Vladimir Axionov

TRĂSĂTURILE CONCEPTUALE ŞI ARHITECTONICE ÎN SIMFONIA *EMINESCU* DE TEODOR ZGUREANU

Simfonia *Eminescu* de Teodor Zgureanu poate fi estimată ca rezultat al evoluției următoarelor direcții conceptuale caracteristice creației compozitorului: 1) credința creştină, 2) convingerea în misiunea etică înaltă a artei, 3) proslăvirea personalităților marcante ale neamului[1].

Credința creştină penetrează diferite lucrări componistice ale autorului: *Psalmele lui David Nr. 50* şi *119*, *Alleluia* pentru corul mixt a capella (1994), *Oratoriul psalmilor* pentru bas, mezzo soprano, cor mixt şi orchestră simfonică după *Psalmii lui David* (1996), *Imnurile Liturghiei sf. Ioan Gură de Aur* pentru cor feminin a capella (1997), oratoriul *Noaptea Sfântului Andrei* pentru cor feminin, patru soliști, orchestră simfonică, nai, taragot, ocarină pe textul de Ion Vicol (2000), poemul simfonic *Lumina din Lumină* (2001), *Monolog pentru Maica Maria* – poem pentru cor bărbătesc, solo contralto şi orchestra de cameră (2002).

Convingerea în misiunea artei este un „fir roşu" al mentalității compozitorului. „Am fost zguduit, – scrie dânsul, – de forța titanică a talentelor marilor compozitori J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Haydn, G. Handel, L. Beethoven, P. Ceaikovski, M. Musorgski, A. Borodin, G. Verdi, S. Rahmaninov, D. Şostakovici, G. Sviridov, B. Britten, I. Stravinski[...]. Puteam ore în şir să le ascult muzica, să meditez asupra partiturilor, ca mai apoi să introduc perlele lor în programele de concert ale corurilor, pe care am avut fericirea să le dirijez. Aceste partituri de căpătâi mi-au fost Academia mea componistică [...] De la aceşti corifei ai muzicii universale preluăm logica gândirii muzicale, formele expunerii materialului muzical, ei ne îndeamnă să ne gândim la cei, cărora le este destinată muzica. Apoi, utilizând procedee cunoscute ori mai puțin cunoscute, sau chiar neutilizate de nimeni, conduşi de ideea care ne este sugerată de subconştient, purcedem la expunerea pânzei sonore. Lucru migălos, dar şi fierbinte! Sunt implicate şi sufletul, şi rațiunea. Dacă rațiunea prevalează asupra sufletului, muzica va fi rațională şi rece. Dacă dictează numai inima, putem nimeri în altă extremă, a emotivității excesive. Eu personal – şi-n compoziție, şi-n dirijare – mă conduc de acest echilibru moderat al forțelor creative"[2].

Personalitățile marcante ale neamului au devenit principalii eroi în aşa lucrări de amploare cum sunt oratoriul *Ştefan cel Mare şi Sfânt* pentru bas, mezzo soprano, cor mixt şi orchestră simfonică (1996), *Închinare lui Petru Movilă* pentru cor mixt şi pian pe versurile lui Nicolae Dabija, opera *Decebal* (1998–1999) pe libretul de Victor Teleucă, poemul simfonic *Mărire Burebista* (2001).

Toate aceste direcţii sunt sintetizate în cadrul simfoniei *Eminescu*. Simfonia este concepută de autor ca omagiu adus marelui poet şi filosof. Poezia lui Eminescu a fost sonorizată de Zgureanu în romanţele *Dorinţa* şi *Lacul* (1983), în liedurile pentru bariton şi pian, scrise pentru Ion Cvasniuc *Apari să dai lumină, Între norii şi-ntre mare, Să fie seara-n asfinţit, Dona sol* (2005), în cantata septapartită *Răsai asupra mea, lumină lină* (unde poeziile eminesciene se alternează cu cele ale lui Gheorghe Ciocoi) pentru doi soliști, cor feminin şi orchestră de coarde (1999).

Conceptul *Simfoniei* dezvăluie două aspecte conexe ale filosofiei eminesciene: credinţa creştină şi cea în misiunea etică purificatoare a artei. Realizarea acestui concept a cerut utilizarea unui complex amplu al mijloacelor de exprimare artistică. Edificiul ciclic cvadripartit include nu numai componenţa triplă a orchestrei simfonice mari, ci şi partidele de cor şi de soliști. La premiera *Simfoniei* (2009) au luat parte trei colective corale: Capela corală *Moldova*, corul feminin de cameră *Renaissance* şi corul de bărbaţi *Gavriil Musicescu*; partida de soprano a fost interpretată de Gabriela Tocari, iar cea a baritonului era cântată de Ion Cvasniuc. Soliştii vocalişti şi corul sonorizează poemele eminesciene în părţile pare (a doua şi a patra) ale ciclului, iar mişcările impare (întâi şi a treia) sunt interpretate numai de orchestră (la premieră a luat parte Orchestra simfonică a companiei Teleradio-Moldova).

Partea întâi a *Simfoniei* are ca epigraf *Seara pe deal / Buciumul sună cu jale*. Aici, domină muzica pastorală exprimând impresii din anii de adolescenţă şi de tinereţe fragedă a poetului în calitatea sa de „copil al naturii”. După spusele autorului, „această parte cuprinde mai multe pagini montane-rurale, cum ar fi intercalările diferitelor buciume, tălăncile mioarelor şi clopoţeii mieilor, trilurile cavalului etc. – mediul de ascensiune a tânărului poet”[3]. Compozitorul nu introduce în componenţa interpretativă a *Simfoniei* aceste instrumente populare, dar se axează pe imitarea inventivă a timbrurilor acestora de către instrumentele „clasice” ale orchestrei simfonice. Ne referim mai întâi de toate la instrumentele de suflat şi la cele de percuţie.

Tabloului pastoral, lipsit de reflecţii psihologice, de conflicte dramatice îi corespunde forma muzicală bazată pe două principii. Principiul întâi constă în juxtapunerea secţiunilor arhitectonice interpretate ca variante ale muzicii pastorale (secţiunile $a - f$ în schema 1). Al doilea principiu se referă la recapitularea variată a muzicii imnice bazate pe imitarea semnalelor de bucium (respectiv, secţiunile a şi a_1 în schema 1). Existenţa expoziţiei şi reprizei variate a materialului tematic (a şi a_1) ce înconjoară juxtapunerea variantelor ($b - f$) contribuie la crearea planului doi al formei, numit macronivel, ale cărui contururi seamănă cu reperele unei forme tripartite compuse ($A - B - A_1$ în schema 1).

Schema 1

Prezentarea în litere a micronivelului formei	a	b	c	d	e	f	a_1
Măsurile în partitură	1	28	52	67	81	111	124
Prezentarea în litere a macronivelului formei	A	B					A_1

De la începutul *Simfoniei* se stabileşte structura dialogată şi cvasi-improvizatorică a expunerii materialului sonor (secțiunea *a*, *Molto rubato. Quasi improvisatione*). Pe fundalul tremoland al isonului instrumentelor cu coarde în registrul superior, susținute de percuție, se ridică „glasul" instrumentelor de alamă axat pe intonarea diatonică a intervalelor de secundă (mică şi mare), terța mare şi cvarta perfectă. Aceste intonații de semnal cântate ba de patru corni în unison de octavă *forte*, ba de trompeta întâi *piano, posibil con sordino* creează impresia de ecou (exemplul 1).

Exemplul 1

Dialogurile instrumentelor de alamă, imitând semnalele buciumiştilor, se plasează în părțile extreme ale secțiunii *a* (respectiv, măsurile 1–8 şi 24–27). În cenrul acestei secțiuni sună replicile monologate ale instrumentelor de suflat din lemn imitând timbrurile cavalului, tilincăi, fluierului, etc.: șaisprezecimile cornului englez (m. 9 – 10), replica fagotului (m.12), din nou cornul englez (m. 13 – 15), fagotul (m. 15 – 17), oboiul I (m. 15 – 19), cornul englez (m. 20 – 21), ansamblul flautelor, coardelor (m. 22 – 23). Acest ansamblu pregăteşte repriza locală a secțiunii *a* (m. 24 – 27) cântată *fortissimo* de ansamblul instrumentelor de alamă (m. 24 – 27).

Structura dialogată rămâne în vigoare şi în secțiunea *b* (*Moderato. Maestoso*). Dacă în secțiunea *a* dominau apelurile instrumentelor de suflat, secțiunea *b* se bazează pe competiția tuturor

grupurilor orchestrale. Debutul acestei secțiuni aparține unisonului violinelor şi violelor axat pe melodia imnică, majoră, hotărâtoare grație utilizării salturilor la octava perfectă şi sexta mare, figurilor ritmice punctate la primul timp al măsurii pătrate (4/4) urmată de triolete şi pătrimi. Ecoul melodiei imnice interpretează violele, violoncelele şi contrabaşii (m. 32 – 35). Aceste apeluri de coarde sunt colorate de trilurile lungi ale instrumentelor de suflat din lemn în registrul acut. Apelurile imnice ale corzilor dau loc la semnalele de fanfară (m. 35 – 37), cu introducerea de terasă a instrumentelor de alamă: trompeta întâi solo – cornii – tromboanele şi tuba. Atingând expunerea de *tutti* a alămurilor, autorul evită structura acordică. Şi aici domină imitațiile segmentelor imnice preluate de la începutul secțiunii *b*: tromboanele şi tuba (m. 38) – trei trompete (m. 42). O scurtă recapitulare a corzilor (m. 49 – 51) cu mişcarea ondulatorie a şaisprezecimilor cumulează funcțiile de repriza timbrală şi de punte/tranziție la secțiunea următoare a formei (*c*).

Aici (secțiunea *c*) pentru prima dată în *Simfonie* apare muzica cantabilă (*Andante Liscio. Molto legato*). Evitând structura dialogată de expunere a ideilor muzicale, autorul introduce alte procedee sintactice şi de articulare în comparație cu secțiunile antecedente. Domină melodia de largă respirație plasată pe fundalul isonic al violoncelelor şi contrabaşilor. Această melodie este expusă de saxofon alt (*pianissimo*, m. 52 – 63), fiind continuată de fagotul întâi (*mezzo piano, legato*, m. 63 – 66). Expunerea monodică este înlocuită cu cea aşezată pe contrapunct (secțiunea *d*): un strat factural îl constituie coralul contemplativ al corzilor; concomitent flautul întâi (m. 67) urmat de clarinetul întâi (m. 74) intervin cu replicile mişcate ale căror celule sunt distanțate de pauze pe timpii tari ai măsurilor.

Aceste replici de tip micro-scherzo nu umbrează prevalarea muzicii cantabile în secțiunile mediene ale părții întâi. *Andante...* (m. 52) este urmat de *Molto cantabile espressivo* (m. 81, secțiunea *e*). Dacă în *Andante* domina saxofonul, aici în prim-plan iese trompeta întâi situată pe fundalul fagoturilor, violoncelelor şi contrabaşilor. Acelaşi fundal rămâne în vigoare şi în continuare, când trompeta cedează loc violinelor întâi şi doi (m. 92). Sunarea corzilor devine tot mai puternică atingând cota maximă (*fortissimo*) în secțiunea de aur (m. 92 – 106). Zona culminativă, coincizând cu secțiunea *e* a formei (*Adagio*, m. 111), este interpretată ca ecoul intonațiilor de semnal la instrumentele de suflat din lemn cu mici intervenții ale corzilor.

Partea întâi se încheie (secțiunea a_1, *Largo*) cu muzica imnică pusă în legătură cu imitațiile semnalelor de buciume la începutul *Simfoniei*. Dacă în primele două secțiuni ale formei părții întâi domina structura dialogată, aici se reliefează principiul de periodicitate: dialogurile (m. 124 – 139) – tutti (m. 140 – 142) – dialogurile (m. 143 – 153) – tutti (m. 154 – 157). Ultimul tutii are ca axă sonoră centrul *Sol* cu care, fără pauze (*attacca*), începe partea a doua.

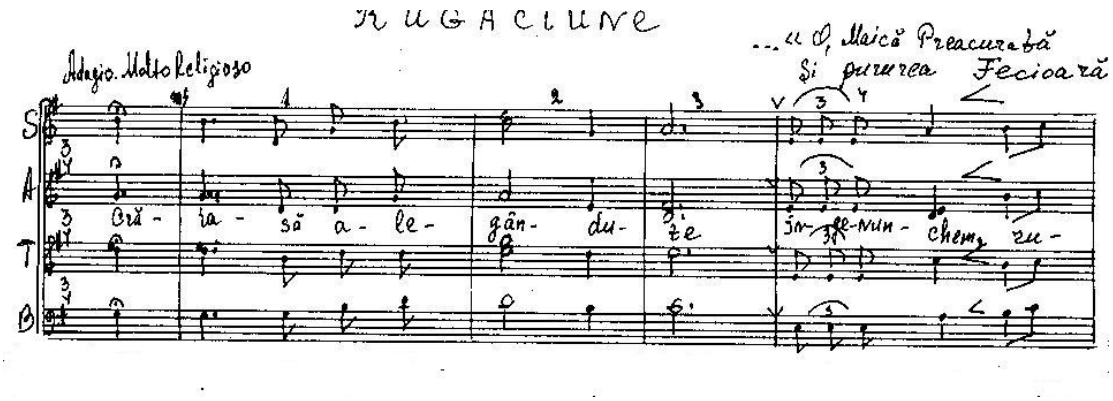
Partea a doua are nu numai epigraf *O, Maică Preacurată şi pururea Fecioară*, ci şi denumire programatică. Aici corul şi doi soliști (soprano şi bariton) sonorizează poemul *Rugăciune* de Eminescu al cărei titlu şi a dat denumirea părții a doua din *Simfonie*. Diferitele nuanțe ale relațiilor omenirii cu Maica Preacurată, diferitele gradații ale închinării față de Fecioara Maria au determinat specificul arhitectonic în partea a doua pe care îl putem aprecia ca forma variantică continuă. Din punct de vedere timbral, se conturează planul doi arhitectonic – forma tripartită cu repriză (schema 2).

Schema 2

Secțiunile formei variantice	a	b	c	d	e	f
Măsuri	1	28	68	77	100	107
Secțiunile formei tripartite	A	B	A_1			Epilog

Secțiunea *A/a* (*Adagio. Molto religioso*) unește cinci propoziții axate pe muzica coralică lipsită de trăsăturile canonice ale cântării psaltice. Monotonia psaltică este înlocuită cu intonațiile imnice bazate pe salturi melodice mari, pe dominarea direcției ascendete a evoluției sonore. Afectul de *anabasis* contribuie la exprimarea sentimentului de încântare, de proslăvire a Maicii Domnului. Variațiile propozițiilor imnice sunt completate de *motto*ul ritmic comun debuturilor tuturor propozițiilor: o pătrime cu punctul urmată de trei optimi în măsura de ¾ (exemplul 2).

Exemplul 2



Culmile semantice sunt menționate de ridicarea registrală până la *sol*^{2} (*Înalță-ne, Ne Mântuil*, m. 6 – 9; *O, Maică Preacurată*, m. 20 – 23). Creşterea sentimentului de încântare, de slăvire duce la

comprimare treptată a volumului de propoziții și la diferențierea grupurilor corale: în propoziția a patra iese în relief partida vocilor mediene (altiștii și tenorii cântă *Asupra ne coboară*), iar în finele propoziției a cincea numele *Maria*, pronunțat expresiv de soprane și altiști, imită tenorii și bașii (m. 25 – 28).

Partida corului îndeplinește funcția de fundal sonor la prima fază a secțiunii *B/b*. Deasupra vocalei *u* cântate de tenori și başi se înalță solo saxofonului (exemplul 3) urmat de oboiul întâi (*Meno mosso*, m. 48) și flautul întâi (m. 59). Frazele oboiului și flautului sunt plasate pe un alt fundal creat de instrumente cu coarde *divisi* și campane. Evoluările instrumentelor de suflat din lemn stârnesc asociații cu „glasurile naturii” din partea întâi a *Simfoniei*.

Exemplul 3

Renovarea paletei sonore introduce secțiunea *A/a* a formei. Aici pentru prima dată apare duetul soliștilor. Soprano împreună cu baritonul cântă cuvintele de pocăință adresate acelei care este *Regina peste îngeri* [...] *Lumina dulce clară*. Schimbării sentimentului de pocăință la rugăciune îi corespunde trecerea de la tonalitățile dieze la cele bemole (m. 76, secțiunea *d*). Un procedeu nou apare și în partida vocală: duetul soliștilor se alternează cu intervențiile tenorilor și bașilor din cor.

Culmea părții a doua (secțiunea *e*, m. 100, *Con pasione*) este tratată ca recapitularea finală a partidei corului în întregime plasată pe fundalul corzilor. Anume aici atinge cotă maximă proslăvirea Maicii Domnului, cu un mare avânt sufletesc sunt sonorizate cuvintele-cheie puse în epigraf: *O, Maică Preacurată*... Această apoteoză colectivă este urmată de monologul violoncelului solistic exprimând „comentariu de autor” sau o postfață sobră și liniștită (secțiunea *f, Molto legato e espressivo*, exemplul 4).

Exemplul 4

Vc solo. Molto legato e espressivo

Dacă partea întâi a *Simfoniei* vizează anii de adolescență a poetului tratat ca „copil al naturii”, partea a doua dezvăluie ascensiunea sentimentului religios, partea a treia reconstituie viziunea autorului asupra chipului poetului matur devenind un adevărat filosof și psiholog. Muzica

este penetrată de conflictul romantic între ideal şi realitate, divin şi diabolic, senin şi întunecat, ceea ce menționează şi epigraful *O, te-n senină / Întuneric rece al Vremii*. Într-un interviu cu autorul lucrării de față, T. Zgureanu spunea: „Această parte cuprinde mai multe pagini sonore din viața zbuciumată a poetului. Muzica fiind de o încordare dramatică stresantă, cuprinzând uneori şi elemente ale unui sarcasm lucid. Mă refer atât la dorul şi încordarea sufletului, cât şi la starea de sănătate care a fost mult de dorit".

Privită sub aspect arhitectonic, partea a doua este un *Adagio,* iar partea a treia îndeplinește funcția unui *scherzo* brutal, lipsit de sensul inițial al scherzoului dintr-un ciclu sonato-simfonic (muzica plină de umor, glumă, fantastic etc.). Aici Zgureanu tinde spre o altă interpretare a scherzoului întemeiată cândva de L. van Beethoven în *Simfonia Nr. 9* continuată de ultimele simfonii de Anton von Bruckner şi de simfoniile dramatice ale lui D. Şostakovici axate pe exprimarea dramatică, conflictuală, pe divulgarea reflecției psihologice. Măsura ternară tipică canoanelor de scherzo apare la Zgureanu numai sporadic (m. 105, 149 – 154, 155 – 156). Domină pulsația pătrată (4/4, 2/4), în tempoul rapid, caracteristică unor mişcări regulate şi insistente. Principiul de regularitate, de periodicitate pătrunde şi în construcția arhitectonică a acestui *Scherzo* scris în forma bipartită compusă. Fiecare parte componentă mare a formei (*A* şi *B*) cuprinde câte două perechi de secțiuni (respectiv, *b*-*c*-b_1-c_1 şi *e*-*f*-e_1-f_1) precedate de *initio*-impuls, respectiv, *a* şi *d* (schema 3).

Schema 3

micronivel	a	b	c	b_1	c_1	d	e	f	e_1	f_1
măsuri	1	36	46	51	55	61	100	107	150	157
macronivel	A					B				

Muzica încordată, crudă, cu mişcarea intensă, regulată şi bine articulată a optimilor se stabileşte deja la începutul părții a treia (*Allegro sostenuto*, exemplul 5). Secțiunea de debut (*a*) se axează pe alternarea activă a grupurilor orchestrale: violinele şi violele (m. 1 – 14) – replicile groaznice ale bas-clarinetului împreună cu trei fagoturi plasate pe fundalul ostinat al celorlalte instrumente de suflat din lemn (m. 15 – 19) – intensificarea replicilor groaznice în partida cornilor, tromboanelor şi tubei, *fortissimo* pe fundalul disonant cvasi-aleatoric al violinelor şi violelor (m. 20 – 22) – ascensiunea masivă a corzilor (m. 23 – 24) – fanfara crudă a trei trompete împreună cu corzile (m. 25 – 27) – dialogul teribil al violinelor şi violelor opuse violoncelelor şi contrabaşilor (m. 28 – 35). Recapitularea pulsației optimilor din secțiunea *a* la instrumentele de suflat din lemn împreună cu violinele şi violele marchează concomitent şi debutul secțiunii *b* în al cărei cadru această pulsație devine fundal deasupra căruia se ridică glasul puternic al trompetelor modulând în

partida cornilor. Repetarea variată a acestei secțiuni (b_1) vizează amplificarea sunării glasului de alămuri (patru corni împreună cu trei tromboane şi tubă).

Exemplul 5

Un mic repaus introduce secțiunea *c* (*Meno,* m. 46) tratată ca monolog trist al cornului englez plasat pe pedala cornilor şi fagoturilor. Transformarea radicală a acestui monolog are loc în secțiunea c_1 (m. 55) tratată ca culme, *fortissimo* precedată de *crescendo*-ul puternic (m. 53 – 54). Aici tema monologului cântată în registrul acut al instrumentelor de suflat din lemn, violinelor şi violelor, cu intervențiile başilor profunzi ai alămurilor, capătă semnificație de strigăt plin de dor şi de chinul sufletesc.

Această culme este urmată de partea a doua a *Scherzo*-ului (*B*) al cărei debut (*d*) este menționat de accelerarea evidentă a tempoului (*Vivo*) şi segmentarea dublă a duratelor (optimile sunt înlocuite cu şaisprezecimi). Mişcarea seamănă cu un *perpetuum mobile* executat de flautul piccolo, fagoturi şi tamburină, cu adaosul clusterului aleatoriu al violinelor (m.92 – 98). Acest impuls generează o nouă periodicitate a microsecțiunilor arhitectonice (*e-f-*e_1*-*f_1).

Secțiunea *e* îmbrățişează celule scurte descendente în partida violinelor întâi şi violelor susținute de celelalte instrumente cu coarde (*mezzo forte, 3/4).* O nouă versiune a acestei muzici (e_1, m. 150) sună mai încordat grație amplificării componenței interpretative (corzile împreună cu toate instrumentele de suflat din lemn) şi ridicării registrale până la octava a treia.

Secțiunea *f* (m. 107) este tratată ca trecere de la declamația pătrunzătoare a corzilor, cu dominarea evoluției melodice descendente, la clusterile trompetelor (m. 117) urmate de corni (m. 125), de corzi (m. 129) şi de efectul de ecou creat de juxtapunerea instrumentelor de lemn (*forte*, m. 139) şi a corzilor (*piano*, m. 144). Varierea inventivă a aceluiaşi complex intonațional finisează partea a treia a *Simfoniei* (f_1, m. 157). Aici relieful melodic urmat de clusteri sunt sonorizate de paleta timbrală mixtă completată de instrumentele de suflat din lemn împreună cu grupul corzilor. Ultimele măsuri din partea a treia se axează pe *molto diminuendo* şi *ritenuto* dând naştere la impresia de expirarea forțelor vitale. Fermata lungă a agregatului acordic de închiere, interpretat *pianissimo,* se asociază cu înălțarea sufletului poetului. Aşa anticipează sfera divină din partea finală a *Simfoniei*.

Partea finală se numeşte *Învierea* având ca epigraf *Cântări şi laude / Noi Ţie-şi înălţăm /Plecaţi-vă neamuri / Cântând Alleluia*. Conceptul acestul final poate fi apreciat ca încredere în nemurirea spirituală a poetului şi proslăvirea credinţei creştine. Concretizarea conceptului dat se realizează ca ascensiune continuă de la întunericul morţii la seninătatea învierii. Direcţiei continue îi corespunde forma variantică septapartită (este remarcabilă cifra simbolică şi sfântă *şapte* vizând numărul de microsecţiuni arhitectonice). Concomitent, se reliefează şi planul doi al formei bazat pe principiul de periodicitate ţinând cont de alternarea secţiunilor instrumentale şi corale (schema 4).

Schema 4

modificarea variantică a spectrului sonor	a	b	c	d	e	f	g
măsuri	1	26	49	104	114	127	149
alternanţa muzicii instrumentale (A) şi vocale (B)	A		B	A	B	A	B

De la bun început se stabileşte atmosfera sonoră caracteristică templului ortodox: timpanele împreună cu campanele şi grand cassa imită clopotele bisericeşti. Peste două măsuri, sunarea clopotelor începe să îndeplinească funcţia de fundal la care se adaugă melodia expresivă a violinelor întâi axată pe intonaţiile de suspin, susţinută de acordurile coralice ale celorlalte instrumemnte cu coarde plasate în registrul superior (*Andante. Molto patetico*, exemplul 6).

Exemplul 6

Amplificarea expunerii acestei melodii graţie conexiunii cornilor şi trompetelor (m. 9), ascensiunii intensităţii dinamice (*fortissimo*) contribuie la depăşirea dorului creând sunarea patetică. Coborârea

melodiei patetice în registrul mediu al coardelor este caracteristică reprizei secțiunii *a* (m. 21). În centrul secțiuni,i scrise în forma tripartită simplă, sună melodia tristă a cornului englez preluată de fagotul întăi (m. 13 – 20) aşezată pe fundalul tremoland al violelor, violoncelelor şi contrabaşilor.

Ca continuare şi dezvoltare a materialului tematic din centrul secțiunii întâi (*a*) se percepe începutul secțiunii a doua (*b*) tratat ca duetul polifonic al oboiului întâi şi clarinetului întâi (*Adagio,* m. 26). Continuarea duetului se transformă în polifonia a două straturi: corzile împreună cu instrumentele de suflat din lemn / cornii, *fortissimo* (m. 33).

Apariția *pianissimo subito* în partida corzilor (*Adagio,* m. 45) pregăteşte introducerea versurilor cântate de başi susținuți de tenori (*Andante con moto*, secțiunea *c*) : *Prin ziduri înnegrite / Prin izul umezelii / Al morții rece Spirit / Se strecură-n tăcere...* După intervenția riturnelului orchestral (*Adagio,* m. 68), aceeaşi declamație dureroasă trece în partida vocilor feminine (m. 80) executând o altă strofă poetică: *O, muzică adâncă / Şi plină de blândețe / Pătrunde tânguroasă / Puternicile boli...*

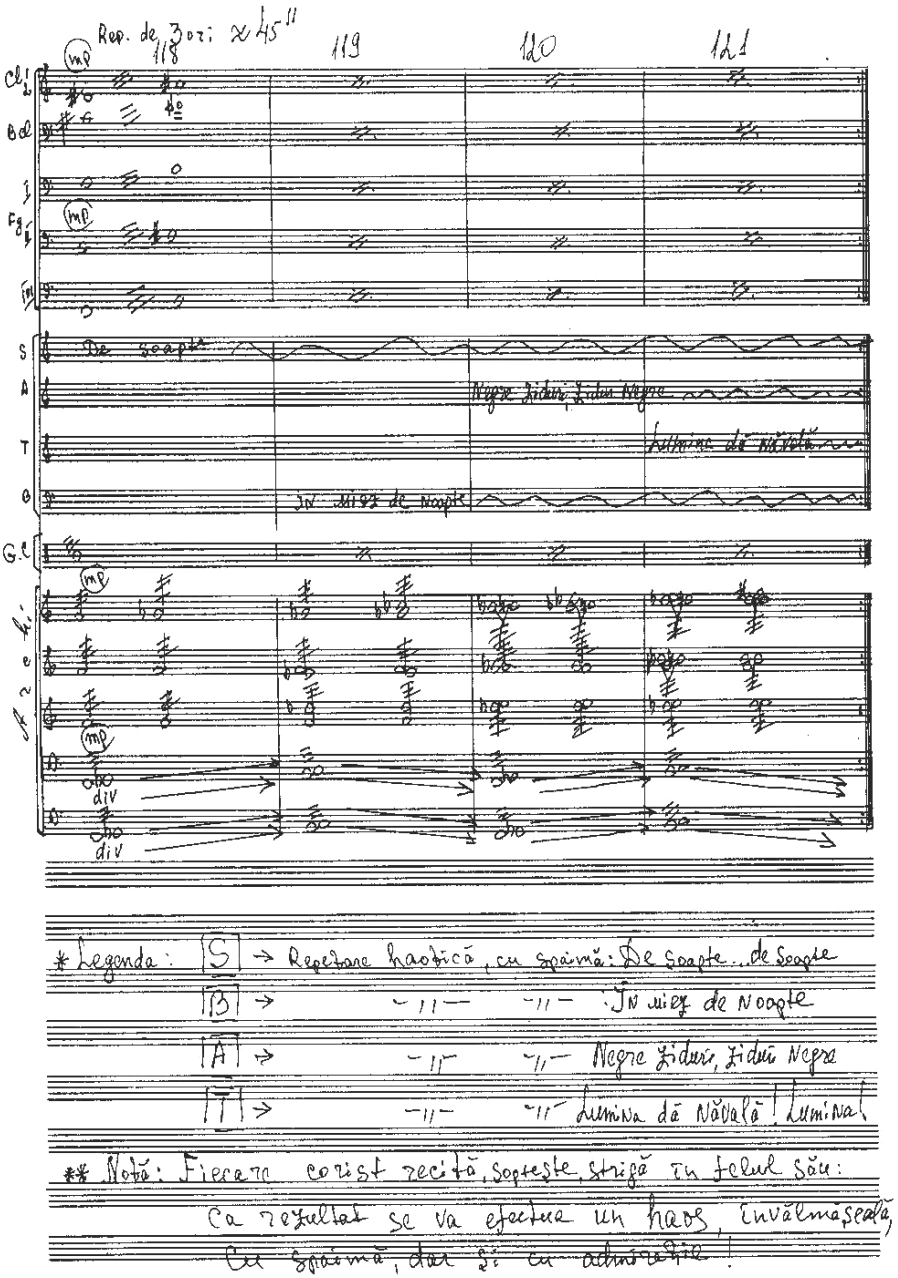
Introducerea componenței complete a corului este precedată de secțiunea orchestrală (*d* în schema formei, m. 104) bazată pe opunerea clusterului corzilor şi instrumentelor de percuție cu dinamica ondulatorie, pe de o parte (*Molto tumultoso*), şi replicilor scandate de violine şi viole, pe de alta (m. 110, *L'istesso tempo*). Aceste replici anticipează cea mai impresionantă parte componentă a *Simfoniei* – secțiunea *e* din mişcarea finală. Aici partida corului este interpretată extrem de inventiv creând efecte sonore multicolore grație experienței mare a lui Zgureanu care s-a manifestat nu numai ca compozitor şi profesor, ci şi ca experimentat dirijor de cor[4].

Compozitorul aminteşte: «Am activat la pupitrul dirjoral a trei formații corale importante din republica noastră, fără să fi ales un colectiv sau altul. A fost o trecere firească de la Capela Corală Academică *Doina* la Corul Radioteleviziunii Naționale *Moldova,* după care a urmat înființarea corului de cameră *Renaissance*. Ultimul dintre ele a fost alcătuit din studentele catedrei [se are în vedere catedra *Pedagogia muzicală* din cadrul Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice. – V.A.], un cor de tip nou, cu un statut aparte, dar şi cu probleme interpretative, care constau în însuşirea unui nou stil de emisie a sunetului şi a unui repertoriu cu o imensă paletă stilistică: de la cântările antice, cântul gregorian, Renaşterea propriu-zisă, cântările religioase ortodoxe până la „mostre" corale contemporane şi de avangardă. Doar în perioada conclucrării mele cu *Renaissance*-ul am fost liber în gândirea mea dirijorală şi componistică, fără cenzură şi indicații de tip „tabu"»[5].

Fiind impulsionat de energia magică a poeziilor eminesciene, grație experienței acumulate şi atracției spre căutarea noilor expresii sonore, compozitorul a creat aici (secțiunea *e*) o adevărată culme „neagră" a *Simfoniei* în întregime. Secțiunea debutează cu dialogarea a două grupuri de cor:

sopranele şi tenorii – altiştii şi başii cu remarca de autor *Aproape şoptit. Cu spaimă* pronunțând cuvintele de groază: *Apoi din nou tăcere / Cutremur şi stială / Şi negrul întuneric / Se sperie de şoapte*. Urmează compartimentul aleatoriu comentat de autor în felul următor: *Fiecare corist recită, şopteşte, strigă în felul său. Ca rezultat se va efectua un haos, învălmăşeală. Cu spaimă, dar şi cu admirație* (exemplul 7).

Exemplul 7



Culmea neagră (*Negre ziduri... Lumina dă năvală...*) este învinsă de credință în lumina divină (m. 122): *Din mormânt răsare... Hristos răsare... Lumină!* Interpretarea acestui moment de

cotitură de la întuneric la lumină explică autorul: *Declamația este însoțită de strigăte puternice de uimire, dar şi de frică şi concomitent de mare fericire, bucurie*.

Depăşirea haosului negru şi stabilirea ordinii divine reflectă schimbarea radicală a procedeelor de emitere a sunetului în partida corului. Şoptirea şi strigătele aleatoare cedează locul cântării imnice pregătite de interludiul orchestral, respectiv, secțiunile *f* şi *g* ale formei părții a patra. Muzica solemnă (*Largo. Grandioso. Molto maestoso*) afirmă acele cuvinte eminesciene pe care autorul *Simfoniei* le-a introdus în epigraful părții finale.

Generalizând rezultatele investigațiilor, menționăm că Simfonia *Eminescu* acumulează bogata experiență a autorului în abordarea muzicii corale a'capella, a celei vocal-instrumentale şi simfonice. Cele mai de seamă predecesori ale Simfoniei sunt unele atare lucrări monumentale precum cantatele *Ecoul glieii, Clopote astrale, Oratoriul psalmilor,* oratoriile *Ştefan cel Mare, Noaptea Sfântului Andrei,* concertul pentru sopran şi orchestră *L-al Moldovei dulce soare,* poemele simfonice *Lumina din Lumină, Mărire Burebista*.

Şi totuşi *Eminescu* este prima simfonie compusă de Teodor Zgureanu demonstrând, pe de o parte, continuarea tradiției universale şi naționale vizând simfonia vocală şi programatică, iar pe de altă parte, înnoirea acestei tradiții şi implicarea unor elemente acanonice. Dacă în creația lui Eduard Lazarev (*Simfonia sonetelor, Simfonia-portret* şi Gheorghe Neaga (simfonia *Perpetuum mobile*) simfonia vocală asimilează trăsăturile caracteristice unui ciclu vocal, iar *Simfonia* de Ion Macovei seamănă cu o cantată de cameră, Simfonia lui Zgureanu se bazează pe alternanța secțiunilor net simfonice şi a celor provenite dintro cantată mare. Păstrând contururile ciclului simfonic cvadripartit, compozitorul tinde spre reactualizarea semnificației preclasice a cuvântului de simfonie tratat ca consunare, ansamblu, cântarea în comun. Cele mai impresionabile, acanonice exemple ale „consunării" cuprinde partea finală a *Simfoniei* concepută ca culmea generală penetrată de învingerea întunericului, durerii şi glorificarea luminii divine.

Referințe bibliografice

[1] Portretul de creație a compozitorului cuprind următoarele studii: Moraru, Emilia. *Clopote astrale. Compozitorul şi dirijorul Teodor Zgureanu.* Chişinău, 2004; Jar, Anatol. *Teodor Zgureanu – corifeu al muzicii corale contemporane din Moldova: aspecte ale creației şi stilului*. În: *Arta şi Educație artistică.* Bălți, 2007, Nr. 1(4); Muzâca, Tatiana. *Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu*. În: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Ed. II. Chişinău, 2002.

[2] Zgureanu, Teodor. *Simt mereu privirea lui Dumnezeu* În: *Literatura şi arta,* 1999, nr. 20, p.6.

[3] Extras din interviul susținut de autorul articolului dat cu compozitorul Teodor Zgureanu (2010.20.01).

[4] Creația corală a lui T. Zgureanu a găsit reflectare în următoarele studii: Belâh, Margareta. *Miniaturile corale din anii `90 ale lui Teodor Zgureanu*. În: *Conferința de totalizare a muncii profesorilor pe anul 1999. Tezele raporturilor şi comunicărilor*. Chişinău, 2000; Balaban, Larisa. *Oratoriul* ***Noaptea Sfântului Andrei*** *de Teodor Zgureanu: particularitățile de compoziție şi dramaturgie*. În: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Chişinău, 2003; Idem: ***Liturghia*** *de Teodor Zgureanu: particularitățile de compoziție şi dramaturgie*. În: *Anuar ştiințific. Muzică, Teatru, Arte Plastice*. Chişinău, 2006; Moraru, Emilia. *Particularitățile stilistice în* ***Imnele Sfintei Liturghii ale lui Ioan Gura de Aur*** *de Teodor Zgureanu*. În: *Probleme de educație şi de instruire în învățământul artistic superior*. Chişinău, 2002; Idem: *Aspectul stilistic al corurilor din opera* ***Decebal*** *de Teodor Zgureanu*. În: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Chişinău, 2004.

[5]Apud: *Pe culmile maturității artistice (Maestrul Teodor Zgureanu la 70 de ani).* Interlocutor: Emilia Moraru, doctor în studiul artelor. În: *Literatura şi Arta*, 2008, Nr. 3 din 17.01.

Cuvinte-cheie: simfonie, concept, poezie, poem, forma muzicală, partida orchestrei, partida corului, cantată, muzica programatică, credință, creştinism.

SUMMARY: The concept and structure of the symphony *Eminescu* of the Teodor Zgureanu

The given symphony concentrates in itself following ideas: 1) Christian faith; 2) Belief in high mission of art; 3) Glorification of protruding persons of Moldova. The seat and value of the given work in work of the Teodor Zgureanu and in evolution of the Moldavian symphonic music is shown. The specific character of treatment of parties of chorus and orchestra is revealed. The parity of concept of the Mihai Eminescu and the author of the symphony is shown.