al acestei măsuri. Referitor la tempoul propriu-zis, nu avem indicat un metronom concret, dar îl putem deduce din caracterul lucrării și după numărul de cuvinte. În opinia noastră, acesta necesită să fie destul de vioi, pentru a imprima o ușurință mișcării, dar nu prea grăbit, pentru a reda clar textul literar și pentru ca acesta din urmă să ajungă la urechile ascultătorului.

În cât privește planul dinamic al miniaturii *Asta-i fata cea micuță*, acesta îl putem stabili reieșind din caracterul lucrării și din direcția melodică. Deși avem indicată nuanța de *f* pentru strofă și pentru refren, oricum dinamica rămâne a fi creată după concepția dirijorului. Dorim să credem că cel mai probabil, nuanța dinamică ar trebui să crească și să culmineze spre sfârșitul creației în codă, și anume pe penultimul acord, în care vocea superioară atinge cea mai mare înălțime sonoră de pe întreaga suită, care, de altfel stă pe o *fermata*, de la care coboară pe un *glissando* spre acordul final de tonică.

Este interesant, că deși compozitorul a folosit un text folcloric pentru această suită corală, el a utilizat un limbaj componistic modern pentru aceste versuri simple, astfel actualizându-le conform timpului. Eleonora Florea spune că „folclorul, care cândva era unica formă de expresie artistică a poporului a suferit schimbări radicale în ce privește actualitatea, funcționalitatea, semantica și morfogeneza” [3]. Deci vedem că la confluența secolelor XX–XXI compozitorii modelează într-un fel sau altul folclorul tradițional pentru a-l aduce cât mai aproape de necesitățile cotidianului și acest lucru este unul salutar.

**Concluzii.** Ca o generalizare a celor relatate în acest articol putem spune că Teodor Zgureanu a creat o lucrare interesantă atât ca formă, cât și ca mișcare, ritm, armonie, linii melodice. Materialul muzical este bine structurat, destul de clar și accesibil nu doar pentru corurile profesionale ci și pentru cele de studiu. Putem presupune că această suită corală poate servi drept model la capitoul prelucrare a folclorului. Nu afirmăm că este o lucrare complexă sau cu un grad de filosofie înalt, dar observăm o claritate în forma muzicală și o gândire echilibrată în crearea melodiilor și tuturor mijloacelor de expresivitate aferente ei. Această suită corală poartă un caracter vesel și optimist, având un text glumeț căruia îi corespunde și conținutul muzicii. Deși în procesul pregătirii interpretării acestei suite corale

întâlnim careva impedimente de ordin tehnic, rezultatul obținut ne poate surprinde foarte plăcut, având un succes deosebit de fiecare dată în interpretarea concertistică.

### **Referințe bibliografice**

1. КОЧАРОВА, Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, p.112–118. ISBN 978-9975-9533-0-1.
2. MUZÎCA, T. Compozitorul Teodor Zgureanu: portret de creație. În: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: 2002, p.16–19. ISBN 978-9975-9680-1-5.
3. FLOREA, E. Folclorul în lumina culturii muzicale moderne. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, p.119–123. ISBN 978-9975-9533-0-1.