

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE***

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 785.6:784.087.61.036(043)

COȘCIUG (COSTIUC) TATIANA

**CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ:
ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE**

SPECIALITATEA 653.01 MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Teză de doctor în arte

(doctorat profesional)

Conducător de doctorat _____

Melnic Victoria, doctor în studiul
artelor, profesor universitar

Autor: _____

CHIȘINĂU, 2023

© Coşciug Tatiana, 2023

CUPRINS

ADNOTĂRI (în limbile română, rusă și engleză)	4
INTRODUCERE	7
1. CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ:	
EVOLUȚIE, SEMNIFICAȚIE, CONTRIBUȚII LA VALORIFICAREA GENULUI	14
1.1. Din istoria genului de concert	14
1.2. Vocaliza sau vocea ca instrument	18
1.3. Concertul vocal în creația compozitorilor din sec. XX-XXI	22
1.4. Concluzii la capitolul 1.....	27
2. CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ DE R. GLIÈRE:	
O CAPODOPERĂ A GENULUI DE CONCERT VOCAL	29
2.1. Concertul pentru soprană de coloratură și orchestră în contextul creației lui R. Glière ..	29
2.2. Trăsăturile stilistice, structurale și de interpretare ale Concertului pentru voce și orchestră de R. Glière	34
2.3. Concluzii la capitolul 2	48
3. PARTICULARITĂȚI STRUCTURAL-STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN CONCERTUL PENTRU SOPRANĂ, ORCHESTRA DE CAMERĂ ȘI INSTRUMENTE DE PERCUȚIE DE O. NEGRUȚA	49
3.1. Genul de concert în creația lui O. Negruța	49
3.2. Analiza compozițional-stilistică și interpretativă a Concertului pentru voce și orchestră de O. Negruța	53
3.3. Concluzii la capitolul 3	70
4. CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ <i>LA-L MOLDOVEI DULCE SOARE</i> DE TEODOR ZGUREANU CA MODEL DE ABORDARE A UNUI TEXT DIN POEZIA CLASICĂ ROMÂNEASCĂ	72
4.1. Repere din viața și activitatea lui T. Zgureanu	72
4.2. Concertul pentru soprană și orchestră <i>La-l Moldovei dulce soare</i> : viziuni analitico- interpretative.....	74
4.3. Concluzii la capitolul 4	95
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	97
BIBLIOGRAFIE	99
LISTA DE ABREVIERI	106
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	107

ADNOTARE

Coșciug (Costiuc) Tatiana. Concertul pentru voce și orchestră: istorie și contemporaneitate. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (creație). Chișinău, 2023.

Structura tezei: introducere, 4 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 86 de titluri, 98 pagini ale textului de bază, inclusiv 43 exemple muzicale. Rezultatele obținute sunt reflectate în 5 lucrări științifice publicate.

Cuvinte-cheie: concert vocal, vocaliză, R. Glière, O. Negruța, T. Zgureanu, compozitori din Republica Moldova

Domeniul de studiu: arta muzicală, istoria și teoria interpretării vocale

Scopul studiului constă în identificarea specificului și caracteristicilor definatorii ale concertelor pentru voce și orchestră, inclusiv prin explorarea aspectului interpretativ al concertelor analizate. Cercetarea își propune să urmărească evoluția acestui gen în cadrul muzicii academice contemporane, subliniind contribuțiile compozitorilor din Republica Moldova.

Obiectivele tezei includ: prezentarea parcursului istoric al genului de concert, identificarea originilor și evoluției concertului pentru voce și orchestră, definirea trăsăturilor specifice ale acestui tip de concert solistic, evaluarea aportului compozitorilor din Republica Moldova în dezvoltarea acestui gen; valorificarea artistico-interpretativă și analitico-științifică a concertelor pentru voce și orchestră, formularea recomandărilor în vederea interpretării concertelor pentru voce și orchestră precum și promovarea concertelor pentru voce în repertoriul concertistic.

Noutatea și originalitatea științifico-practică a studiului rezidă în abordarea detaliată și cuprinzătoare a concertelor pentru voce și orchestră care nu se limitează doar la o analiză a trăsăturilor distinctive și a particularităților interpretative, ci oferă și o perspectivă amplă a semnificației culturale a acestui gen muzical, evidențiază aspecte inovatoare și influențele locale asupra dezvoltării sale. Prin concentrarea pe mostre reprezentative ale concertelor vocale, cercetarea vizează o înțelegere mai profundă a evoluției genului nominalizat în contextul muzicii academice contemporane, cu accent pe concertele pentru voce și orchestră compuse de O. Negruța și T. Zgureanu, care pentru prima dată devin obiecte ale unor investigații științifice

Valoarea aplicativă a lucrării constă în furnizarea unui cadru comprehensiv de înțelegere a particularităților și specificului concertelor pentru voce și orchestră, având un impact semnificativ asupra culturii muzicale contemporane. Prin analiza trăsăturilor distinctive și a contribuțiilor compozitorilor din Republica Moldova, lucrarea oferă informații esențiale pentru studenții, cercetătorii și pasionații de muzică, facilitând o mai profundă apreciere a acestui gen muzical. Aplicabilitatea constă în promovarea valorilor culturale locale și a patrimoniului muzical specific, contribuind la diversificarea cunoștințelor în domeniul muzicologiei și interpretării muzicale. Rezultatele cercetării pot fi utilizate în procesul didactic, precum și recomandate în calitate de material informativ suplimentar pentru studierea disciplinelor *Metodica predării canto, Istoria artei vocale, Forme muzicale, Istoria muzicii.*

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost aprobate în cadrul a 5 conferințe științifice, fiind reflectate în 5 articole publicate. Componenta practică a tezei este reflectată în activitatea artistică desfășurată pe scenele profesioniste din Republica Moldova și din alte țări.

АННОТАЦИЯ

Кошчуг (Костюк) Татьяна. Концерт для голоса и оркестра: история и современность. Докторская диссертация в области искусств по специальности 653.01 - музыковедение (творчество). Кишинев, 2023.

Структура диссертации: введение, 4 главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 86 наименований, 98 страниц основного текста, 43 музыкальных примера. Полученные результаты отражены в 5 опубликованных научных статьях.

Ключевые слова: концерт для голоса, вокализ, Р. Глиэр, О. Негруца, Т. Згуряну, композиторы Республики Молдова

Область исследования: музыкальное искусство, композиторское творчество, история и теория вокального исполнительства.

Цель работы заключается в выявлении специфики и определяющих характеристик концертов для голоса с оркестром, включая изучение исполнительского аспекта рассматриваемых концертов. Исследование направлено на отслеживание развития этого жанра в современной академической музыке, подчеркивая вклад композиторов Республики Молдова. **Задачи работы** включают: представление исторического пути жанра концерта; выявление истоков и эволюции концерта для голоса и оркестра; определение характерных черт этого типа сольного концерта; оценку вклада композиторов Республики Молдова в развитие данного жанра; художественно-исполнительский и аналитико-научный анализ концертов для голоса и оркестра; формулирование рекомендаций по исполнению концертов для голоса и оркестра, а также продвижение концертов для голоса в концертном репертуаре.

Новизна и научно-практическая оригинальность исследования состоят в детальном и всестороннем рассмотрении концертов для голоса и оркестра, обеспечивающем не только анализ отличительных черт и исполнительской ценности, но и широкое понимание культурного значения этого музыкального жанра. Сосредоточившись на показательных примерах концертов, автор стремится к глубокому пониманию эволюции этого жанра в современном музыкальном контексте, уделяя особое внимание концертам для голоса и оркестра молдавских композиторов О. Негруцы и Т. Згуряну, которые впервые становятся объектами научных исследований. Работа вносит оригинальный вклад в понимание и определение ценности жанра в контексте современной музыки, выявляя инновационные аспекты и локальное влияние на его эволюцию.

Практическая значимость диссертации заключается во всестороннем выявлении особенностей жанра концерта для голоса и оркестра, имеющего значительное влияние на область современной академической музыки. Анализ характерных черт жанра и вклада в его развитие композиторов Республики Молдова предоставляет важную информацию для студентов, исследователей и любителей музыки, обеспечивая более глубокое понимание этого музыкального жанра. Прикладная ценность работы также состоит в продвижении местных культурных ценностей и национального музыкального наследия, что способствует разнообразию знаний в области музыковедения и музыкального исполнительства. Результаты исследования могут быть использованы в учебном процессе, а также рекомендованы в качестве дополнительного информационного материала для изучения дисциплин *Методика преподавания вокала, История вокального искусства, Музыкальная форма, История музыки.*

Внедрение научных результатов. Результаты исследования апробированы на 5 научных конференциях и отражены в 5 опубликованных статьях. Творческая составляющая диссертации представлена в концертной практике автора на профессиональных сценах Республики Молдова и других стран.

ANNOTATION

Cosciug (Costiuc) Tatiana. The Concert for Voice and Orchestra: History and contemporaneity. Doctoral thesis in Art, specialization 653.01 – Musicology (creation). Chişinău, 2023.

Thesis Structure: The work comprises an introduction, 4 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography with 86 titles, 98 pages of the main text, including 43 musical examples. The obtained results are reflected in 5 published scientific works.

Keywords: vocal concert, vocalization, R. Glière, O. Negruţa, T. Zgureanu, composers from the Republic of Moldova

Study Domain: musical art, history and theory of vocal interpretation.

The aim of this research is to investigate the particularities and specifics of concerts for voice and orchestra, providing a comprehensive perspective on the distinctive features, interpretative value, and cultural significance of this musical genre. By analyzing representative examples, the study aims to reveal a deeper understanding of the evolution of vocal concerts in the landscape of contemporary academic music, with a focus on the contributions made by composers from the Republic of Moldova. **The objectives** of the thesis include: presenting the historical course of the concert genre, identifying the origins and evolution of the concert for voice and orchestra, defining the specific characteristics of this type of solo concert, evaluating the contribution of composers from the Republic of Moldova to the development of this genre; artistic-interpretative and analytical-scientific valorization of concerts for voice and orchestra, formulation of recommendations for the interpretation of concerts for voice and orchestra, as well as promoting concerts for voice in the concert repertoire.

The scientific-practical novelty and originality of the study consist of a detailed and comprehensive approach to concerts for voice and orchestra, providing not only an analysis of distinctive features and interpretative value but also a broad perspective on the cultural significance of this musical genre. By focusing on representative samples of concerts, the research aims to deepen the understanding of the evolution of this genre in the context of contemporary music, paying special attention to concerts for voice and orchestra composed by O. Negruţa and T. Zgureanu, which for the first time become objects of scientific investigation. This contextualized and detailed approach makes an original contribution to the understanding and appreciation of the value of the genre in the context of contemporary classical music, highlighting innovative aspects and local influences on its evolution.

The practical value of the work consists of providing a comprehensive framework for understanding the particularities and specifics of concerts for voice and orchestra, having a significant impact on the field of contemporary classical music. By analyzing the distinctive features and contributions of composers from the Republic of Moldova, the work provides essential information for students, researchers, and music enthusiasts, facilitating a deeper appreciation of this musical genre. Its applicability also lies in promoting local cultural values and specific musical heritage, contributing to the diversification of knowledge in the field of musicology and musical interpretation. The results of the research can be used in the educational process and recommended as additional informational material for the study of disciplines such as the Methodology of Teaching Vocal, History of Vocal Art, Musical Forms, and Music History.

Implementation of scientific results: The research results have been presented at 5 scientific conferences and reflected in 5 published articles. The creative component of the thesis is presented in the author's concert practice on professional stages in the Republic of Moldova and other countries.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. În epoca presiunii culturii maselor asupra tuturor sferelor vieții spirituale, problema menținerii și renașterii artei adevărate devine deosebit de actuală. Aceasta se referă nu doar la moștenirea clasică (ea este totuși protejată de către opinia publică și stima față de tradițiile culturale), dar în deosebi la cuceririle artistice respinse, uitate sau ignorate ale secolului XX. Astăzi, din păcate, foarte rar poți auzi o muzică, care trezește și tulbură sufletul. Dorința de a renaște interesul și dragostea față de astfel de muzică a determinat adresarea noastră la cercetarea concertului pentru voce și orchestră. Cunoscut ca un gen muzical cu predilecție instrumental, concertul, ca de altfel, majoritatea genurilor muzicale, își are originile în muzica vocală. Printre primele exemple de aplicare a termenului *concerto* în muzică este cunoscută cea din 1519: *Un concerto di voci in musica* care, prin denumirea sa, face trimitere foarte clară la ansamblul vocal, însemnând o împreunare a vocilor. Compozitorii din sec. XX, aflați în căutarea unor mijloacelor de expresie inedite, de "împrospătare" a sonorităților, inclusiv pe calea unor soluții timbrale noi, au readus concertul la originile lui vocale compunând mai multe lucrări concertante în care în calitate de solist apare vocea și nu instrumentul.

Din cele mai vechi timpuri, concertul a fost și rămâne unul dintre cele mai agreate și răspândite genuri muzicale. Motivul se află în însăși natura sa: suprapunerea diverselor culori timbrale, a diferitor posibilități tehnice și modalități de interpretare, competiția (solist-orchestră sau un grup de instrumente-orchestră), legătura reciprocă între începuturi contrastante sau contrapunerea lor – toate acestea conțin în sine o deosebită energie muzicală. Concertul este o lucrare muzicală cu caracter de virtuositate, în care un solist (care poate fi un instrumentist sau un cântăreț) își face apariția împreună cu o orchestră simfonică sau de cameră și se confruntă într-un dialog muzical. Baza concertului o constituie principiul de comparație și competiție între solist și orchestră, solistul jucând rolul unui virtuoz, astfel încât să poată concura în egală măsură cu adversarul său – orchestra. Dialogul dat, căpătând diverse forme, presupune abilități tehnice avansate ale solistului și solicită o sincronizare perfectă între el și orchestră. În concert, fiind unul din cele mai complexe genuri muzicale, care pune în fața artistului numeroase probleme de interpretare, muzicianul își manifestă plener măiestria interpretativă, capacitățile artistice și profesionalismul.

Acest gen, de regulă, este scris pentru un instrument solistic. În cazuri singulare, compozitorii s-au adresat în genul de concert celui mai desăvârșit instrument – vocii umane. Începând cu sfârșitul secolului XIX și continuând cu secolul XX autorii, fiind în căutarea unor

mijloace de expresie noi, au înțeles că vocea posedă o deosebită putere de expresie și poate interpreta rolul unui instrument cu posibilități excepționale. De aceea, ei se arată interesați de voce în calitate de instrument de bază din ce în ce mai mult.

Scopul studiului este de a investiga particularitățile și specificul concertelor pentru voce și orchestră, oferind o perspectivă cuprinzătoare asupra trăsăturilor distinctive, valorii interpretative și a semnificației culturale a acestui gen muzical. Prin analiza unor mostre reprezentative ale acestui gen muzical, cercetarea își propune să ofere o înțelegere mai profundă a evoluției și a impactului acestui gen în contextul muzicii academice contemporane punând accent pe contribuțiile aduse de compozitorii din Republica Moldova, precum T. Zgureanu și O. Negruța. Realizarea acestui scop a fost condiționată de atingerea următoarelor **obiective**:

1. Examinarea parcursului istoric al genului de concert;
2. Identificarea originilor și evoluției concertului pentru voce și orchestră;
3. Stabilirea și caracterizarea trăsăturilor specifice ale acestei varietăți a concertului solistic;
4. Evaluarea contribuțiilor compozitorilor din Republica Moldova în dezvoltarea concertului pentru voce și orchestră;
5. Valorificarea artistico-interpretativă și analitico-științifică a concertelor pentru voce și orchestră de R. Glière, O. Negruța și T. Zgureanu;
6. Formularea recomandărilor în vederea interpretării concertelor pentru voce și orchestră;
7. Promovarea concertelor pentru voce în repertoriul concertistic.

Baza teoretică și metodologică.

În procesul de elaborare a tezei s-au aplicat metode fundamentale ale muzicologiei, îmbinând abordarea istorică cu cea analitică. Prin aceste metode au fost dezvăluite și unele aspecte extramuzicale, ca, de exemplu, contextul istoric și sociocultural în care au fost create concertele analizate, precum și curentele muzicale și stilistice la care se încadrează. De asemenea, s-au efectuat analize structurale și compoziționale ale discursului muzical și muzical-poetic (în cazul Concertului *La-l Moldovei dulce soare* de T. Zgureanu), prezentând o imagine comprehensivă și detaliată a creațiilor examinate. Pentru aceste investigații, autoarea s-a folosit de întreg arsenalul de cunoștințe furnizate de disciplinele muzicale-teoretice și muzical-istorice, cum ar fi *Forme muzicale*, *Armonia*, *Contrapunctul*, *Istoria și teoria interpretării*, *Istoria muzicii* ș.a. în vederea unei înțelegeri profunde și complete a operelor muzicale în contextul lor cultural și artistic.

În plus, metodele muzicologice de cercetare teoretică au fost îmbogățite cu cele din domeniul teoriei și istoriei artei vocale, dat fiind că obiectivele tezei sunt axate inclusiv pe analiza interpretativă a concertelor vocale. Astfel, s-a aplicat, în mod special, metoda analizei

integrale a partiturilor, completată de cea interpretativă, care au facilitat conexiunile dintre cercetarea teoretică și valorificarea practică a concertelor pentru voce și orchestră, precum și elaborarea unor recomandări practice pentru studierea lor.

Baza teoretică a lucrării date a fost reprezentată de cercetările muzicologice fundamentale, care au abordat o gamă diversă de tematici. Acestea includ monografiile și articole științifice, semnate atât de autori autohtoni, cât și de cercetători străini. Toate sursele bibliografice consultate în procesul de elaborare a tezei pot fi împărțite în câteva tipuri. Primul dintre ele include studiile despre genul de concert și abordarea lui în creația compozitorilor din Republica Moldova. Printre acestea se numără cercetările autorilor: V. Andrieș. *Concertul instrumental și reflectarea lui în muzicologia autohtonă* [4], *Concertul instrumental ca obiect al cercetării științifice* [3], N. Chiciuc și S. Mușat. *Cele trei concerte pentru clarinet și orchestra de coarde ale compozitorului Oleg Negruța* [9], E. Mironenco. *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* [26], E. Moraru. *Concertul pentru soprană și orchestră în premieră absolută* [28], D. Munteanu. *Concertul nr.1 pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: particularități compoziționale* [31], E. Sambriș. *Tradițiile naționale în concertul instrumental (din creațiile compozitorului Oleg Negruța)* [57], Э. Абрамова. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии* [48], Э. Абрамова. *Современный инструментальный концерт и некоторые аспекты его изучения (на примерах из творчества молдавских композиторов)* [49], И. Кузнецов. *Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании* [53], Л. Раабен. *Концерт* [56].

Lucrările autorilor N. Chiciuc. *Un portret de creație la 80 de ani: Oleg Negruța* [8], G. Ciaicovschi-Mereșanu. *Negruța Oleg : [compozitor]* [10], *Zgureanu Teodor : [compozitor și dirijor de cor]* [11], N. Ciolac. *El este unul dintre aleșii Domnului : [compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu la 70 de ani]* [14], A. Jar. *Teodor Zgureanu – corifeu al muzicii corale contemporane din Moldova: aspecte ale creației și stilului* [25], E. Moraru. *Clopote astrale: compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu* [27], E. Moraru. *Ipostaze stilistice în creația compozitorului Teodor Zgureanu* [29], E. Moraru. *Valori incontestabile* [30], Gh. Mustea, *Pentru a se împlini, omul trebuie să creeze* [32], T. Muzîca. *Compozitorul Teodor Zgureanu: portret de creație* [33], T. Muzîca. *Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu* [34] ne-au servit drept filon informațional pentru realizarea subcapitolelor consacrate compozitorilor, concertele cărora au fost analizate în teza de față.

Aspectele legate de diverse probleme ale interpretării vocale au fost reflectate în urma studierii următoarelor lucrări de specialitate: L. Aga. *Unele probleme ale tehnicii vocale în clasa de Canto academic* [1], I. Budoiu. *Materiale informative pentru cursul de Metodica predării cântului*

[6], M. Crăciun. *Ce este dicția și de ce îți trebuie în viața de zi cu zi* [21], I. Cvasniuc. *Pedagogia vocală: regimul interpretului* [22], A. Rusu. *Tehnica și virtuozitatea solistică condiții necesare interpretării vocale* [35], A. Stârcea. *Vocalize* [36], Iu. Tudor. *Frământări de limbă* [37].

Deosebit de valoroase pentru realizarea capitolului în care se vorbește despre evoluția genului de concert vocal au fost materialele despre muzica vocală și creațiile menționate în teză, în care autorii stabilesc principalele caracteristici ale genului, examinează evoluția și tipologia concertelor, descriu parcursul istoric al concertului vocal de la origini până în prezent. Printre acestea se numără lucrările următorilor autori: M. Vacarciuc. *Dimensiunea spirituală a cântului* [39], M. Macdonald. *John Fould* [41], Ph. Nauman. *Dramatic Vocalise Database — Definition* [42], M. Neikrug. *Canta-Concerto: Programme note* [43], Ch. Schlüren. *Prefață la partitura John Herbert Foulds Lyra Celtica, Concerto for Wordless Solo Voice (Contralto) & Orchestra* [45], A. Tommasini. *Review: 'Canta-Concerto' by Marc by the New York Philharmonic* [46], И. Бэлза. *Вокальный концерт Р. М. Глиэра* [50], С. Верели. *Есть концерт для сопрано и вечности* [51], А. Евладова. *Вокализ как жанр вокальной музыки* [52], Н. Озаренская. *Alleluja Д. Куценко: к проблеме современной трактовки старого жанра* [54], И. Остроухов. *Глиэр Концерт для колоратурного сопрано* [55], Рахманинов. *«Вокализ»* [85], В. Янке. *Концерт для голоса с оркестром Глиэра* [59].

Pentru a oferi o panoramă detaliată a concertelor vocale compuse de diferiți compozitori pe parcursul secolului XX și la începutul secolului XXI s-a apelat la mai multe resurse electronice și materiale audio-video publicate pe diverse platforme (ca, de exemplu, YouTube): [60; 62; 63; 65; 66; 67; 68; 70; 72; 73] ș.a.

Pe parcursul elaborării tezei au fost consultate publicațiile științifice, care au fost utile în clarificarea unor noțiuni și definiții muzicale-teoretice. De asemenea, s-au examinat lucrările dedicate diverselor componente ale limbajului muzical, tehnicilor compoziționale, genurilor și stilurilor muzicale. Printre acestea se numără câteva ediții informative cu caracter general, cum ar fi: D. Bughici. *Dicționar de genuri și forme muzicale* [7], *Dicționar de termeni muzicali* [23], V. Herman. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale* [24].

Noutatea și originalitatea științifico-practică a studiului constau în abordarea detaliată și cuprinzătoare a concertelor pentru voce și orchestră, oferind nu doar o analiză a trăsăturilor distinctive și a valorii interpretative, ci și o perspectivă amplă asupra semnificației culturale a acestui gen muzical. Prin concentrarea pe mostre reprezentative ale concertelor, cercetarea vizează o înțelegere profundă a evoluției acestui gen în contextul muzicii academice contemporane, acordând atenție deosebită concertelor pentru voce și orchestră compuse de O. Negruța și T. Zgureanu, care pentru prima dată devin obiecte ale unor investigații științifice.

Această abordare detaliată aduce o contribuție originală la înțelegerea și aprecierea valorii genului în cultura muzicală contemporană, evidențiind aspecte inovatoare și influențele locale asupra evoluției sale.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în furnizarea unui cadru comprehensiv de înțelegere a particularităților și specificului concertelor pentru voce și orchestră, având un impact semnificativ asupra culturii muzicale contemporane. Prin analiza trăsăturilor distinctive și a contribuțiilor compozitorilor din Republica Moldova, lucrarea oferă informații esențiale pentru studenții, cercetătorii și pasionații de muzică, facilitând o mai profundă apreciere a acestui gen muzical. Aplicabilitatea constă și în promovarea valorilor culturale locale și a patrimoniului muzical specific, contribuind la diversificarea cunoștințelor în domeniul muzicologiei și interpretării muzicale. Rezultatele cercetării pot fi utilizate în procesul didactic, precum și recomandate în calitate de material informativ suplimentar pentru studierea disciplinelor *Metodica predării canto, Istoria artei vocale, Analiza formelor muzicale, Istoria muzicii*.

Aprobarea rezultatelor. Teza de doctor a fost realizată în cadrul Școlii Doctorale *Studiul artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, fiind discutată la ședințele Comisiei de îndrumare. Rezultatele cercetării au fost implementate în cinci articole și rezumate publicate, dar și prin comunicările prezentate la conferințele științifice naționale și internaționale. Teza a fost recomandată pentru susținere de către Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii Doctorale *Studiul artelor și Culturologie* a AMTAP din Republica Moldova. De asemenea, rezultatele cercetării au fost reflectate în trei recitaluri, precum și în numeroase concerte susținute în țară și peste hotarele ei.

Sumarul conținutului tezei. Componenta practică a tezei de doctorat a fost realizată în cadrul a trei recitaluri vocale, care au inclus cele trei concerte analizate: Concertul pentru soprană de coloratură și orchestră de Reinhold Glière, Concertul pentru voce și orchestra de cameră de Oleg Negruța și Concertul pentru soprană și orchestră *La-l Moldovei dulce soare* de Teodor Zgureanu, precum și lieduri din creația compozitorilor: S. Rahmaninov, P. Ceaikovski, N. Rimski-Korsakov, E. Coca, E. Doga, A. Stârcea, Z. Tkaci.

Componenta teoretică se structurează pe o teză compusă din introducere, patru capitole, concluzii și lista bibliografică cu 90 de surse, precedată de adnotare în trei limbi – română, engleză și rusă.

În introducere sunt expuse și argumentate actualitatea și importanța problemei abordate, este formulat scopul și obiectivele cercetării. Tot aici, se subliniază caracterul inovator și original al studiului, sunt stabilite principiile și repererele metodologice folosite în lucrare, se subliniază importanța științifică și practică a tezei, valoarea ei aplicativă. De asemenea, se confirmă

aprobarea rezultatelor și se oferă un sumar al conținutului tezei. Prin aceste elemente, introducerea stabilește cadrul general al cercetării și prezintă cititorului o imagine completă și sistematizată a lucrării.

Capitolul 1, *Concertul pentru voce și orchestră: evoluție, semnificație, contribuții la valorificarea genului*, conține următoarele subcapitole: 1.1. *Din istoria genului de concert*; 1.2. *Vocaliza sau vocea ca instrument*; 1.3. *Concertul vocal în creația compozitorilor din sec. XX-XXI* și se finalizează cu concluzii (1.4.). În primul subcapitol sunt relatate informații despre apariția genului de concert, este analizată etimologia și evoluția termenului *concert*, sunt prezentate principalele etape de dezvoltare a acestui gen, deosebiriile dintre *concerto grosso* și cel solistic, precum și particularitățile de abordare a concertului în creația unor compozitori reprezentativi din diferite epoci: A. Vivaldi, J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Haydn, L. W. Beethoven, J. Brahms, F. Chopin, P. I. Ceaikovski, S. Rahmaninov, D. Șostakovici, A. Hacıaturian, S. Prokofiev ș.a. Al doilea subcapitol este dedicat vocalizei (tehnică care constă în cântarea fără cuvinte, utilizând o anumită vocală), care în opinia noastră constituie unul din izvoarele concertului pentru voce și orchestră. Se examinează originile acesteia, etapele parcurse de la jubilație la vocaliza concertantă și concertul vocal, precum și importanța și beneficiile ei în calitate de studiu tehnic pentru cântăreți. În subcapitolul trei sunt prezentate informații despre compozitorii ce au scris concerte vocale și despre câteva dintre aceste concerte. Ultimul subcapitol expune principalele concluzii cu privire la parcursul istoric al concertului vocal de la origini până în zilele noastre.

Capitolul 2 este intitulat *Concertul pentru voce și orchestră de R. Glière o capodoperă a genului de concert vocal*. În primul subcapitol, *Concertul pentru soprană de coloratură și orchestră în contextul creației lui R Glière*, sunt relatate cele mai importante date din biografia și creația compozitorului Reinhold Glière, istoria creării concertului pentru voce și primei sale interpretări. Al doilea subcapitol, *Trăsăturile stilistice, structurale și de interpretare ale Concertului pentru soprană de coloratură și orchestră de Reinhold Glière*, prezintă o schiță analitică despre structura și limbajul muzical al lucrării, fiind evidențiate trăsăturile definiției ale acestei creații. De asemenea în acest subcapitol sunt expuse observații interpretative asupra Concertului lui R.Glière și propuse mai multe recomandări pentru studiul și interpretarea lui. Ultimul subcapitol include concluziile în urma analizei Concertului pentru soprană de R. Glière.

Capitolul 3, *Particularități structural-stilistice și interpretative în Concertul pentru soprană, orchestra de cameră și instrumente de percuție de O. Negruța*, conține trei subcapitole. În primul dintre ele, intitulat *Genul de concert în creația lui O. Negruța*, este expusă biografia și caracterizată creația și activitatea compozitorului chișinăuian Oleg Negruța,

cel mai prolific autor de concerte din țara noastră. Al doilea subcapitol conține *Analiza compozițional-stilistică și interpretativă a Concertului pentru voce și orchestră de O. Negruța*. Concertul pentru voce și orchestra de cameră de O. Negruța este analizat din perspectiva autoarei prezentei teze, ea fiind prima și unica (la moment) interpretă a acestei creații. Experiența ei, bazată pe colaborarea strânsă cu compozitorul, este prețioasă pentru studierea și interpretarea acestui concert. Acest capitol se încheie cu concluzii (3.3).

În capitolul 4, *Concertul pentru voce și orchestră L-al Moldovei dulce soare de Teodor Zgureanu ca model de abordare a unui text din poezia clasică românească*, au fost expuse cele mai importante date despre viața și activitatea compozitorului T. Zgureanu, s-a făcut o trecere în revistă a creației sale (4.1. *Repere din viața și activitatea lui T. Zgureanu*), au fost examinate forma și limbajul muzical al Concertului, precum și dificultățile interpretative cu care se poate confrunta solista fiind propuse și soluții pentru depășirea acestora (4.2. *Concertul pentru soprană și orchestră La-l Moldovei dulce soare: viziuni analitico-interpretative*). Capitolul este finalizat cu concluzii (4.3.).

În compartimentul denumit *Concluzii generale și recomandări* au fost generalizate subiectele fundamentale tratate în teză și propuse câteva recomandări formulate în baza rezultatelor cercetării. Teza de doctorat este însoțită de o listă bibliografică, care conține principalele surse, care au contribuit la crearea bazei teoretico-metodologice.

1. CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ: EVOLUȚIE, SEMNIFICAȚIE, CONTRIBUȚII LA VALORIFICAREA GENULUI

1.1. Din istoria genului de concert

Concertul este un gen muzical cu o istorie bogată, care începe în Italia în secolul al XVII-lea și continuă până în prezent, adaptându-se cu ușurință la diferite contexte culturale și stilistice. În timp, s-au dezvoltat diferite tipuri de concerte, inclusiv *concerto-grosso* (pentru mai multe instrumente solo) și concertul solistic (având un singur protagonist). De-a lungul timpului, concertele au fost compuse pentru o varietate largă de instrumente. Și dacă în sec. XVIII-XIX, în calitate de instrumente solistice apăreau, în special pianul, vioara, violoncelul, mai rar clarinetul sau flautul, în sec. XX, lista acestora s-a diversificat și s-a completat, inclusiv cu instrumente „exotice” (vibrafon, acordeon, țambal ș.a.), astăzi existând concerte pentru toate instrumentele. Pe parcursul ultimului secol, compozitorii au experimentat cu structura concertului, adăugând elemente noi și moderne acestei forme muzicale tradiționale. În general, concertul este considerat unul dintre genurile muzicale cele mai importante, fiind apreciat pentru combinarea dintre solist și orchestră și pentru oportunitatea de a evidenția abilitățile solistului într-un context orchestral amplu.

La fel ca sonata și simfonia, concertul este, de obicei, un ciclu alcătuit din mai multe părți/mișcări contrastante, integrate tonal și adesea tematic care se bazează, de regulă, pe anumite modele recunoscute, cum ar fi: forma de sonată, variații sau rondo. Totuși, concertul tinde să se deosebească de sonată. Astfel, concertul a urmat mult mai consecvent, decât sonata, planul celor trei mișcări, în ordinea: rapidă-lentă-rapidă. A doua mișcare conduce, adesea fără pauză spre final, iar finalul a demonstrat o preferință mai consistentă pentru forma rondo sau rondo-sonată. Mai mult ca atât, pentru a satisface nevoia de o încheiere mai strălucită a primei părți, concertul oferă o cadență improvizată aproape de sfârșitul ei, care poate dura până la câteva minute. O cadență mai scurtă poate apărea, de asemenea, într-un punct strategic, în una din mișcărilor ce urmează sau chiar în ambele.

Cuvântul *concert* provine din limba latină, de la cuvântul *concerto*, cuvânt ce a creat multe probleme istoricilor muzicali preocupați de originile lui, deoarece în decurs de un secol de la apariția sa, la începutul anilor 1500, a dobândit două semnificații care ar părea să se excludă reciproc. Un înțeles actual și astăzi în limba italiană este acela de „acord”. Celălalt este de „a concura” sau „a contesta”, din latinescul *concerto*, *-are*, *-atus* („a contesta”). Totodată, acest înțeles dublu este cel care oferă firul cel mai tangibil al unității de-a lungul istoriei de circa patru secole a concertului sub diferitele sale forme. Cu alte cuvinte, concertul, în orice fel de

presupunere, dezvăluie o nevoie continuă de a rezolva ideile antitetice ale concordanței, pe de o parte, și ale concursului, pe de alta. Echilibrul dintre concurs și concordie este soluția particulară a concertului la problema varietății în cadrul unității care trebuie rezolvată în toate formele de artă dinamică.

Primele creații muzicale, denumite *concerto*, apar încă la sfârșitul secolului al XVI-lea în Italia, întruchipând mai multe semnificații. Încă din 1519, la Roma denumirea de concert se referea, pur și simplu, la un grup vocal și un ansamblu instrumental (*un concerto di voci in musica*). Acesta era un gen polifonic, la baza căruia stătea dialogul dintre voce și grupul instrumental, drept exemplu servind concertele vocal-instrumentale ale lui Andrea și Giovanni Gabrielli [7]. Până în 1565, noțiunea *cognat concertato* a fost utilizată pentru a face referire atât la voci, cât și la instrumente. Și până în 1584, un titlu venețian, *Musica ... per cantar e sonar in concerti*, a introdus semnificația prezentărilor sau a concertelor de grup.

După un secol și jumătate, muzicologii din epoca barocă au văzut că definiția de *concerto* trece de la un termen general larg, aplicat pe mai multe niveluri muzicale, la un termen destul de specific, care avea două sensuri: cel al unui grup instrumental și cel al unei structuri muzicale. Astfel, în concertele (*concerti*) barocului timpuriu, titlul se referea la o colecție formată din motete (compoziții corale bisericești cu texte latine) și madrigale (compoziții laice cu texte italiene) pentru 6 – 12 voci în unul sau două coruri, cu acompaniament și fără; o piesă pentru opt voci care imită o luptă și un *Ricercar per sonar* pentru opt instrumente (un *ricercar* este o piesă bazată, deseori, pe imitație melodică, iar *sonar* înseamnă cânt instrumental, spre deosebire de *cantar* care înseamnă cânt vocal). În schimb, cele circa 460 de *Concerti* baroce târzii, compuse de renumitul compozitor italian Antonio Vivaldi în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, sunt lucrări pur instrumentale, în mare parte, cicluri cu trei mișcări (rapid-lent-rapid) pentru unul până la patru soliști și orchestra de coarde, care poate conține, uneori, și alte instrumente orchestrale.

Tot în epoca barocului apare și se dezvoltă independent un nou tip de concert – *concerto grosso* (concert mare). În acest tip de concert predomină stilul polifonic, însă întâlnim și elemente omofone, ce se referă la planurile tonale, la delimitarea rolurilor între linia melodică, interpretată de unul sau mai multe instrumente și celelalte cu funcția de acompaniament. Compozitorii italieni, maeștrii faimoși ai concertului (Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi), ne-au lăsat creații care se bucură de succes și în zilele noastre. În Germania, acest gen este prezentat de Georg Philipp Telemann, iar apogeul în dezvoltarea genului de *concerto grosso* a fost atins în creațiile compozitorilor Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel [7]. Anume în concertele din epoca barocului se conturează deja principalele elemente care vor deveni tipice pentru concertul clasic – corelațiile de tempo între părți (repede-lent-

repede) și numărul lor (predomină structurile ciclice tripartite).

Noțiunea de concert clasic, mai întâi de toate, este legată de creația lui Wolfgang Amadeus Mozart, care în cadrul Școlii Clasice Vieneze, în noile condiții de gândire și scriere (și anume, valorificarea pleneră a stilului omofonic), creează un nou tip de concert. Preluând numărul părților și corelația de tempo de la predecesorii săi (din concertele lui Bach și Vivaldi), iar structura părților și funcția lor dramaturgică de la J. Haydn și W.A. Mozart, confirmă tipul clasic de concert instrumental pentru zeci de ani.

Concertul clasic are trei părți (repede-lent-repede). Structura lor este strict reglementată:

Partea I-a este scrisă în forma de sonată;

Partea a II-a propune câteva variante de structură: forma tripartită mare, multipartită cu repriză, forma de sonată fără tratare (mai rar – cea cu tratare), temă cu variațiuni;

Partea a III-a este prezentată în forma de sonată, rondo sau rondo-sonată (foarte rar – temă cu variațiuni).

Adaptând forma primei părți a concertului clasic la esența de dialog, de competiție, W.A. Mozart introduce câteva elemente noi de structură: expoziție dublă și cadența, care oferă concertului creșterea în volum, o dramaturgie mai pregnantă și mai reliefată și un avânt de amploare mult mai expresiv.

În următoarele epoci, în pofida faptului că autorii păstrează, în linii generale, elementele de bază ale concertului clasic, fiecare compozitor introduce în acest gen ceva propriu. L.van Beethoven îmbogățește concertul cu logică simfonică – la el toate elementele sunt strâns legate între ele, dramaturgia muzicală dezvăluie o singură idee. Aceasta, în mare măsură, l-a făcut pe Beethoven să renunțe la cadența improvizată și să introducă cadența de autor. F. Mendelssohn anulează expoziția orchestrală din introducere (Concertul pentru vioară *e-moll*). În concertele pentru pian și orchestră ale lui F. Liszt predomină compoziții neciclice, apropiate după formă și conținut de poemele sale simfonice.

Concertele lui J. Brahms, R. Schumann, E. Grieg, C. Saint-Saëns, F. Chopin, P. Ceaikovski, S. Rahmaninov, D. Șostakovici, A. Haciaturian, S. Prokofiev sunt exemple pregnante ale genului concertant, fiecare din acești compozitori a recitat tradițiile clasice, iar concertele lor rămân creații inegalabile în procesul de evoluție a genului.

Secolul XX – timpul influențelor reciproce, a sintezei formelor, genurilor și stilurilor muzicale ne oferă o avalanșă de creații minunate ale compozitorilor europeni și americani. Concertele semnate de I. Stravinski, K. Szymanowski, B. Bartók, P. Hindemith, B. Britten, G. Gershwin aduc noi forme, noi imagini și noi concepții ale vechiului gen de concert instrumental.

După o scurtă trecere în revistă a etapelor de dezvoltare ale concertului, pentru a prezenta încă câteva detalii importante, vom reveni cu trei secole și jumătate în urmă. Aici, întâlnim încă un sens al cuvântului *concerto*. La interferența secolelor XVI-XVII, în Italia catolică așa se numeau creațiile polifonice pe texte religioase pentru cor și ansamblu instrumental sau orgă, bazate pe suprapunerea (adică competiția) a două sau mai multe voci, sau partide vocale. La începutul secolului al XVII-lea, aproape toată muzica scrisă pentru voce și *basso continuo* se numea *concerto*, deși această utilizare a termenului diferă semnificativ de sensul mai modern (instrument solo sau instrumente acompaniate de o orchestră).

În secolele XVIII-XIX apare o nouă variantă a genului, așa numitul concert coral care capătă o răspândire largă în muzica bisericii ortodoxe. Concertele scrise de V. Titov, M. Berezovski, D. Bortneanski, G. Muzicescu, pe texte religioase, sunt incluse și astăzi în repertoriul coral. Acest gen s-a dezvoltat și în secolul XX (însă, desprinzându-se de textele bisericești), în creația lui G. Sviridov, V. Gavrilin și a altor compozitori.

Generalizând cele expuse anterior, putem concluziona că, aparent, comunicarea și interacțiunea principiilor de exprimare solo și orchestrale sunt mai conforme cu spiritul genului concertistic, decât antagonismul și lupta acestor componente. Decisive în determinarea genului sunt natura și forma interacțiunii dintre solo și orchestră. Această interacțiune poate include diferite tipuri de dramaturgie, care reflectă tendințe estetice. Putem identifica trei tipuri de concerte, care diferă prin natura interacțiunii dintre solo și orchestră, în funcție de ponderea relativă a ambelor componente în lucrare și anume:

1. Concertul predominant solistic, în care solistul domină, iar orchestra joacă un rol subordonat, de acompaniament. Exemple tipice ale acestui tip de dramaturgie sunt concertele lui Mozart, lucrările concertante ale lui F. Chopin, C. Saint-Saëns și alții.
2. Concertul în care ambele partide se află într-o relație de parteneriat relativ egal și care poate fi numit concert colaborativ (sau concertat). Fondatorul acestui tip de dramaturgie ar trebui considerat Beethoven, primul compozitor care a impregnat concertul cu dramatism accentuat al dezvoltării conflictuale. El a creat un contrast evident între solist și orchestră, evidențiind dezvoltarea simfonică și activitatea de afirmare a ideii în cadrul concertelor sale. Acest tip de concert s-a dezvoltat în creația compozitorilor romantici R. Schumann, A. Dvořák, P. Ceaikovski, S. Rahmaninov.
3. Concertul în care domină orchestra. În această categorie se încadrează așa-numitele *concerto grosso*, concertele pentru orchestră, dar și unele concerte solistice, ca de exemplu, concertele lui J. Brahms sau E. Elgar, în care se atestă rolul dominant al orchestrei.

Indiferent de tipul de concert, acest gen se caracterizează prin interacțiunea între solist/soliști și orchestră care dă naștere unei proprietăți specifice genului concertant - virtuozitatea. În diferite etape ale dezvoltării genului de concert, virtuozitatea capătă diverse forme, influențând activ particularitățile structurii și dramaturgiei concertului.

1.2. Vocaliza sau vocea ca instrument

Considerată cel mai vechi instrument muzical, vocea umană nu disocia la originile sale vorbirea de cânt și doar evoluția a condus treptat la separarea rolului său funcțional de rolul incantatoriu. De altfel, cercetătorii în fonologie au constatat că vocea vorbită, prin amplificarea accentelor naturale, dă naștere cântului [15].

„E firească întrebarea: „De ce cântă omul?” El cântă pentru că nu poate să nu cânte. Dacă omul n-ar fi cântat cu vocea, el n-ar fi putut cânta nici la instrumente muzicale, pentru că muzica nu s-ar fi născut, fredonatul fiind prima formă de manifestare a muzicii. La început, sunete fredonate, silabe, apoi, cuvinte, și astfel a luat naștere intonația de la care a pornit cântul, muzica, dar și vorbirea. Cântecul, ca primă formă de manifestare muzicală și artistică, l-a însoțit pe om întotdeauna în momentele cruciale ale vieții lui. Acumulând și perfecționând treptat mijloacele de expresie, cântul traversează istoria omenirii, de la copilărie la maturitate, de la omul primitiv la omul sec. XXI”, scrie Mariana Vacarciuc în monografia *Dimensiunea spirituală a cântului* [38].

Cântăreții profesioniști din toate timpurile, ca de altfel, toți muzicienii interpreți, erau mereu preocupați de antrenarea aparatului și de perfecționarea tehnicii de interpretare, pentru aceasta se inventau diferite exerciții. În arta cântului, una din formele de antrenament pentru cei dornici de a-și desăvârși măiestria interpretativă a fost vocaliza. Vocaliza (în traducere din latină *vocalis* – sunare sau cântare) este o tehnică folosită în cântat, care constă în producerea sunetelor fără cuvinte și se interpretează, de obicei, pe o anumită vocală. Fiind lipsită de text, ea permite concentrarea atenției, în special, pe aspectele tehnice ale mânăuirii vocii. Această tehnică are origini foarte vechi și poate fi găsită în multe culturi din întreaga lume. Astăzi, vocaliza continuă să fie folosită în canto, dar și în alte domenii artistice precum actorie, discurs public și prezentări televizate sau radiofonice.

Originea vocalizei (sau a cântului vocal fără cuvinte) este dificil de precizat, deoarece este probabil că aceasta a evoluat în mod independent în diferite culturi și perioade istorice. Cu toate acestea, există dovezi ale utilizării vocalizei în muzica tradițională a multor popoare.

Unele dintre cele mai vechi exemple de utilizare a vocalizei provin din muzica tradițională indiană (în special, din muzica clasică indiană), chineză și cea arabă, unde se foloseau voci pentru a imita sunetele instrumentelor și pentru a crea texturi sonore complexe. În muzica indiană,

vocaliza se numește *sargam* și este o tehnică importantă pentru învățarea și interpretarea *ragilor* (forme muzicale tradiționale). În muzica arabă, vocaliza se numește *taqsim* și este utilizată pentru a improviza și a demonstra abilitățile tehnice ale interpretului. În muzica tradițională africană și sud-americană, vocalizarea este utilizată adesea pentru a crea armonii complexe și ritmuri polifonice. În Occident, vocalizarea a fost utilizată de-a lungul istoriei în diverse contexte muzicale, de la muzica religioasă medievală până la muzica academică a secolului al XX-lea, fără a-și pierde actualitatea și în prezent.

Unul din stilurile cele mai timpurii în care se manifestă vocalizarea este jubilația vocală. Acesta este un stil de cântat fără cuvinte, folosit în mod tradițional pentru a celebra sau a marca un eveniment special. Descrierile vocalizării timpurii sub formă de jubilație (din latină *jubilatio* – bucurie), în literatura latină implică cântecul primilor muncitori, care, în timp ce recoltau, foloseau un cântec ritmic repetitiv pentru a-și facilita munca. Mai târziu, în lucrările cărturarului Amalarius de Metz (sec. al IX-lea), jubilația a fost asociată cu cântarea liturgică melismatică. Spre deosebire de alte tipuri de imnuri bisericești, aceasta permitea cântărețului să dea dovadă de o mare libertate artistică, rămânând în interiorul cântului cult [52].

O practică liturgică tradițională în cadrul bisericii catolice și în unele biserici protestante este jubilația de la sfârșitul psalmilor. Ea presupune adăugarea la sfârșitul cântării unui psalm a unui pasaj de improvizație vocală, care constă în repetarea unei fraze sau a unui cuvânt cu diverse ornamente și inflexiuni. Aceste pasaje de jubilație sunt interpretate, de obicei, de către un solist, care își folosește virtuozitatea vocală pentru a adăuga un element de expresivitate în interpretarea psalmului. De asemenea, aceste pasaje de jubilație permit solistului să își arate abilitățile vocale și să impresioneze auditoriul.

Jubilația, ca fenomen estetic, a trezit un interes sporit încă la gânditorii creștini timpurii. Astfel, conform lui Aurelius Augustin (354-430), jubilația este cea mai înaltă formă de muzică, pentru că este singura cale de comunicare directă a sufletului cu Dumnezeu [42], iar Hugh de Saint Victor a scris: „Neumatele, care au loc în alleluia (intonarea melismatică a silabei finale în cuvântul *Alleluja*) și în alte cântări fără cuvinte, înseamnă jubilație, care se întâmplă când mintea este atât de fixată asupra lui Dumnezeu că nu este capabilă să exprime pe deplin ceea ce simte” [54].

Exemple elocvente de jubilații găsim în partea finală *Alleluja* din motetele compozitorilor A. Vivaldi, G. F. Händel, W. A. Mozart, creații ce fac parte și astăzi din repertoriul cântăreților ce dețin o tehnică vocală desăvârșită.

În măsura în care arta interpretării vocale tinde să se apropie din ce în ce mai mult de virtuozitatea instrumentală, vocalizele devin foarte populare. În secolul al XVII-lea, ele erau compuse de profesorii de canto în scopuri educaționale și nu aveau valoare artistică, fiind

utilizate exclusiv pentru a exersa și a îmbunătăți tehnica vocală și pentru a crea efecte sonore interesante. Chiar și creațiile vocale fără cuvinte ale unor compozitori ca J. B. Lully sau J.-Ph. Rameau erau niște exerciții de antrenament. În secolul al XVIII-lea, odată cu dezvoltarea operei, vocaliza a devenit o parte importantă a pregătirii vocale pentru cântăreți. În opera italiană, în ariile dificile din punct de vedere al tehnicii vocale erau introduse cadențe-vocalize. Anume aceste fragmente conțineau în sine emoții deosebit de puternice și duceau către culminația expresivă a creației. Asemenea fragmente-vocalize sunt prezente și în operele lui W.A. Mozart. Un exemplu celebru îl găsim în opera *Flautul fermecat*, în ariile Reginei Noptii, unde exclamația care se repetă exprimă doar ideea emoțională generală și dă posibilitatea alternării precise a vocalelor și a consoanelor, adică, în fond, prezintă o vocaliză.

În secolul al XIX-lea, printre cei mai renumiți autori de vocalize se numără compozitorii: G. Pannofka, G. Concone, F. Abt, G. Seydler, G. Rossini, I. Vilinskaia. Un rol important în istoria vocalizei l-a jucat Manuel Garcia (1805-1906), cântăreț și profesor de canto spaniol care a dezvoltat un sistem de exerciții ce urmăreau îmbunătățirea controlului vocii și a respirației, practicarea sistematică a căroră aducea rezultate impresionante.

Uneori, însă, compozitorii erau atrași de vocalizarea ca atare, considerând că prin această metodă de interpretare erau percepute într-un fel aparte bogăția și finețea culorilor emoționale, posibilitățile tehnice și de virtuozitate ale vocii, deosebita putere a intonației, frumusețea complexă a liniei vocale, adică valorile ei pur muzicale. În acest sens, putem menționa creații care le permit cântăreților să-și scoată în evidență potențialul vocal într-o partidă de virtuozitate de amploare, cum ar fi: *Vocaliza în formă de habaneră* de M. Ravel, *Sonata-Vocaliză* și *Suita-Vocaliză* de N. Medtner, *Pastorală* lui I. Stravinski, *Bahiana* lui H. Villa-Lobos și geniala *Vocaliză* a lui S. Rahmaninov, una dintre cele mai frumoase vocalize din literatura muzicală.

În anul 1915, Serghei Rahmaninov a creat *Vocaliza* pentru voce și pian, dedicând-o mării cântărețe de operă Antonina Nejdanova. Melodia lejeră, pe o respirație nesfârșită, suplinită de partida bogată a pianului, este cunoscută de un număr imens de iubitori ai muzicii. Ulterior, autorul a creat varianta Vocalizei pentru voce și orchestră. Există, de asemenea, numeroase transcrieri ale acesteia pentru diverse instrumente muzicale [80]. Profunzimea gândirii acestei creații a lui Rahmaninov, fascinantă prin frumusețea sa, melodia sinceră a compoziției care curge lin, ne impresionează prin lirism, cantilenă și amploare. Aceasta se dezvoltă în formă de variațiuni într-un stil liber, caracteristic cântului bisericesc, și este percepută ușor, creând impresia unei fluidități neîntrerupte a țesăturii muzicale dantelate [85].

De o frumusețe uimitoare este și vocaliza din culminația ultimei povestiri din ciclul *Arión* de N. Medtner din *Cele șase poezii*, op.36, pe versurile lui A. Pușkin, precum și *Cinci melodii*

fără cuvinte de S. Prokofiev.

Alături de aceste exemple, putem menționa încă câteva vocalize celebre: *Vocalizzo da concerto* de Giorgio Federico Ghedini (1957) sau *Vocalizzo* pentru mezzo soprană și orchestră de Ildebrando Pizzetti (1960), precum și mai recenta *Vocaliză* pentru soprană, electronică și orchestră de John Corigliano (1999).

Un interes aparte și nou din punct de vedere al concepției dramaturgice prezintă folosirea vocalizării de către Ghenadie Ciobanu, în monoopera sa *Ateh, sau revelațiile prințesei khazare*. Aici, cuvântul și muzica sunt divizate și această divizare intensifică remarcabil influența asupra ascultătorului; atât cuvântul declamat, cât și vocaliza cântată, schimbându-se reciproc, coexistând în contrapunere și unitate, fiecare din aceste procedee devine un puternic mijloc dramaturgic. Momentele acțiunii legate de soarta reală a eroinei, cu evenimentele vieții ei, sunt declamate, iar momentele lăuntrice, emoțional-psihologice, sunt interpretate sub formă de vocaliză „pură” și „eliberată” de o sarcină cu un sens concret. Vocea se combină minunat cu paleta timbrală rafinată a componenței orchestrale, alese de către autor.

În calitate de studiu tehnic, vocaliza îndeplinește mai multe funcții: îmbunătățește respirația, antrenează atât mușchii abdominali, cât și corzile vocale, dezvoltă rezonatoarele, extinzând treptat diapazonul interpretului. Intonarea vocalizelor este benefică pentru perfecționarea elementelor de bază ale tehnicii vocale: posedarea cantilenei și a dinamicii sunetului, flexibilitatea și mobilitatea vocii, controlul acesteia, pronunțarea vocalelor. Pentru obținerea purității intonației se recomandă interpretarea vocalizelor *a cappella*. Vocaliza poate fi cântată chiar și cu gura închisă, datorită acestei tehnici, sonoritatea capătă un efect special, neobișnuit.

Așadar, originară încă din Antichitate, folosită de-a lungul secolelor în principal pentru exerciții tehnice în cadrul instruirii vocale, vocaliza a avut o dezvoltare activă și a supraviețuit până în zilele noastre. În timp, a devenit o formă de exprimare muzicală, fiind utilizată în genuri de muzică academică (precum opera, motetul, liedul), dar și în jazz. Astăzi, vocaliza apare ca tehnică care ajută cântăreții să-și îmbunătățească abilitățile vocale și să-și pregătească vocea pentru interpretarea pieselor. Totodată, mulți compozitori apelează la vocalizare ca procedeu artistic cu efecte deosebite, creând lucrări minunate unde vocea apare în calitate de instrument solistic, iar partida vocală, lipsită de text din aceste vocalize concertante, oferă cântăreților posibilitatea de a-și etala măiestria interpretativă. Până în prezent, cea mai dezvoltată formă de vocaliză rămâne a fi concertul vocal, creație de amploare, care le permite cântăreților să pună în evidență finețea intonației, frumusețea complexă a liniei vocale, bogăția culorilor emoționale ale muzicii pure, dar și capacitățile tehnice și de virtuozitate ale vocii umane.

1.3. Concertul vocal în creația compozitorilor din sec. XX-XXI

Compozitorii din secolul XX, fiind în căutarea unor mijloace de expresie noi, au înțeles că vocea posedă o deosebită putere de expresie și poate interpreta rolul unui instrument cu posibilități excepționale. De aceea, ei sunt interesați de genul de concert, unde vocea apare ca instrument de bază, astfel readucând concertul la originile sale vocale.

Concertul vocal reprezintă o formă de exprimare muzicală de o amploare remarcabilă, rămânând până în prezent cea mai dezvoltată și complexă formă de vocalizare. Acest gen muzical permite explorarea diverselor registre ale vocii umane și oferă cântăreților posibilitatea de a experimenta cu nuanțe, expresivitate și dinamici variate. Concertele vocale aduc în prim-plan abilitățile interpretative ale artiștilor, relevând capacitățile lor de a transmite emoții și trăiri prin intermediul vocii.

Prin caracterul său impresionant și bogăția sa expresivă, concertul vocal continuă să fie un pilon esențial al repertoriului muzical, susținând și promovând virtuozitatea și diversitatea vocii umane în cadrul performanțelor muzicale de înaltă calitate.

Printre autorii de concerte vocale se numără și compozitorul britanic John Herbert Foulds (Manchester, 2 noiembrie 1880 – Calcutta, 25 aprilie 1939). În opinia dirijorului și cercetătorului german Christoph Schlüren „John Foulds este poate cel mai mare compozitor de geniu din secolul al XX-lea care a fost complet ignorat, nu numai în Anglia, ci în totalitate. Muzica sa cu totul originală emană libertate, ușurință, instantaneu și o bucurie de descoperire capabilă să atingă și să emoționeze ascultătorul într-un mod unic. Foulds a fost în același timp un pionier, un adevărat aventurier, un maestru cuprinzător al formei, un muzician plin de viață ca dirijor, violoncelist și pianist, un explorator nesățios, un prim exemplu de versatilitate stilistică nelimitată, un inovator neobosit și posesor de o minte critică și cu gândire liberă” [45]. Creația sa include lucrări în diferite genuri. Printre cele mai importante se numără *The Vision of Dante*, o operă de concert pe texte din *Divina comedie*, *A World Requiem*, bazat pe texte biblice, Concertul pentru violoncel și orchestră, *Apotheosis* pentru vioară și orchestră, *Triptic dinamic* (concert) pentru pian și orchestră, numeroase piese orchestrale, cvartete de coarde, muzică pentru pian ș.a.

Potrivit scrierilor cercetătorului britanic Malcolm MacDonald, care a editat în 1974 o monografie despre John Foulds (revizuită și completată în 1989)¹, Concertul pentru mezzosoprană și orchestră *Lyra Celtica* a fost conceput, probabil, în jurul anului 1917. Compunerea lui a durat până la mijlocul anilor 1920, însă lucrarea a rămas neterminată, ultima – a treia mișcare –

¹ MacDonald M. John Foulds and His Music: An Introduction With a Catalog of the Composer's Works and a Brief Miscellany of His Writings. Pro/Am Music Resources, 1989.

reprezentând doar un fragment de 150 de măsuri. Cu toate acestea, chiar și în starea sa incompletă, în opinia lui MacDonald, *Lyra Celtica* este o creație atrăgătoare, limbajul muzical folosind microtonii și sferturi de ton, caracteristice stilului componistic al lui Foulds. Concertul este dedicat soției compozitorului, soprana Maud McCarthy [41].

Din informațiile de care dispunem, lucrarea nu a fost nici editată, nici interpretată pe timpul vieții compozitorului, rămânând practic necunoscută până în anul 2004, când la compania Warner Classics apare discul cu imprimarea primelor două părți ale concertului, interpretate de către mezzo-soprana Susan Bickley acompaniată de Orchestra Simfonică din Birmingham Symphony, cu Sakari Oramo la pupitrul dirijoral. Partitura a fost editată în 2018 la editura Musikproduktion Jürgen Höflich din Munchen.

Prima parte este concepută în forma unui *Allegro* de sonată, precedat de o scurtă introducere orchestrală (*Lento*) și urmată de o cadență solistică în care mezzo-soprana dialoghează cu cornul, intonând fraze melodice scurte și scări microtonale. Materialul grupului principal este introdus de orchestra, după care solista prezintă o temă plină de viață, urmată de o a doua temă lirică (TS) bazată pe pentatonică. Dezvoltarea dinamică conduce la recapitularea temelor în repriza formei de sonată, mișcarea încheindu-se cu o codă scurtă, dar vibrantă.

A doua mișcare (*Largo*) este structurată mai liber, debutând cu o temă principală lentă, asemănătoare unui imn, prezentată de solistă, și continuând cu o a doua temă ritmică dansantă, *Quasi allegretto piacevole*. Compartimentul central conține o cadență meditativă a mezzo-sopranei, urmată de repriza temei principale, care se dizolvă apoi în tăcere, într-o lungă codă cu vocea solistei pe scări de microtonii, realizată pe fundalul orchestrei, în factura căreia, de asemenea, distingem intonații ce conțin sferturi de ton.

După cum menționează Ch. Schlüren, această lucrare se numără printre cele mai inovatoare lucrări ale lui Foulds din acea perioadă. O interpretare de succes a acestui concert necesită nu doar virtuozitate tehnică, ci și o puritate și naturalitate a tonului, fără exces de vibrato, chiar și în registrele extreme [45]. Am avut posibilitatea să facem cunoștință cu acest Concert grație imprimării plasate pe YouTube [60].

Concertul pentru soprană și orchestră, semnat de compozitorul polonez Tadeusz Kassern (1904, Lviv – 1957, New York) este lucrarea sa de debut, scrisă pe versurile poemului *Orland Szalony (Orlando Furioso)* preluat din volumul *În amurgul stelelor* (1902) al poetului expresionist polonez Tadeusz Miciński. Concertul este una dintre numeroasele lucrări ale lui Kassern cu elemente orientale. Anume pentru acest concert, autorul a obținut premiul II la concursul de compoziție al Societății Tinerilor Muzicieni Polonezi din Paris, în 1928, printre membrii juriului fiind M. Ravel, H. Roussel, A. Honegger și F. Schmitt. Printre lucrările acestui

compozitor se numără mai multe concerte pentru orchestră: Poemul simfonic *Dies Irae*, câteva concerte și concertino pentru diferite instrumente (flaut, contrabas, oboi, pian), patru Motete coperniciene pentru cor mixt, suita pentru două voci solistice și cor bărbătesc *Orava*, patru opere (*The Anointed*, *Sun-up*, *Comedy of the Dumb Wife*, *Eros and Psyche*), sonate, lieduri, muzică pentru pian ș.a. Compus în 1928 și interpretat frecvent de renumita soprană Ewa Bandrowska-Turska, în anii 1930, după cum mărturisește J. Mackenzie Pierce, Concertul pentru voce al lui Kassern a fost prezentat în acea perioadă de Orchestre Padeloup din Paris și de Orchestra din Cleveland, fiind ulterior interpretat la Poznań, Varșovia, Moscova, Stockholm și Anvers [64].

Ciclul este compus din trei părți: 1 – *Animé*; 2 – *Vocalise*; 3 – *Moderato*, limbajul muzical al lucrării încadrându-se în stilistica expresionistă cu elemente de orientalism [70]. Imprimarea Concertului este disponibilă pe Youtube [69], ceea ce ne-a permis să facem cunoștință auditivă cu această creație impresionantă și expresivă.

Concertul pentru voce și orchestră nr.1 în la minor (1960) de Mihail Jerbin (1911-2004) este al doilea exemplu de concert vocal, după concertul lui Glière din literatura muzicală sovietică. Prima interpretă a fost soprana Diana Petrinenko, Artistă a Poporului din URSS. Structura ciclului este una tripartită tradițională: 1. *Moderato* 2. *Largo* 3. *Allegro*. De pe coperta discului editat în anul 1980 de firma *Melodia*, aflăm că acest Concert s-a bucurat de un mare succes la publicul din Moscova, Kiev, Odesa, Lviv, Ialta, fiind interpretat și în Polonia. R. Stețiuk menționează că acest concert te surprinde și te copleșește prin melodicitatea sa, prin virtuozitatea partidei solistice. În cele trei părți ale Concertului se dezvoltă un plan dramaturgic bine elaborat: de la imagini lirico-dramatice care se dezvoltă prin mai multe valuri tensionate, prin meditațiile elegiace, spre impulsuri luminoase și afirmarea sentimentelor de bucurie spiritualizată. În anul 1980, compozitorul a finalizat și un al doilea concert pentru voce și orchestră, însă, spre regret, nu am găsit informații despre această lucrare [77].

Julien-François Zbinden (1917-2021) este unul dintre cei mai cunoscuți compozitori elvețieni contemporani ale cărui lucrări sunt interpretate în întreaga lume. Este autor de muzică simfonică (5 simfonii și o simfonietă, mai multe uverturi, concert pentru orchestră ș.a.), concertantă (concerți și piese concertante pentru diferite instrumente: pian, vioară, violă, violoncel, saxofon, oboi, tuba ș.a.), lucrări pentru pian clavecin și orgă, muzică de cameră (sonate, cvartete, piese pentru diferite instrumente și ansambluri – de la duo până la septet), muzică vocală, muzică corală, o operă și un balet. Printre creațiile lui Julien Francois Zbinden, găsim și un Concert pentru declamator, soprană, cor mixt și orchestră *Esperanto* (1961), pe text scris de compozitor, lucrare pentru care autorul a fost distins cu premiul Radiodifuziunii elvețiene (Lausanne, 1961) și Premiul Mare al Comunității radiofonice de programe de limbă franceză (Montreal, 1963) [62].

Esperanto a fost comandată de Radio-Lausanne, premiera lucrării producându-se în timpul difuzării sale la Radio-Lausanne, la 17 decembrie 1961, cu următorii interpreți: Daniel Fillion (voce vorbitoare), Géraldine Reymond (soprană), corul Radio-Lausanne (pregătit de André Charlet) și orchestra de cameră din Lausanne (dirijată de Victor Desarzens).

Din mărturiile compozitorului, aflăm că „vocea rostită, ca și vocea cântată, este instrumentul cel mai expresiv pe care îl are omul la dispoziție. Prin urmare, încercarea reprezentată de acest concert, împărțit în trei părți – trei invocații: către Dumnezeu (p. I, *Invocation à Dieu*), către Prunc (p. II, *Invocation à l'Enfant*) și către Om (p. III, *Invocation à l'Homme*) – s-a dovedit a fi interesantă în măsura în care vocii solo i s-a acordat libertate aproape totală în declamație, considerându-se de la sine înțeles că, dacă se cântă natural conform unui metru de bază, libertatea de exprimare nu se adaptează la linia de bară” [62].

Descrierea lucrării pe pagina oficială a compozitorului relevă că „sub forma unui poem liber, textul *limbii esperanto* se sprijină pe un fundal muzical abia întrerupt, al cărui caracter episodic este condiționat de natura particulară a acestui text. Textul și elementele muzicale se potrivesc perfect ca un *puzzle*. Pentru a asigura cea mai apropiată coincidență posibilă, nuanțele exacte, în care textul urmează să fie interpretat au fost luate în considerare în dezvoltarea materialului muzical, precum și în orchestrarea acestuia. Și tocmai această întrepătrundere, cât mai completă posibil, a căutat autorul, fiind convins că elementul muzical poate, în acest caz, să confere elementului vorbit o putere de convingere neașteptată” [62].

Esperanto a fost înalt apreciat atât de public, cât și de muzicienii profesioniști, printre care N. Boulanger, A. Cortot, Y. Menuhin ș.a. Aceste impresii pot fi găsite pe pagina web a compozitorului [63].

Printre realizările cele mai recente în genul de concert vocal se numără Concertul pentru voce și orchestră *Moods III*², compus în anul 2004 și revizuit în 2015 de către compozitoarea norvegiană Maja S.K. Ratkje (n.1973), fiind prima ei lucrare mare pentru orchestră. M. Ratkje se află în fruntea avangardei muzicale, fiind autoarea unor lucrări ce îmbină instrumentele tradiționale cu resursele electronice. În palmaresul compozitoarei, găsim tot spectrul de genuri – de la miniatură la operă: muzică simfonică și de cameră, muzică pentru teatru și film, muzică electronică etc. În centrul atenției M. Ratkje se află propria sa voce care reprezintă o poartă deschisă către universul său muzical și, totodată, un instrument constant pentru exprimarea

² *Moods III* face parte dintr-un ciclu de lucrări în care autoarea explorează spectrul sonor. Pe pagina oficială a compozitoarei, aflăm că Ratkje a descoperit limitările celor douăsprezece note ale scării cromatice temperate. În 1997, a cartografiat spectrul supratonal produs de cea mai joasă notă care poate fi interpretată la un saxofon tenor. O lucrare bazată pe cele mai puternice 29 de note ale spectrului, *Sinus Seduction* (1997), a devenit o piatră de temelie pe care au fost construite o serie de lucrări de referință sub titlul colectiv *Moods* [65].

sinceră și firească a emoțiilor și adevărilor general umane. În 2002, Ratkje a lansat albumul *Voice*, un adevărat catalog de tehnici de emisie vocală neexplorate anterior, îmbinate cu elemente electronice. Albumul a fost distins cu *Prix Ars Electronica* și a reprezentat un punct de cotitură conceptual în cariera artistei, generând o lucrare de referință: Concertul pentru voce *Moods III* (2004), scris la comanda Radio France.

Concertul a marcat maturitatea creativă a compozitoarei, constituind un apogeu al utilizării vocii ca instrument muzical și a consolidat convingerile sale în ceea ce privește timbrul și exprimarea artistică. Din spusele autoarei, aflăm că Radio France i-a solicitat ca ea să includă propria voce într-una din părțile lucrării. „Aceasta a fost o provocare binevenită, - mărturisește M. Ratkje, deoarece în ultimii ani, am început să combin din ce în ce mai mult experiența mea atât ca compozitor, cât și ca interpret, creând noi forme de muzică în care improvizația și compoziția se interferează și se completează reciproc. Fără a avea o pregătire de cântăreață clasică, îmi folosesc vocea în moduri idiomatice, bazându-mă pe experiență și inspirație din muzica improvizată liberă, muzica electronică și poezia sonoră” [66]. Partitura orchestrală a Concertului pentru voce este elaborată foarte minuțios în toate detaliile, în timp ce partida solistică vocală se construiește pe baza unor îndrumări și cadre pentru improvizație. Limbajul muzical al Concertului explorează armonii spectrale și tehnici moștenite din gândirea „sunetului concret”, încadrate într-o formă de concert destul de tradițională, în care vocea și orchestra sunt antrenate într-un constant dialog contrastant sau într-o discuție coerentă.

Canta-Concerto este un concert pentru mezzo-soprană și orchestră, compus de către compozitorul american Marc Neikrug. Lucrarea a fost comandată de Filarmonica din New York și finalizată în mai 2014. Premiera a avut loc pe 1 octombrie 2015, la David Geffen Hall, având-o ca solistă pe mezzo-soprana Sasha Cooke, acompaniată de Orchestra Filarmonicii din New York sub conducerea lui Alan Gilbert, căruia îi este dedicat acest Concert. În programul de sală pentru această premieră, compozitorul notează: „Profesorii întotdeauna îi sfătuiesc pe studenți să considere vocea ca fiind cel mai natural și cel mai frumos instrument și să încerce să o imite. Cu toate acestea, am observat că, în afară de un concert al lui Glière, nu există prea multe concerte dedicate vocii”. Neikrug a continuat: „Deoarece vocaliștii sunt foarte atenți la text, ei aleg întotdeauna o abordare echilibrată între claritatea cuvintelor și producerea sunetului pur. Am dorit să compun o lucrare în care sunetului să fie elementul principal, iar paleta emoțională să fie similară cu cea a unui concert instrumental”. Concertul este structurat în patru mișcări, pe care compozitorul le-a descris astfel: „o primă mișcare dramatică, un interludiu asemănător unui *scherzo*, o mișcare lentă și un final influențat în mare măsură de jazz” [43].

În recenzia sa despre premiera mondială a *Canta-Concerto*, criticul muzical Anthony Tommasini de la *The New York Times* a caracterizat lucrarea ca fiind „scrisă cu pricepere”. El a continuat prin a descrie limbajul compozițional al Concertului, menționând, în special, în primele măsuri ale introducerii orchestrale din prima parte, ca fiind inspirate de stilul expresionist al lui Berg. Tommasini a subliniat că muzica începe cu o sonoritate „înțepătoare”, susținută, cu o masă „tremurândă” de sunete, care adăpostește fragmente „în vârtej”. Solistul intră în scenă, interpretând o linie melodică ce se desfășoară, dar care continuă să se „spargă” în explozii pulverizatoare. În ciuda varietății și complexității partidei vocale, care evocă virtuozitatea instrumentală, Tommasini a remarcat că a fost dificil să se înțeleagă în totalitate semnificația a ceea ce cânta solista Sasha Cooke. Aceasta a fost o reacție mixtă, fascinantă și frustrantă, pe care M. Neikrug cu siguranță a avut-o în vedere. A doua mișcare, plină de viață și energie, cu percuție vibrantă, a fost descrisă ca fiind scurtă, percolată și furioasă. În contrast, a treia mișcare este caracterizată ca una întunecată, greoaie, lentă, densă, de neliniște atonală în orchestră, oferindu-i în cele din urmă solistei replici melodice lungi și căutate, pe care solista, cu căldură și poezie, le-a interpretat cu măiestrie. Finalul jazzistic a fost marcat de pasaje jucăușe, aproape de *scatting*, în care cântăreața preia conducerea îndrăzneată a evenimentelor [46].

Din păcate, deși cunoaștem că pe parcursul sec. XX-XXI au mai fost scrise și alte concerte pentru voce și orchestră, aparținând compozitorilor din diferite țări și reflectând diverse orientări stilistice, nu am găsit informații despre aceste lucrări și putem doar să enumerăm câteva dintre ele: Dominik Argento (1927-2019), *Ode to the West Wind* (1956), bazat pe textul poemului lui Shelley, denumit și concert pentru soprană și orchestră; Micael Tariverdiev (1931-1996), Concert pentru voce și orchestră (1956); Chitchyan Geghuni (1929), Concert pentru voce (1963); Vladimir Blok (1932-1996), Concert liric pentru voce și orchestră; Mikhail Kollontay (n.1952), Concert pentru voce și orchestra de cameră, pe versuri de M. Lermontov și N. Rubțov, *К темному устью* (1986); Emanuil Vahl (n.1938), Concert pentru voce și orchestră (2008).

1.4 Concluzii la capitolul 1

1. Concertul este un gen muzical cu o istorie îndelungată, începând în Italia în secolul al XVII-lea și continuând până în prezent, adaptându-se la diverse contexte culturale și stilistice. În evoluția sa, au apărut diverse tipuri de concerte, inclusiv concertele *grosso* (pentru mai multe instrumente solo) și concerte solistice (cu un singur protagonist). De-a lungul timpului, concerte au fost compuse pentru o varietate largă de instrumente, de la cele tradiționale precum pianul, vioara și violoncelul, până la instrumente “exotice” cum ar fi vibrafonul, acordeonul și țambalul. În secolul XX, lista acestora s-a diversificat și s-a completat, existând astăzi concerte pentru aproape toate instrumentele. În ultimul timp, compozitorii au

experimentat cu structura concertului, adăugând elemente noi și moderne acestei forme muzicale tradiționale.

2. Etimologia dublă a termenului concert, fie ca *acord*, *conkurs* sau *contestare*, exprimă dualitatea și complexitatea acestei forme muzicale. Această dublă semnificație reflectă nevoia continuă a concertului de a reconcilia ideile concordanței și concursului. Grație acestui fapt, concertul este considerat unul dintre cele mai importante genuri muzicale, fiind apreciat pentru diversele modalități prin care combină virtuozitatea solistului cu ansamblul orchestral, oferind oportunitatea de a evidenția abilitățile solistului într-un context orchestral amplu.
3. Vocaliza, ca formă de exprimare muzicală, își are originile în Antichitate și a evoluat de-a lungul secolelor, de la o simplă tehnică de exercițiu vocal la o formă artistică de sine stătătoare, utilizată în diverse genuri muzicale, precum opera, motetul și liedul, dar și în jazz. În diverse culturi din întreaga lume, vocalizarea a fost utilizată pentru a imita sunetele instrumentelor și pentru a crea texturi sonore complexe. Exemple notabile provin din muzica tradițională indiană, chineză, arabă, africană și sud-americană.
4. Vocaliza este esențială pentru îmbunătățirea abilităților vocale ale cântăreților, contribuind la dezvoltarea respirației, a mușchilor abdominali și a corzilor vocale, la extinderea diapazonului interpretului și la îmbunătățirea controlului vocii. Această tehnică muzicală, prin lipsa textului și concentrarea pe calitățile pure ale vocii umane, permite cântăreților să-și etalizeze măiestria interpretativă și abilitățile tehnice într-un mod excepțional.
5. Compozitorii utilizează vocalizarea ca procedeu artistic în lucrări minunate, inclusiv în concerte vocal-solistice, în care vocea apare în calitate de instrument solistic. Acest tip de concert pune în valoare nu doar puterea și frumusețea vocii, ci și bogăția și finețea culorilor emoționale ale muzicii pure. Astfel, concertul vocal rămâne cea mai dezvoltată formă de vocaliză, reflectând atât capacitatea umană de a comunica emoții și experiențe prin intermediul vocii, cât și potențialul tehnic și de virtuozitate al cântărețului într-un cadru muzical amplu și complex.
6. Compozitorii din secolele XX-XXI au recunoscut și au exploatat puterea expresivă a vocii, folosind-o în calitate de "instrument" solistic pentru genul de concert, readucând astfel concertul la originile sale vocale. Acest gen oferă cântăreților o platformă extinsă pentru a-și evidenția puterea extraordinară a intonației, subliniind frumusețea liniei melodice și evidențiind bogăția și finețea emoțiilor muzicale. Prin intermediul concertului vocal compozitorii au explorat diverse stiluri și tehnici componistice, aducând o varietate de influențe și inovații în muzica vocală, iar artiștii vocaliști pot demonstra nu doar abilitățile lor tehnice remarcabile, ci și posibilitățile impresionante ale vocii umane.

2. CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ DE R. GLIÈRE – O CAPODOPERĂ A GENULUI DE CONCERT VOCAL

2.1. Concertul pentru soprană de coloratură și orchestră în contextul creației lui R. Glière

Reinhold Glière s-a născut la 30 decembrie 1874 (11 ianuarie 1875) la Kiev. În 1894 a absolvit Școala de Muzică din Kiev (astăzi, instituția îi poartă numele), unde a studiat vioara cu O. Ševčik și compoziția în clasa lui E. Rîb, apoi cu M. Sicard. În anul 1900 finalizează studiile la Conservatorul din Moscova (vioara cu N. Sokolovsky și Y. Grzhimali, polifonia cu S. Taneev, armonia cu A. Arensky și G.E. Konyus, și compoziția cu M. Ippolitov-Ivanov). În 1906-1908 a luat lecții de dirijat de la O. Fried în Germania. Din 1908, a activat în calitate de dirijor, interpretând în principal lucrările proprii. Ca și compozitor s-a format, în mare parte, datorită comunicării cu A. Glazunov, S. Rahmaninov și N. Rimsky-Korsakov. Între anii 1913-1920 R. Glière a fost profesor, apoi director la Conservatorul din Kiev (în prezent, Academia Națională de Muzică *P.I. Ceaikovski*), iar între 1920-1941 a fost profesor de compoziție la Conservatorul din Moscova. În 1924-1930 Glière a fost președintele Societății de dramaturgi și compozitori din întreaga Rusie. În 1938 – Președinte al Uniunii Compozitorilor din Moscova, în 1939-1948 – Președinte al Comitetului organizatoric al Uniunii Compozitorilor Sovietici din URSS.

Reinhold Glière este singurul [sursă nespecificată] compozitor rus care a fost premiat de trei ori cu cel mai prestigios premiu muzical al Rusiei pre-revoluționare – Premiul *M.I. Glinka* și cel mai prestigios premiu al Rusiei Sovietice – Premiul *Stalin* (pentru Concertul pentru voce).

Viața de creație a lui Reinhold Glière, care a durat aproape 60 de ani, a fost una de mare succes. Compozițiile sale au fost adesea distinse cu diverse premii muzicale și de stat. Compozitorul a lăsat o bogată moștenire, care cuprinde aproximativ 500 de lucrări scrise în diverse genuri. Cele mai remarcabile creații rămân a fi: cinci opere (*Pământul și cerul*, *Shakhsenem*, *Gyulsara*, *Leyli și Majnun*, *Rachel*), șase baletе (*Chrysis*, *Cleopatra (Noaptea egiptene)*, *Macul roșu (Floarea roșie)*, *Comedianții*, *Călărețul de bronz*, *Taras Bulba*), trei simfonii, cinci uverturi, două poeme, un concert pentru voce și patru concerte instrumentale (harpă, corn, violoncel și vioară). Compozitorul a scris muzică pentru fanfară, orchestra de instrumente populare, lucrări de cameră și piese pentru diverse instrumente: pian (circa 150 lucrări), vioară (circa 70 creații) și violoncel (mai mult de 70 lucrări). Enumerând creațiile lui Glière, nu putem să nu le menționăm pe cele vocale și muzica pentru spectacole de teatru și filme. Cele mai vii exemple ale liricii vocale a lui Reinhold Glière sunt cele circa 150 de romanțe și cântece (*Лада*, *Чего хочу, чего?*, *Слезы людские*, *Проснись, дитя!*, *Сладко пел душа-*

соловушка, Жизнь, будем жить!, Коль любить, так без рассудка, Ночь печальна, Мы плыли с тобой, Звездочка кроткая...) [81].

Reinhold Glière a apelat pentru prima dată la genul de concert în cea de-a doua jumătate a anilor '30 ai secolului trecut. Elementul concertului era firesc pentru Glière, care timp de mai multe decenii a activat în calitate de dirijor și pianist. În concertele sale pentru harpă (1938), violoncel (1946), corn (1951) și vioară (1956, finalizat și orchestrat de către B. Lyatoșinski) compozitorul utilizează pe larg posibilitățile lirice ale solistului și, în același timp, păstrează virtuozitatea și inspirația festivă inerentă genului [73].

Experiența creării în diferite domenii ale muzicii vocale, simfonice și în cea a genului de concert i-au oferit compozitorului posibilitatea de a întruchipa pe deplin intenția sa de a crea primul exemplu de concert pentru voce și orchestră, prima lucrare de acest gen, concepută și realizată la un nivel atât de semnificativ, o adevărată capodoperă, cea mai sinceră și fermecătoare creație a compozitorului, o vocaliză de o frumusețe uluitoare și de o complexitate incredibilă. Compozitorul nu și-a propus să creeze un concert de bravură, de virtuozitate, bazat pe strălucirea coloraturilor, care concurează cu fluxul de pasaje instrumentale, ci a tins spre dezvăluirea farmecului emoțional al vocii umane. Concertul poate fi numit, de-a dreptul, poem liric. În pofida faptului că partida vocală nu are text, ci este o vocaliză scrisă cu o mare măiestrie, conținutul său este ușor asimilat de către ascultător [50]. În acest sens, creația este favorizată nu doar de captivantul material muzical, dar și de alegerea timbrului cald și gingaș al vocii de soprană lirică de coloratură, în calitate de instrument solistic. Într-o oarecare măsură, concertul este o declarație de dragoste pentru acest tip de voce, înzestrată cu calități timbrale și posibilități tehnice deosebite.

Cândva demult, soarta i-a întâlnit pe cântăreața Deborah Pantofel-Nechetskaya [78] și compozitorul Reinhold Glière. Încântat de vocea neobișnuit de frumoasă a cântăreței, Reinhold Glière decide să creeze Concertul pentru soprană de coloratură și orchestră. Compozitorul se consultă cu Deborah când lucrează la cele mai dificile fragmente vocale. Ținând cont de toate sfaturile cântăreței, Glière i-a mulțumit și i-a dăruit partitura cu o dedicație emoționantă. Din păcate, Pantofel-Nechetskaya s-a îmbolnăvit și nu a reușit să cânte premiera Concertului, fiind înlocuită de N. Kazantseva [75]. Mai târziu, Deborah Pantofel-Nicetskaya a interpretat concertul de multe ori, la pupitrul dirijoral aflându-se însuși autorul. Cântăreței i-a rămas pentru totdeauna în memorie și în inimă acel curent puternic de emoții pe care a avut norocul să-l simtă atunci când lucra alături de compozitor asupra concertului, creat în cei mai dificili și eroici ani de război [55].

Concertul pentru voce și orchestră de Reinhold Glière a fost scris în anul 1943. Este o creație plină de lumină și bucurie de viață, ceea ce pare a fi un adevărat miracol, având în vedere

perioada în care a fost creat. Era pe timpul celui de al doilea război mondial. Compozitorul, evacuat în Sverdlovsk, locuind într-o cameră alături de familia sa și având doar un instrument pentru lucru, care se afla în cantina Uniunii Compozitorilor, în acest crud și îngrijorător timp, scrie o creație lirică, blândă și nespuns de frumoasă. Apariția ei a fost un lucru extrem de neașteptat, dar foarte binevenit. Anume în astfel de perioade dificile apare dorința accentuată de a simți „umanul în om”! Menirea concertului lui Glière era de a ajuta ascultătorii să admire frumusețea lumii înconjurătoare și să creadă în triumful vieții [58].

Faptul că autorul alege în calitate de instrument solistic vocea și nu un alt instrument, (nici cel mai „cald”, cum este violoncelul, sau unul „tandru”, cum ar fi flautul) mărturisește marea lui dorință de a dezvălui în această creație profunzimea sufletului omenesc [84]. Există părerea că: „Chiar dacă Glière nu ar fi scris nimic mai mult, Concertul ar fi suficient pentru ca autorul să intre în istoria artei muzicale mondiale” [76]. Până în prezent, Concertul pentru voce al lui Glière prezintă o raritate în repertoriul vocal – este o lucrare extrem de dificilă pentru interpreți și nu doar datorită dificultăților tehnice, ci și pentru faptul că tehnica, aici are caracter secundar, în prim plan fiind sufletul deschis, curat, frumusețea înălțătoare a muzicii. Anume acest lucru face ca interpretarea Concertului să fie accesibilă doar pentru posesoarele unei tehnici desăvârșite și a nuanțelor interpretative de cel mai înalt nivel [58]. Chiar și cea mai mică eroare, un mic eșec poate duce la ceea ce este descris destul de drastic în recenzia la concertul celebrei cântărețe americane Laura Claycomb: „Era clar: nu trebuia să interpreteze Concertul pentru voce și orchestră de R. Glière – unica vocaliză în literatura mondială de operă, de o frumusețe uluitoare și de o complexitate incredibilă. Drept urmare, performanța sa s-a transformat într-o adevărată tortură atât pentru cântăreață, cât și pentru ascultători. Dar Dumnezeu vede, nici Orchestra Națională Rusă, nici Maxim Vengerov, care era la pupitrul dirijoral în acea seară, nu sunt absolut vinovați pentru acest „substandard vocal” neprevăzut [79].

Creând o lucrare pentru soprană de coloratură, compozitorul a realizat-o în conformitate cu trăsăturile tipice genului de concert instrumental. Nu i-a oferit cântăreței un mijloc expresiv suplimentar, atât de familiar – textul literar. Concertul, fiind o vocalizare, a rămas un model de muzică „pură” (fără program), conținutul său de imagini fiind transmis în exclusivitate de proprietățile „instrumentale” ale vocii [84].

Poetul rus Vladimir Ianke i-a dedicat acestei creații minunatele sale versuri [59].

У Рейнгольда Глиэра

Есть концерт для сопрано и вечности,

Для сопрано, любви и мечты,

La Reinhold Glière

Există un concert pentru soprană și eternitate,

Pentru soprană, iubire și vis,

Высоты их и их скоротечности,
Для сопрано, мечты и судьбы.

Ale lor înălțimi și efemeritate
Pentru soprană, destine și vis.

Есть концерт, где высоко, по синему
Не сопрано, а птица-крыло,
Воплощалась в мелодию-линию,
Воплощалась легко и светло.

Există un concert, în care sus, în albastru
Nu e soprana, ci o pasăre-aripă
S-a întruchipat ușor, ca un astru,
Într-o eternă linie melodică.

Есть концерт, где в его бесконечности
Чистым росчерком птица плыла,
Задевая слегка зону вечности
Мимолетным касаньем крыла.

Există un concert, unde în al său infinit
Cu o boare curată, pasărea, înotând
A lovit ușor locul eternității
Cu o atingere trecătoare a aripilor.

Где вершила сюжет одиночества
И чертила по небу круги
Белоснежная птица пророчества,
Вовлеченная в тайны любви.

Unde a scris povestea singurătății
Și a desenat cercuri pe cer
Pasărea imaculată a profeției
Implicată în taine de amor.

И достигнув вершины полетности,
Застывала в последнем рывке
Ослепительной точкой отсчетности –
Десять, девять... три, два... и в пике...

Și atingând culmile-n zbor
Îngheta în ultima smucitură
Ca un punct de referință orbitor –
Zece, nouă ... trei, doi ... și lovitura...

Есть концерт, где по синему-синему
Пронеслась белоснежной звездой
Вниз к земле птица гордая, сильная,
Обретая свой статус земной.

Există un concert unde-n albastru-albastru
Spre pământ, a zburat ca un astru
Obținând starea sa pământescă
Pasărea mândră, măiastră.

Есть концерт для сопрано и вечности,
Для сопрано и птицы-мечты,
Для сопрано, его безупречности,
Для сопрано, любви и судьбы.

Există un concert pentru soprană și eternitate,
Pentru soprană și pasărea-vis,
Pentru soprană și a ei divinitate,
Pentru soprană, iubire și destin³.

³ Traducerea versurilor ne aparține. T.C.

„Rareori cineva decide să interpreteze o compoziție atât de neobișnuită. Dar, credeți-mă pe cuvânt, aceasta este o magie aparte! Iar pentru orice soprană de coloratură este o mare tentație să o includă în repertoriul ei și să nu dea greș!” – mărturisit soprana Nadejda Kolesnikova în interviul cu Sandra Vereli pentru ziarul *Новости Германии* [51].

Concertul, după cum a fost menționat anterior, este dedicat Debovei Pantofel-Necetskaya, în trecut, cunoscută solistă a operei din Kiev, cu care R. Glière a prietenit pe când era stabilit în Ucraina. Prima interpretare a Concertului a avut loc la 12 mai anul 1943, în Sala cu Coloane din Moscova. Au participat: Orchestra Simfonică din Moscova, condusă de Alexandr Orlov, cunoscut dirijor al acelei perioade și cântăreața Nadejda Kazantseva [75] – solistă a filarmonicii din Moscova, posesoarea uneia dintre cele mai frumoase și mai strălucite voci, dar și a unei tehnici vocale impecabile. „Compoziția necesita virtuozitate din partea cântăreței, însă acest lucru nu a împiedicat-o pe Nadejda Kazantseva să interpreteze cu brio premiera concertului. Mai mult decât atât, la prima întâlnire, compozitorul i-a spus cu ușurință: „Dacă sunt dificultăți și incomodități, atunci îl pot reface ...” Ținând cont de doleanțele cântăreței, R. Glière a introdus schimbări în tesitură și pasaje.

„Am fost fericită că mi-a fost încredințată prima reprezentare ...”, – a scris Nadejda Kazantseva, amintindu-și atât emoțiile din acele zile, cât și bucuria succesului. „Interpretarea Concertului a fost un mare noroc pentru mine, noroc ce a influențat considerabil activitatea mea concertistică”. Kazantseva a interpretat de multe ori Concertul sub bagheta autorului, atât la Moscova, cât și în turnee comune. „Poți vorbi și scrie despre Reinhold Moritșevich la nesfârșit și numai de bine”, scria Kazantseva după moartea autorului [86].

Noua creație a fost primită excelent de către public și critici. După cum a remarcat Iu. Zavadsky, „vocea cântăreței a sunat superb, de neuitat. Iar muzica, plină de bucurie și lumină, mărturisea că nici apropierea vârstei de 70 de ani, nici experiențele anilor de război nu au putut stinge căldura tinerească din inima compozitorului. Și, deși el însuși părea uneori, prea liniștit, trist și chiar supărat, vitalitatea lui nu a fost irosită” [86]. Farmecul liric și cuceritor, limbajul muzical expresiv accesibil și clar i-au asigurat Concertului un succes colosal. În 1947, concertul a răsunat la Viena în Sala Mare a Musikverein, în interpretarea Nadejdei Kazantseva, alături de Orchestra Radio din Viena, dirijată de Rudolf Moralt. Ulterior, Nadejda Kazantseva a cântat Concertul pentru voce și orchestră cu peste 60 de dirijori diferiți.

La 23 mai anul 1956 Reinhold Glière a vizitat Chișinăul cu un concert de autor. În vechea clădire a Filarmonicii, Glière a dirijat creațiile sale simfonice și Concertul pentru voce și orchestră, care, din spusele spectatorilor, a fost interpretat cu *brio* de către aceeași Nadejda

Kazantseva [82]. Peste 50 de ani, la 1 iulie 2006, în Sala Mică a Filarmonicii Naționale din Chișinău, Concertul pentru voce și orchestră de Reinhold Glière (în varianta pentru voce și pian) a răsunat pentru prima dată în interpretarea unei cântărețe din țara noastră și anume a autoarei tezei date. Partida pianului a fost interpretată de talentata pianistă Natalia Lazicova. În concert au mai răsunat încă trei romanțe semnate de R. Glière: *Проснись дитя*, *Лада* și *Колыбельная песня*. Varianta pentru voce și orchestră a Concertului a răsunat câțiva ani mai târziu, la Casa Radio, în interpretarea aceleiași cântărețe, susținută de Orchestra Simfonică a Companiei Publice *Teleradio-Moldova*, sub bagheta dirijorului Denis Ceusov, cu care apoi au efectuat și înregistrarea acestei capodopere pentru Fondul de Aur al radio. Înalta apreciere a spectatorilor a fost completată ulterior de cea a internauților, lucru confirmat de comentariile primite la înregistrarea Concertului de pe YouTube: „Frumoasă muzică, doamna Tatiana Costiuc are o voce grozavă. Domnul Denis Ceusov are un adevărat talent de dirijor. Felicitări și mulțumiri pentru acest moment de emoție. Domnul să vă binecuvânteze”. Arakelian Philippe „Foarte frumos! Splendid!” Tatiana Ciloci [71].

2.2. Trăsăturile stilistice, structurale și de interpretare ale Concertului pentru voce și orchestră de R. Glière

Forma de concert reprezintă o varietate a formei ciclice sonato-simfonice. De regulă, tradițional acest tip de ciclu era alcătuit din trei părți, care definesc trei etape de dezvoltare bine reglementate, spre deosebire de cele patru părți pe care le găsim în simfonii sau cvartete. Genul de concert este unul foarte solicitant pentru orice solist, necesitând abilități interpretative deosebite, rezistență fizică și putere de concentrație. Vocea omenească, fiind o substanță extrem de fină, mult mai sensibilă decât orice instrument muzical ridică în fața solistului pe lângă problemele semnalate mai sus și altele, specifice, legate de particularitățile pur fiziologice ale vocii. Anume din cauza acestor particularități, un cântăreț nu poate să interpreteze creații de lungă durată la fel ca un pianist sau un violonist. Ținând cont de specificul interpretării vocale R. Glière alege o formă comprimată (bipartită) a ciclului pentru întruchiparea ideii sale, însă în această formă, într-un anumit fel, sunt prezente semnele determinative ale ciclului sonato-simfonic cvadripartit. Cum are loc acest lucru?

Partea întâia a Concertului pentru voce și orchestră de R. Glière este lirică și lentă (*Andante*), fiind scrisă în forma de sonată. Partea a doua este un vals vioi în formă de rondo. Astfel, prima parte a Concertului preia forma de sonată de la partea întâia a ciclului clasic sonato-simfonic cvadripartit, iar tempoul lent și imaginea lirică – de la partea a doua, care, de regulă, reprezenta centrul liric al ciclului. Partea a doua a Concertului sintetizează genul valsului

caracteristic părților dansante (*Menuet* sau *Scherzo*) și amplasate în partea a treia cu structura de *rondo* folosită în majoritatea finalurilor clasice.

Partea întâia a Concertului pentru voce și orchestră de Reinhold Glière este scrisă în tonalitatea *f-moll*, în tempoul *Andante* și are, după cum am menționat, forma de sonată (Tabelul 2.1).

Tabelul 2.1. R. Glière, Concert, P. I, schema formei (forma de sonată)

Forma	Introducere	Expoziția			Tratarea (Introducere, Punte)
		TP	Puntea	TS	
Structura părților		Perioada		Perioada	
Nr. de măsuri	13	22 8+14	11	18 4+14	16
Măsura inițială	1	14	36	46	64
Planul tonal		<i>f</i>	<i>f-c</i>	<i>c-g</i>	<i>g-f</i>

Forma	Repriza		Coda (Introducere, TP)
	TP	TS	
Structura părților	Perioada	Perioada	
Nr. de măsuri	22 4+18	18 4+14	14
Măsura inițială	80	101	120
Planul tonal	<i>F</i>	<i>f</i>	<i>f</i>

Partea întâia începe cu o mică introducere orchestrală (ex. 2.1) care joacă un rol foarte important din punct de vedere al dramaturgiei. Unisonurile severe la corzi, salturile ascendente de sexte și septime, ritmul sincopat, care amintește respirația întreruptă, liniile acordice încordate, toate acestea intensifică emoțiile. Introducerea se încheie cu un motiv interpretat de către clarinet, care apoi este preluat în partida fagotului. Încheindu-se cu tonica neocompletă, acesta sună ca o întrebare retorică, trezită de anumite gânduri provocate de durere sufletească.

Ex. 2.1. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. I, Introducerea

Tema introducerii, plină de dramatism ponderat, conținând o nuanță epică reprezintă un

„fundal” greoi, pe care se evidențiază confesiunile lirice ale Concertului. Anume în contrapunerea imaginilor epico-dramatice din introducere (prezentate predominant în orchestră), cu lirica tandră a temelor de bază (interpretate de soprană), este concentrat contrastul ideatic, caracteristic pentru forma de sonată. Introducerea conține elementele stilistice de bază (în intonație, în armonie, în ritm, în structură) ale limbajului muzical și ale tematismului Concertului. Acestea sunt: intervalele de sexte, septime; armonia funcțională „încordată”; ritmica liberă și frazele de lungă respirație. Culminația melodică a introducerii, sunetul as^2 leagă temele de bază ale Concertului.

După introducerea orchestrală își face apariția soprana, cu o temă cantilenă, duioasă, plină de căldură, cu intonații expresive ușor de reținut care reprezintă tema grupului principal al părții întâia a concertului (ex. 2.2). Melodia ei, care „curge într-un val unic” spre culminație (sunetul b^2) ne ademeneste prin lirica secvențelor obișnuite, prin frumusețea imitațiilor din partida clarinetului și a flautului, care sună pe fundalul figurațiilor tremurătoare în interpretarea corzilor. Tema principală este scrisă în formă de perioadă închisă. Structural și tonal, aceasta este desăvârșită, fiind încheiată cu o cadență finală completă în tonalitatea de bază *f-moll*.

Ex. 2.2. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. I, tema principală

The image displays a musical score for the main theme of the first movement of R. Glière's Concerto for Voice and Orchestra. The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line starting with a melodic phrase and the piano accompaniment with a tremolo in the right hand and a steady bass line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pQu'.

Tema principală, în interpretarea sopranei, debutează cu o săritură expresivă de octavă, care sună ca o exclamație de durere și neliniște. Interpretarea salturilor la intervale largi, cum ar fi intervalele de sextă, septimă, octavă, etc. constituie un moment dificil nu numai pentru interpreții începători, ci și pentru cântăreții experimentați. Pentru a depăși dificultățile ce apar la interpretarea salturilor largi se pot propune diverse exerciții care pornesc de la terțe, trecând prin cvarte și cvinte

și ajungând la octave, none, etc. De asemenea și interpretarea zilnică a vocalizelor scrise de autorul italian Nicola Vaccai este foarte benefică în acest sens (ex. 2.3). De obicei, aceste exerciții vocale se interpretează pe o vocală comodă pentru fiecare interpret în parte.

Ex. 2.3. N. Vaccai, Vocaliza Nr. 5 (fragment)

Moderato.

Cântul pe o singură vocală nu este deloc simplu. Concertul, după cum am menționat anterior, este o vocaliză fără text (în cazul dat – pe vocala „a”), în care compozitorul a utilizat o gamă variată de desene ritmice și de registre vocale (diapazonul creației este mai mare de două octave: $d^1 - f^3$). I. Budoiu, în cartea sa, *Materiale informative pentru cursul de Metodica predării cântului* susține: „Domeniul emisiunii vocalelor presupune o autentică desfășurare a gândirii muzicale în contextul vocal. A gândi cântul în mod artistic înseamnă a-l concepe ținând seama de puritatea și adaptarea vocalelor. Trebuie să se păstreze puritatea vocalelor ca rezultat al unei emisiuni corecte. Fiecărei poziții a vocii îi corespunde o vocală. Sunt cunoscute dificultățile legate de vocala „a”. Mulți dintre interpreți au denumit-o ca cea mai dificilă dintre vocale” [6]. Poziția aparatului vocal este mereu aceeași pe tot parcursul creației. Din cauza neobișnuinței, la primele etape de studiere, interpretul este predispus spre obosire rapidă. Pentru a împiedica acest lucru și pentru a facilita procesul de studiere și interpretare pe o vocală, ne vine în ajutor cântarea exercițiului următor, astfel, depistând cu ușurință vocala care nu ne reușește (ex. 2.4).

Ex. 2.4. Exercițiu vocal

După ce intonăm un exercițiu format din 3 sau din 5 sunete pe vocala care ne reușește cel mai bine executăm aceleași sunete pe vocala defectuoasă, transferând senzațiile anterioare.

Compartimentul ce urmează, **puntea** (ex. 2.5, măs. 36), se construiește pe un material

tematic relativ nou. Melodia începe cu sunetul as^2 și are mișcare descendentă, după care, în măsura următoare, același material melodic se repetă cu o terță mai sus, respectiv începându-se cu ces^3 .

Ex. 2.5. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră p. I, puntea

Începutul frazei muzicale cu o notă acută, reprezintă o nouă provocare pentru interpretă și necesită o pregătire corespunzătoare, precum și exersarea zilnică în diverse registre, mai cu seamă cel acut. Emisia vocală cât mai calitativă a acestor note trebuie să fie bazată pe o inspirație suficientă și pe o expirație cât mai bine dozată. Sunetul acut se emite cu o mare exactitate, fără apogiaturi, păstrând poziția sa înaltă.

Intonațiile duioase și blânde ale acestei teme, dezvoltarea în secvențe, dialogul captivant între partida vocală cu clarinetul, apoi cu oboiul, fundalul viu, „vibrant” la corzi, toate acestea conduc spre începutul temei grupului secundar (măs. 46, *a tempo*).

Tema secundară începe în orchestră, apoi melodia este expusă în partida sopranei (ex. 2.6). Tema nu contrastează cu cea principală, ambele fiind lirice și pătrunzătoare. Deosebirea dintre ele constă doar în faptul că tema principală este mai activă și mai dinamică decât cea secundară, care este mai visătoare și mai elegică. Tesitura temei secundare este mai înaltă și, dacă în tema principală predomina mișcarea ascendentă, aici predomină cea descendentă.

Ex. 2.6. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. I, tema secundară

Este destul de interesantă tratarea tonal-armonică a temei secundare. A doua ei trasare de către vocea se construiește pe principiul lanțului de dominante ($C - F - B - Es$), în care predomină coloritul major (tonalitatea temei secundare este *c-moll*) care luminează imaginea muzicală. Desenul ritmic viu, sincopat al acestei teme ne amintește ritmul caracteristic cântecelor populare ucrainene. Tema secundară este scrisă în formă de perioadă desfășurată. Partida sopranei și de această dată este „bogată” în salturi la intervale largi. Interpretarea vocalizelor propuse anterior va fi de ajutor pentru intonarea cât mai reușită a intervalelor de cvartă, cvintă și septimă, întâlnite în acest compartiment al formei.

În măsura 56 începe un punct de orgă lung de dominantă (opt măsuri) în tonalitatea *g-moll* (adică pe sunetul *d*), care continuă până la începutul tratării. Astfel, compozitorul nu încheie expoziția cu o temă de concluzie specială, ci introduce tratarea îndată după tema secundară.

Tratarea (măs. 64) începe, după tradițiile concertului clasic, cu un compartiment orchestral dramatic încordat care oferă solistului răgazul necesar după expoziție. În primele patru măsuri „revine” imaginea neliniștită din introducere, ea pregătește tematismul care predomină în tratare. Deoarece vocea umană nu are posibilitatea de a interpreta creații de amploare simfonică, compozitorul recurge la o tratare laconică, unde se dezvoltă doar tema introducerii. Intonația sumbră a introducerii capătă aici un caracter de groază, intensificându-se agitația neliniștită. Aceasta se realizează prin mijloace de factură (unisonuri sumbre și dublări de octavă ale temei în registrul grav, ritm sincopat) și prin orchestrație (tema este interpretată de fagot, contrabas și violoncel).

Partida vocală, în tratare, îndeplinește funcția de acompaniament, cu scurtele sale pasaje descendente în dialog cu clarinetul (ex. 2.7). Fiecare pasaj începe din nou cu o notă acută, emisia căreia constituie un moment dificil. Acesta poate fi depășit cu succes exersând zilnic în registrul înalt, precum și posedând o respirație foarte bună, bazată pe mușchii flexibili ai diafragmei bine antrenată, care ne vine în ajutor în procesul de atac al sunetului acut.

Ex. 2.7. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. I, tratarea

The image shows a musical score for voice and orchestra, measures 70-75. The score is in G minor and 3/4 time. Measure 70 is marked *mf*. Measure 71 is marked *poco*. Measure 72 is marked *poco stringendo* and *a tempo ten.*. Measure 75 is marked *Cl.* and features triplets. The score includes vocal lines and piano accompaniment.

Începând cu cifra 75, mișcarea armonică intensivă a acordurilor încetează, de parcă „se împiedică” de septacordul treptei a doua al tonalității *f-moll* (tonalitatea de bază a Concertului). Acest acord se menține timp de cinci măsuri, până la începutul reprizei, astfel, se constată prezența unei „anacruze de subdominantă”, în locul tradiționalei anacruze de dominantă, care, de regulă, precedă începutul reprizei.

Repriza (de la cifra 80), după construcția sa este tradițională. Tema principală și tema secundară sună în tonalitatea de bază (*f-moll*) practic fără nici o schimbare de structură, iar tema punții lipsește. Însă, în toate repetările materialului tematic sunt prezente schimbări variaționale de factură și orchestrație, acestea fiind destul de reliefate și importante din punct de vedere al

dramaturgiei. Autorul evită „pestrițarea” facturii, tipică pentru tratarea variațională, acesta fiind un moment captivant. Să comparăm sub acest aspect factura, orchestrația, repartizarea materialului tematic între orchestră și voce în temele de bază, în expoziție și în repriză (Tabelul 2.2).

Tabelul 2.2. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. I: expoziția și repriza, aspectele factual și timbral

Expoziția			Repriza		
Tema principală	Tema secundară		Tema principală	Tema secundară	
<i>f-moll</i> Perioada	<i>c-moll</i>		<i>f-moll</i> Perioada	<i>f-moll</i>	
	Perioada			Perioada	
	I propoz.	II propoz.		I propoz.	II propoz.
Voce	Orchestra	Voce	Orchestra	Voce	Orchestra
Factura acordică: fundal vibrant de treizeciodoimi la corzi	Factura: clarinet+ corzi	Factura: arpegii de triolette la harpă	Factura: acorduri sincopate (din introducere și tratare)	Factura acordică: fundal vibrant de treizeciodoimi la corzi	Factura: arpegii de triolette la aerofone

În schemă se vede bine că în timpul repetării temelor, în repriză se schimbă înveșmântarea lor timbrală. Dacă în expoziție, tema principală sună în partida vocii, în repriză ea este interpretată de către orchestră; dacă în expoziție, tema secundară este începută de către orchestră, iar în continuare sună în interpretarea sopranei, în repriză acest lucru se petrece invers (însă, acum ea sună cu o cvartă mai sus). În ceea ce privește factura, aici compozitorul utilizează doar trei procedee de bază:

- a) fundalul vibrant cu treizeciodoimi;
- b) arpegii de triolette;
- c) ritmul sincopat pulsativ.

La repetarea materialului tematic, aceste procedee de factură se perindă și doar la sfârșit, în ultima propoziție a temei secundare, din repriză se utilizează toate aceste trei procedee împreună. Ambele teme sunt expuse în aceeași tonalitate, *f-moll* și sunt percepute ca un tot întreg (nu sunt despărțite prin punte), captivând atenția ascultătorilor prin plenitudinea de sentimente lirice. Nuanțele de durere și neliniște, care se auzeau mai devreme în expoziție, „se pierd” în acest val de emoții luminoase. În repriză, toate temele sună mai puternic și mai pregnant decât în expoziție.

Un rol important în crearea acestei imagini îl are partida vocală, cu pasajele ei tehnice strălucite. În repriză, tema principală sună în interpretarea orchestrei, de aceea, partida vocală continuă funcția de acompaniament, pe care o avea în tratare. Însă, de această dată, dialogul cu clarinetul devine din ce în ce mai captivant și mai complicat din punct de vedere intonativ (melodia abundă de pasaje cromatice ascendente și descendente, intervale largi de sexte, septime, arpegii, note acute) și ritmic (sincope, multiple pauze, mișcare în șaisprezecimi), astfel,

intensificând „spiritul” de competiție.

Partea întâia a Concertului se încheie cu o **codă** (ex. 2.8), unde pentru a treia oară sună tema introducerii. Ea se repetă, aici, în varianta inițială (se păstrează forma, armonia, volumul și factura), însă, de data aceasta, orchestra este însoțită de partida vocală, cu pasaje ei foarte expresive și complicate din punct de vedere al intonației și al tehnicii vocale. Ultima frază sună acum mai fin (în interpretarea viorilor, violelor și a clarinetului), ca o întrebare tristă, dar plină de speranță.

Ex. 2.8. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. I, coda

Partea a doua a Concertului pentru voce și orchestră al lui Reinhold Glière este scrisă în tonalitatea *F-dur*, în tempoul *Allegro*, iar structura întregii părți este rondo pentapartit: *ABACA* (Tabelul 2.3).

Tabelul 2.3. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. II, schema formei (rondo)

Forma	Introducere	A Refren	B Episodul I	A ₁ Refren
Structura părților			Perioada mare, complexă $a+a_1$	Perioada mare, complexă $b+b_1$
Nr. de măsuri	9	18+16 (8+10 + 8+8)	16+16 (8+8 + 8+8)	8+8
Măsura inițială	1	10	44	76
Planul tonal	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>C-e, C-F</i>	<i>F</i>

Forma	<i>C</i> <i>Episodul II</i>	<i>Puntea</i>	<i>A₂</i> <i>Refren</i>	<i>Coda</i>
Structura părților	Forma tripartită simplă $c + d [Punte] + c_1$		Perioada mare a_2	
Nr. de măsuri	16 + 18 [14] + 16 (8+8 + 8+10 [14] + 8+8)	37	8+10	54
Măsura inițială	92	155	192	210
Planul tonal	<i>A-fis, D-fis [fis-D] D-e</i>	<i>F-As-Des-F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>

Dacă în prima parte a Concertului predominau nuanțele triste, duioase, melancolice, în partea a doua ele sunt înlocuite de culorile luminoase și de imaginile de bucurie. Aceasta începe cu o mică introducere de nouă măsuri. Triluri vibrante în partida viorilor I, articulații *staccato* la flaut – toate acestea formează fundalul „tremurător” (în cadrul armoniei septacordului de dominantă în *F-dur*), iar ultima frază a introducerii (măsurile opt și nouă, *meno mosso*), care intervine brusc, de parcă ar veni să aducă un mesaj de bucurie, constituie o mică cadență de virtuozitate cu care apare soprana.

Pasajul dat este o reminiscență a măsurilor cinci și șase din **introducerea** la partea întâia a Concertului, care aici își schimbă sunarea sumbră pe una luminoasă, lejeră și grațioasă. Pentru evidenția această schimbare de dispoziție, compozitorul introduce, în partida sopranei, procedeul *staccato*, caracteristic pentru întreaga parte, dar care va fi utilizat mai pregnant în culminația cadenței din finalul Concertului (ex. 2.9). Pentru un cântăreț mai puțin experimentat interpretarea *staccato* poate constitui o dificultate, de aceea, este necesar de știut că executarea procedeeului dat, la fel ca și în cazul interpretării *legato*, trebuie să fie fundamentată pe o respirație foarte bună, bazată pe mușchii diafragmali, care ne oferă posibilitatea de a avea o emisie vocală calitativă. Indiferent de faptul că sunetul se întrerupe, fluxul de aer își păstrează cursul. Pe lângă procedeul *staccato*, un moment surprinzător este nota acută (b^2), cu care debutează acest pasaj complicat din punct de vedere al intonației și al tehnicii vocale. De aceea, posedarea unei respirații corecte și exersarea permanentă, executând diverse tipuri de articulații pe întregul diapazon al vocii, reprezintă procese obligatorii pentru facilitarea atacului și al emiterii cât mai calitative a sunetelor acute. Pentru antrenarea aparatului vocal este benefică intonarea exercițiilor vocale și a vocalizelor, alternând procedeele *legato* și *staccato*, începând în tempo lent și accelerându-l pe parcurs.

Ex. 2.9. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. II, introducerea



Refrenul A (ex. 2.10), în prima lui incursiune reprezintă o perioadă desfășurată. Tema cantabilă a refrenului, sunând în interpretarea solistei acompaniate de harpă, este o melodie cantilenă și elastică. La crearea acestei imagini au contribuit avântul de tesitură, libertatea ritmică, varietatea ingenioasă a facturii și mișcarea tonală bogată, care redă o paletă diversă de emoții.

Ex. 2.10. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. II, refrenul

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting at measure 10. The tempo is marked 'a tempo'. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamics are marked 'mf cantabile', 'p', and 'dim.'. The score is divided into two systems, starting at measure 10 and 15.

În măsura 44 începe primul **Episod B** (ex. 2.11), care la fel este o perioadă mare alcătuită din 32 măsuri. Tema debutează cu o frază expresivă în interpretarea cvintetului de coarde, cu timbrul lor cald, care sună ca o cântare corală elocventă. Mai târziu, în măsura 52, melodia este preluată de către soprană, iar această perindare a vocilor și timbrurilor va predomina pe parcursul întregului episod, astfel, păstrând ideea de dialog-competiție, specific pentru genul de concert. În desfășurarea episodului dat, toate elementele expresive se intensifică: se îmbogățesc prin culori timbrale noi, factura orchestrală devenind mai consistentă. Intonațiile acestei teme se intercalează cu tema introducerii din partea I-a a Concertului, însă în introducere, tema dată a sunat ca un suspin trist și chinuitor, iar aici – ca un zâmbet luminos.

Ex. 2.11. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. II, episodul B (măsurile 44-58)

Musical score for Ex. 2.11, measures 45-55. The score is for Violin I and Violin II (V. I. II. V-le) and Violoncello (V.c.). It shows a passage with dynamic markings 'p espr.' and 'pp'. Measure numbers 45, 50, and 55 are indicated in boxes.

A doua incursiune a refrenului (măsurile 76-91) este prescurtată, sună doar prima lui parte, fiind o perioadă din 16 măsuri. La fel ca și partea întâia a Concertului și aici, partida vocală conține numeroase salturi la intervale largi (cvinte, septime, octave), de aceea, interpretarea vocalizelor propuse anterior rămâne valabilă pe tot parcursul studierii Concertului.

Episodul C (ex. 2.12) are o durată mai lungă (100 măsuri) și este scris într-o formă mai complicată. Dacă episodul B reprezintă o perioadă, episodul C are trăsături de formă tripartită. Toate acestea permit aprecierea structurii părții a doua, în întregime, ca formă tripartită compusă cu repriză prescurtată. Episodul secund al rondoului, tradițional, contrastează mai mult cu refrenul decât primul. Același lucru, observăm și aici: episodul C începe într-o tonalitate mai îndepărtată, *A-dur* (episodul B a fost scris în tonalitatea *C-dur*). Expresia înflăcărată de bucurie se intensifică. Aceasta are loc prin fraze ascendente, prin secvențe scurte, despărțite prin pauze (la fel ca și respirația întreruptă de emoții), prin reînnoirea tonală permanentă (*A – fis – A – e – D – A – h – cis – fis*).

Ex. 2.12. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. II, episodul C

Musical score for Ex. 2.12, measures 90-95. The score is for Violin I and Violin II (V. I. II.) and Violoncello (V.c.). It shows a passage with dynamic markings 'dim.', 'p', and 'mf'. Measure numbers 90 and 95 are indicated in boxes.



În acest episod, în partida solistică sunt utilizate toate posibilitățile tehnice, pe care le posedă vocea de soprană lirică de coloratură: pasaje cu coloraturi, articulația *staccato*, registrul acut. Anume aici (cifra 125) începe o cadență vocală de virtuozitate, care se continuă apoi în codă. Poziționarea cadenței între episodul *C* și ultimul refren constituie un moment distinctiv care deosebește concertul dat de cel clasic, unde cadența este scrisă, de obicei, înainte de codă.

Pe lângă dificultățile semnalate anterior, încă o provocare care poate apărea în procesul de studiere și interpretare a Concertului pentru voce de R. Glière este trilul din debutul pasajelor de coloratură din cadrul episodului *C*. Executarea acestuia se realizează cu o mare lejeritate, respectând exact înălțimea sunetului pe care este scris (aici c^2 , apoi h^1), fără încordarea aparatului vocal și, desigur, posedând o respirație cât mai bine fundamentată pe diafragmă. Ana Rusu, în cartea sa, *Tehnica și virtuozitatea solistică condiții necesare interpretării vocale* [35] ne recomandă utilizarea următoarelor exerciții pentru pregătirea trilului (ex. 2.13):

Ex. 2.13. Exercițiu vocal



Cadența, scrisă în formă de dialog captivant dintre voce și clarinet, confirmă principiul de competiție, care stă la baza genului de concert. În episodul *C* are loc dezvoltarea tonală și intonațională, adică se utilizează principiul de elaborare, care nu este întâlnit în Concert până în acest moment, cu excepția tratării scurte din partea I. În ceea ce privește materialul intonațional, în acest compartiment, în afară de tema nouă, se aud ecourile temelor precedente ale Concertului, cele mai reliefate sunt elementele transformate din introducerea părții I.

Ultima incursiune a refrenului, interpretată de către orchestră, este cea mai entuziastă. Aici, la fel ca în prima repriză este expusă doar o parte din refren. Ultimul acord (D_7) tinde către începutul codei.

Coda, după cum ne putem aminti, în formele de sonată clasică, deseori, joacă rolul de a doua tratare, însă în Concertul lui Glière, aceasta continuă să interpreteze funcția de cadență vocală, care s-a început în culminația episodului C, lucru prin care acest concert se deosebește de concertul clasic. Aici, avem o avalanșă de coloraturi, de articulații *staccato*, sincope, pasaje cromatice extrem de complicate, note acute strălucite (ex. 2.14). Vocea se afirmă, impunându-se la același nivel de virtuozitate cu instrumentele din orchestră.

Ex. 2.14. R. Glière, Concert pentru voce și orchestră, p. II, coda

210 Coda. Più allegro $\text{♩} = 84$

215

220

cresc.

cresc.

Vl.
Fl.
Ol.

Până în prezent, Concertul pentru voce și orchestră al lui R. Glière rămâne o compoziție unică. Fiind dificil din punct de vedere al tehnicii vocale, necesită abilitatea de a exprima profunzimea conținutului emoțional al muzicii. Imaginile muzicale ale concertului sunt asociate cu frumusețea naturii, cu puritatea și noblețea sentimentelor unei persoane care se confruntă cu optimism și speranță în fiecare zi a vieții sale, bucurându-se de plinătatea și versatilitatea ei. Aceste sentimente pozitive sunt exprimate sub forma unui ciclu simfonic clasic, tripartit, rezolvat în tradițiile romantice.

2.3. Concluzii la capitolul 2

1. Prin abordarea genului de concert în cea de-a doua jumătate a anilor '30 ai secolului trecut, Reinhold Glière a introdus o nouă perspectivă asupra acestui gen muzical. Fiind el însuși dirijor și pianist experimentat, apelarea la genul de concert pare destul de firească pentru el, iar adaptarea acestuia pentru diverse instrumente soliste a demonstrat versatilitatea sa creativă. Concertele compuse pentru harpă, violoncel, corn și vioară (acesta din urmă finalizat și orchestrat de către B. Lyatoșinski), demonstrează o abordare inovatoare și creativă, evidențiază atât capacitatea lui R. Glière de a explora posibilitățile de exprimare lirică și personalizată ale solistului, cât și menținerea unei virtuozități impresionante, caracteristice genului concertului.
2. Forma concertului pentru voce și orchestră reflectă atât tradițiile clasico-romantice ale genului concertului, cât și inovațiile aduse de R. Glière. Prin utilizarea unei structuri bipartite, compozitorul îmbină elemente caracteristice ciclului sonato-simfonic cu imaginația și expresivitatea proprie muzicii vocale.
3. Concertul pentru voce și orchestră reprezintă o realizare remarcabilă în cariera lui R. Glière, marcând totodată un exemplu semnificativ în istoria acestui tip de concert.
4. Concertul pentru voce al lui Glière este o adevărată declarație de dragoste pentru vocea umană. Alegerea vocii de soprană lirică de coloratură, ca instrument solistic pentru concertul său, demonstrează nu doar măiestria tehnică a compozitorului, ci și o profundă apreciere pentru calitățile timbrale și tehnice ale acestei voci, considerate unice și extraordinare. Anume prin intermediul vocii, Glière reușește să transmită și să dezvăluie emoțiile și sentimentele umane într-o formă muzicală pură și expresivă.
5. Prin abordarea sa complexă și expresivă, compozitorul a creat o capodoperă ce aduce în prim-plan frumusețea și profunzimea sufletului uman. Opusul lui R. Glière poate fi descris ca un poem liric, în care muzica transmite o gamă largă de emoții și imagini, chiar fără un text literar asociat. Acest aspect subliniază capacitatea compozitorului de a comunica prin intermediul muzicii într-un mod profund și accesibil.
6. Interpretarea concertului este extrem de dificilă pentru soliști, necesitând nu doar abilități tehnice impecabile, ci și o înțelegere profundă a subtilităților muzicale și emoționale ale lucrării. Orice mică eroare poate afecta în mod semnificativ interpretarea și percepția acesteia. În ciuda dificultăților interpretative, Concertul pentru voce și orchestră rămâne o lucrare rară și valoroasă în repertoriul vocal, continuând să fascineze și să impresioneze audiențele prin frumusețea și profunzimea sa emoțională.

3. PARTICULARITĂȚI STRUCTURAL-STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN CONCERTUL PENTRU SOPRANĂ, ORCHESTRA DE CAMERĂ ȘI INSTRUMENTE DE PERCUȚIE DE O. NEGRUȚĂ

3.1. Genul de concert în creația lui O. Negruța

Născut la 6 august 1935 în orașul Odesa (Ucraina), compozitorul Oleg Negruța a absolvit, în anul 1960, clasa de vioară a profesorului Pavel Melamed de la Tehnicumul de muzică din localitatea natală. Ulterior devine discipol în clasa compozitorului Solomon Lobel la Conservatorul de Stat din Chișinău pe care îl absolvă în anul 1967 [8]. Datorită faptului că tatăl lui O. Negruța a activat în calitate de trombonist în orchestra Teatrului de Operă și Balet, toată copilăria și adolescența, viitorul compozitor și-a petrecut-o în teatru, adesea chiar în fosa orchestrală, ascultând vocile artiștilor autohtoni, cât și a celor invitați de peste hotarele țării, cum ar fi: Mario del Monaco, celebrul tenor din Italia, Nicolaie Herlea, cunoscutul bas din România, Hanna Gasparean, solista Teatrului de Operă din Cairo, Egipt, și mulți alții (din amintirile compozitorului). Astfel, cultivându-și gustul muzical și îmbogățindu-și cunoștințele în ce privește diapazonul vocal, timbrul, tipurile de voce și specificul fiecărui tip în parte. Toate aceste cunoștințe au favorizat, ulterior, crearea numeroaselor lucrări vocale, inclusiv și a Concertului pentru soprană și orchestră.

Deja în perioada studiilor, Oleg Negruța își începe activitatea pedagogică în cadrul Școlii de Arte Alexei Stârcea din Chișinău, unde, până în prezent predă obiectele muzical-teoretice, iar între 2003-2006, profesează și la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Începând cu anul 1970 și până în prezent, Oleg Negruța este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova. De-a lungul carierei sale componistice obține mai multe premii de creație ale acestei Uniuni, iar din 1993 deține titlul de Maestru în Artă al Republicii Moldova [8]. În acest răstimp, el a compus în toate genurile muzicii, fiind autor de lucrări simfonice (Suite pentru diverse instrumente și orchestra simfonică, Fantezii), vocal-simfonice și corale (Opereta *Mănușa albastră*, libret de G. Dimitriu, 1967), Cantată pentru cor școlar, versuri de L. Nuzman (1978), *Plai înfloritor*, versuri de V. Teleucă (1978), *Cântecul vierului*, versuri de Gh. Ciocoi (1986), ș.a), instrumentale (un număr mare de piese pentru pian, vioară, trompetă, violoncel, clarinet, flaut; suite, fantezii, balade, duete, parafraze, ș.a.); vocale de cameră (un număr impresionant de romanețe și cântece (peste 200) pe versuri de A. Pușkin, M. Eminescu, I. Pavlov, A. Ciocanu și alți autori); pentru orchestră de jazz (*Suita tinereții* (1968), *Suită Dimineața, Ziua, Seara, Noaptea* (1982), Fantezie-parafrază pentru vioară și orchestră (1982), Vals pentru chitară și orchestră (1982), Baladă pentru saxofon alto și orchestră (1982),

Cinci piese pentru pian (1982); muzică pentru copii (fiind motivat de cariera sa pedagogică la o școală de artă), dar și concertantă (elegii, parafraze, fantezii, variațiuni, nocturne, balade, suite și concerte). Multe din creațiile sale fac parte din repertoriul muzical-didactic, dar și din cel concertistic, fiind frecvent interpretate în cadrul unor concerte pe toate scenele din Republica Moldova [8].

După cum putem observa, repertoriul componistic al lui Oleg Negruța este unul impresionant și numeros. Creația sa, întotdeauna, a prezentat un deosebit interes pentru cercetările muzicologice. Muzica autorului, pătrunsă de un lirism luminos și optimist, bazându-se frecvent pe structura ritmică activă a genurilor coregrafice de inspirație folclorică, completată de lirismul cântecului de estradă și, mai ales, de suflul lejer al jazz-ului. Această simbioză a stilurilor constituie unul din motivele datorită cărora lucrările lui Oleg Negruța prezintă interes atât pentru interpreți, cât și pentru publicul ascultător. Deși genul de concert instrumental a apărut cu mai bine de trei secole în urmă, în Basarabia evoluția lui începe cu anii '10 –'20 ai secolului XX. Apoi, „timp de câteva decenii acesta se dezvoltă intensiv: din perioada formării sale, în anii '50, cea a acumulării maturității în a doua jumătate a anilor '60 –'70, până la înflorirea adevărată, un fel de „veac de aur”, în anii '80. De la începutul anilor '90, genul a intrat și continuă să se afle și astăzi în perioada de tranziție” [26, p.731]. Astfel, posibilitățile evoluției sale s-au încadrat în limitele unui secol de existență.

Dacă la începuturile sale în Basarabia, genul de concert a debutat prin intermediul viorii, mai târziu, cercul instrumentelor solistice s-a lărgit din contul instrumentelor de suflat: trombon, corn, oboi, flaut, clarinet, nai ș.a.

Evaluând contribuția compozitorilor Republicii Moldova la dezvoltarea genului de concert, putem spune că acesta ocupă unul dintre locurile de frunte în muzica profesionistă. Potrivit E. Mironenco, încă din anii '40 ai secolului XX și până în prezent, au fost compuse circa 80 de concerte [26, p.730]. „O contribuție semnificativă la evoluția acestui gen au avut-o compozitorii: V. Rotaru, G. Mustea, G. Ciobanu, D. Kițenko, O. Negruța, B. Dubossarsky, O. Palımski. Unele dintre aceste compoziții au intrat în repertoriul de concert și în cel pedagogic, fiind interpretate în mod repetat, iar altele au rămas necunoscute, nu au fost publicate și nu au fost cercetate de către muzicologi”, scrie E. Sambriș în articolul său, *Tradițiile naționale în concertul instrumental (din creațiile compozitorului Oleg Negruța)* [57, p.40].

Printre compozitorii preocupați de dezvoltarea genului de concert și care la ora actuală rămâne a fi autorul cu cel mai mare număr de concerte este Oleg Negruța. Compozitorul s-a adresat acestui gen pe parcursul întregii sale activități componistice, concertele lui cuprinzând aproape întreaga paletă a instrumentelor ce fac parte din orchestra simfonică. În palmaresul său,

găsim în jur de 30 de concerte de diferite tipuri (concerte solistice multipartite, concerte monopartite, concerte duble, *Concerto grosso*), pentru diverse instrumente (clarinet, flaut, trompetă, vioară, violoncel, etc.), precum și un concert pentru voce și orchestră.

Deși O. Negruța este cel mai prolific autor de concerte din țara noastră, până în prezent, doar unele dintre ele s-au bucurat de atenția cercetătorilor și au fost reflectate în literatura de specialitate. Printre acestea, un loc aparte îl ocupă concertele pentru diferite instrumente de suflat. Spre exemplu, analizând Concertul pentru fagot și orchestră, precum și cele două concerte pentru clarinet și orchestră (nr.1 și nr.2) ale lui O. Negruța, Elena Sambriș scrie: „Concertul pentru fagot și orchestră, Concertul nr.1 și nr.2 pentru clarinet și orchestra de cameră sunt exemple elocvente ale stilului compozitorului cu cele două ipostaze care îl caracterizează – folclorul moldovenesc și muzica de estradă și jazz. Astfel, Concertul nr.1 pentru clarinet și Concertul pentru fagot sunt pătrunse de intonațiile muzicii populare moldovenești, ritmuri dansante și de stilizări ale melodiilor populare. Concertul nr.2 pentru clarinet și orchestra de cameră este susținut în spiritul compozițiilor de jazz, însă bazarea pe legile formei de sonată permite să fie clasificat drept varietate simfonică a muzicii de jazz” [57, p.44].

Cele trei concerte pentru clarinet și orchestră, toate compuse din dorința compozitorului de a susține cariera solistică a fiului său – clarinetistul Alexandru Negruța, căruia și i-au fost dedicate, au constituit subiectul studiului realizat de muzicologul N. Chiciuc și clarinetistul S. Mușat în articolul *Cele trei concerte pentru clarinet și orchestra de coarde ale compozitorului Oleg Negruța* [9, p. 73]. Concertul nr.1 pentru clarinet și orchestră (1986), în opinia lor, este „o lucrare ce denotă calități artistice și muzicale incontestabile. Se poate sublinia faptul că, în acest concert, autorul a reușit, printre altele, să îmbine cu succes caracterul epic cu cel liric. Și, cu toate că, creația arată, mai ales în punctele de culminație, o certă tensiune dramatică, totuși dramatismul, și pasiunea – deși prezente în unele pagini ale Concertului nr.1 pentru clarinet și orchestră de coarde – nu sunt prea caracteristice structurii sale ideatice, de care, de altminteri, sunt aproape străine nostalgia și efuziunile lirice sau exteriorizarea puternică a unor sentimente” [9, p. 73]. Autorii continuă: „Cu un pregnant profil ritmic, acesta este inspirat din dansurile populare românești, dar îmbibat cu stilul improvizatoric al jazzului” [9, p. 73]. Referitor la cel de-al doilea Concert, N. Chiciuc și S. Mușat, pe bună dreptate, menționează că, „datorită gândirii muzicale și stilului componistic, Concertului nr.2 pentru clarinet și orchestră de coarde ar putea face parte din fondul de aur al muzicii concertistice basarabene. [...] Chiar dacă lucrarea poartă un evidențiat caracter de jazz, acest fapt poate fi justificat mai mult la nivelele ideatic, cel general compozițional și cel al succesiunii de tempo caracteristice unui ciclu concertistic (repede-lent-repede). Compozitorul individualizează întregul concept al ciclului de concert, abordând o serie de genuri de jazz, cum ar fi Blues sau

Swing, însă nerenunțând la tradiționalele trei părți contrastante prin caracter, tematism, ritm, tempo etc.” [9, p. 74].

Analizând ultimul din cele trei concerte, autorii scot în evidență atât trăsăturile care îl leagă de lucrările predecesoare, cât și cele care îl deosebesc, acesta fiind compus în anul 2009. „După dimensiunile sale, lucrarea corespunde perioadei în care genul scurt este bine reprezentat, astfel încât, este cel mai redus din cadrul trio-ului de concerte pentru clarinet. Proporțiile reduse ale lucrării condiționează o tratare mai specială la nivel morfologic, al constituirii formei interioare a părților. Repartizarea celor trei părți este și aici una tradițională” [9, p. 74].

Un alt concert tripartit a fost examinat de către Dorina Munteanu articolul său, *Concertul nr.1 pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: particularități compoziționale* [31]. În acest studiu, cercetătoarea relevă contribuția lui O. Negruța la îmbogățirea repertoriului autohton pentru corn, menționând că „Aportul lui Oleg Negruța, cel mai important pentru acest instrument, l-a constituit cele două concerte, precum și lucrarea Concertino pentru doi corni și orchestră, care poate fi considerat ca un al treilea concert” [31, p. 80]. De asemenea, D. Munteanu analizează și particularitățile compoziționale ale lucrării, menționând că: „Din punct de vedere structural, Concertul este alcătuit din trei mișcări, raportul tempourilor fiind unul tradițional: Allegro moderato – Andante tranquillo – Allegro con brio” [31, p. 81].

Potrivit N. Chiciuc, concertele lui Oleg Negruța nu pretind la descoperirea unor noi orizonturi - în ele, de regulă, predomină trăsăturile tradiționale ale genului de concert-totuși sinteza cu elemente de estradă și jazz, tematismul atractiv și sincer și o permanentă energie emoțională juvenilă și firească contribuie la succesul lor pe scenă. Și, deși din postura de ascultător orice concert al compozitorului Oleg Negruța este ușor perceptibil, pentru cea de interpret fiecare dintre ele ascunde destul de multe provocări și dificultăți [a se vedea: 9], Concertul pentru voce și orchestră fiind un exemplu convingător în acest sens. Însă cu eforturi și exerciții sistematice toate aceste greutăți pot fi depășite, cântărețul căpătând o bună experiență profesională. În consecință, concertele sale reprezintă „un gen accesibil și apreciat de iubitorii de muzică pentru că, pe de o parte, transmite un conținut lesne de înțeles, iar pe de altă parte, permite relevarea calităților expresive și tehnice ale interpreților” [9, p. 75].

Majoritatea concertelor semnate de O. Negruța se înscriu în tiparul tradițional al genului, prezentând cicluri tripartite și, aici, Concertul pentru voce, cu structura sa bipartită prezintă o excepție.

3.2. Analiza compozițional-stilistică și interpretativă a Concertului pentru voce și orchestră de O. Negruța

La începutul anilor 1980, în creația lui Oleg Negruța își face apariția primul Concert pentru voce și orchestră din istoria muzicii moldovenești.

Concertul a fost scris în anul 1980 (prima fiind varianta pentru voce și pian). Compozitorul a revenit la acest proiect artistic peste nouă ani și, astfel, în anul 1989 a fost realizată varianta finală și anume, cea pentru soprană și orchestră. Oleg Negruța, fiind impresionat de frumusețea vocii celebrei cântărețe de operă, Svetlana Strezeva, care în acea perioadă desfășura o amplă și frumoasă activitate artistică, inclusiv în calitate de profesoară de canto academic la Conservatorul de Stat *Gavriil Musicescu*, a decis să scrie o lucrare vocală de amploare pentru această interpretă. În aceeași perioadă, compozitorul a avut marea ocazie de a audia la Odesa Concertul pentru voce și orchestră al lui Reinhold Glière, creație care l-a impresionat și l-a determinat în alegerea genului pentru viitoarea sa lucrare vocală.

După cum mărturisește însuși compozitorul, Concertul poate fi considerat, într-o oarecare măsură, o dedicație pentru Sv. Strezeva. Oleg Negruța i-a oferit clavierul concertului, însă artista nu l-a interpretat niciodată. Cel puțin, autorul nu deține nici o informație care ar confirma contrariul, dat fiind faptul că Svetlana Strezeva, în anul 1995, împreună cu familia a emigrat în Statele Unite ale Americii, cei doi artiști întrerupând legătura.

De-a lungul anilor, O. Negruța a fost în căutarea solistei, căreia ar dori să-i încredințeze interpretarea Concertului său pentru voce, creație de o frumusețe rară, cu o lirie sensibilă, caracteristică autorului, cu un melos ușor de reținut, însă, în același timp, destul de dificilă pentru interpretare. Spre regret, încă mulți ani, până în 2018, Concertul așa și rămâne în arhiva compozitorului.

În octombrie 2017, la televiziunea Moldova 1, în cadrul emisiunii *Prin muzică în Europa* s-a celebrat Ziua Mondială a Muzicii. La concertul festiv, mai mulți artiști autohtoni, printre care și autoarea prezentei teze, acompaniați de Orchestra Simfonică a Companiei Publice Teleradio Moldova, condusă de maestrul Gheorghe Mustea, au interpretat creații ale compozitorilor contemporani din țara noastră. A răsunat muzica lui G. Mustea, M. Stârcea, C. Rusnac, V. Burlea, Vl. Ciolac și alții. În cadrul aceluiași concert, trompetistului Ghenadie Morarencu a interpretat Concertul pentru trompetă al lui O. Negruța. Printre oaspeții de onoare ai emisiunii a fost și compozitorul. După concert, am avut ocazia de a face cunoștință cu compozitorul O. Negruța și de a discuta împreună pe mai multe teme legate de muzică, creație și artă. Acest dialog captivant a generat o viitoare colaborare frumoasă, care s-a soldat cu propunerea lui Oleg Negruța de a-i interpreta în premieră Concertul pentru voce și

orchestră, propunere primită cu o deosebită plăcere și onoare.

Astfel, la data de 6 iunie, anul 2018, în cadrul Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi, am fost protagonista premierei Concertului pentru soprană și orchestră de O. Negruța, alături de Orchestra Națională de Cameră a Sălii cu Orgă, sub bagheta maestrului Vl. Andrieș. Evenimentul s-a desfășurat în incinta Muzeului Național de Artă din Chișinău.

Creația a avut un succes răsunător, fiind primită cu mult entuziasm și căldură de către spectatori, totodată trezind și un viu interes din partea criticii muzicale. Premiera a avut ecouri departe de hotarele țării noastre, fapt confirmat de comentariile primite la înregistrarea Concertului de pe Youtube: „O minunată vocaliză de concert plină de lirism și sentimente în cele mai bune tradiții ale muzicii vocale de cameră. Mulțumesc, Maestre Oleg Negruța! Tatiana Costiuc – Bravo, coloratura!” Boris Mamin. Odesa, Ucraina [67].

„E prea puțin doar să remarc, că prietenul meu drag, Oleg Negruța, este un melodist de excepție! Pentru ca o VOCALIZĂ să sune atât de genial cu orchestra de cameră, a fost necesară crearea unei lucrări strălucitoare în care să se audă tema principală din romanța *Unde să te găsească*. Și mulți ani de căutări au dus la rezultatul dorit, fapt pentru care sunt foarte bucuroși. MULȚUMESC, iubitul meu prieten! Încă mulți ani de sănătate și bucurie adusă de creație! Mă mândresc cu prietenia noastră de mulți ani, vă sărut, pe tine și întreaga ta familie, Pe veci al vostru Mark”. Mark Shteinberg, Israel [67].

„Am primit o mare plăcere de la muzica scrisă cu o înaltă măiestrie, de la capacitatea de a auzi și de a transmite toate nuanțele simțurilor percepției umane. Aici auzi totul. Există tristețe, dar nu e nici o tragedie. Omul iubește viața, profunzimea ei și surâsul ei ușor. Să-i dea Dumnezeu mulți ani lui Oleg Negruța, încât să poată crea și să bucure oamenii! Mulțumesc Tatiane Costiuc, o soprană cu o voce frumoasă, cu timbru zburător. Bravo tuturor interpreților sub conducerea lui Vladimir Andrieș! Sunt mândră că în perioade atât de dificile, Moldova trăiește și se îmbogățește cu talente!! Încă o dată – la mulți ani, Oleg Negruța!”. Larisa Kalinovskaia, SUA [67].

Mai târziu, partea a doua a Concertului a fost apreciată la superlativ și de către spectatorii din România, fiind interpretată de subsemnata în cadrul unui concert de caritate, care a avut loc în orașul Oradea, la data de 30 august 2018, cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii *Oradea*, dirijată de maestrul Romeo Rîmbu. Iar la 30 martie 2019, Concertul a răsunat integral pe scena Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*, în cadrul concertului *Ecourile Mărțișorului*, solistă fiind autoarea acestei teze, alături de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale, dirijată de maestrul Igor Znatokov din Odesa.

Și de această dată creația a fost apreciată de către spectatorii din țară și de peste hotarele

ei prin comentarii generoase: „Bravo, Oleg Negruța, mulțumim lui Igor Znatokov, închinăciune în fața excelenței școli de artă muzicală din Odessa! Viață lungă compozitorului! Și desigur, Bravo Tatiana Costiuc!” Boris Mamin. Odesa, Ucraina. [68].

„Bravo compozitorului Oleg Petrovici Negruța, Tatiane Costiuc, dirijorului Igor Znatokov și orchestrei!!!” Lilia Șolomei, Chișinău, Moldova [68].

„Grozav” Catherine Vishneva [68].

Concertul pentru soprană și orchestră de Oleg Negruța a fost înalt apreciat de către colegii de breaslă, membri ai Uniunii Compozitorilor și a Muzicologilor din Moldova. Astfel, pe 4 mai 2019, la Muzeul Național de Artă al Moldovei, în urma Concursului de Compoziție și Muzicologie organizat de către UCMM, la compartimentul Compoziție, categoria Creații Simfonice, pentru Concertul pentru voce și orchestră compozitorului Oleg Negruța i s-a decernat Premiul *Pavel Rivilis*. În luna februarie 2020 s-a făcut și înregistrarea Concertului pentru voce și orchestră de Oleg Negruța pentru fondul de aur al Companiei Publice Teleradio Moldova de Orchestra Simfonică a Companiei, sub conducerea dirijorului Denis Ceausov, autoarea prezentei teze producându-se în calitate de solistă.

Concertul pentru voce și orchestra de cameră de Oleg Negruța, prima creație de acest gen din istoria muzicii moldovenești, este alcătuit din două părți contrastant complementare. Partea întâia, scrisă în tonalitatea *f-moll*, în tempoul *Andante*, este o „istorie” tristă, descrisă în culori sumbre, cu nuanțe melancolice. Partea a doua – un vals lejer, care, prin tonalitatea sa majoră (*B-dur, Andantino*) are menirea de a lumina atmosfera creată de muzica părții întâia. După cum am menționat anterior, lucrarea, care l-a inspirat pe Oleg Negruța în alegerea genului de concert vocal, a fost Concertul pentru soprană de coloratură și orchestră de Reinhold Glière. Una din trăsăturile comune ale acestor două creații este faptul că partida vocală este lipsită de text literar, fiind o vocaliză expresivă și dificilă din punct de vedere al tehnicii vocale. Însă, în pofida lipsei cuvintelor, muzica, scrisă într-un limbaj destul de accesibil, ne permite să desprindem ușor caracterul creației. Chiar mai mult, am putea afirma că lipsa textului literar poate constitui un prilej foarte bun de a pune în mișcare imaginația atât a interpretei, cât și a ascultătorului. Astfel, revenind de fiecare dată la interpretarea Concertului, cântăreața are posibilitatea de a crea noi imagini și de a-și pune în valoare aptitudinile vocale pur tehnice, în conformitate cu ideea pe care dorește să o transmită. Iar ascultătorul, la rândul său, are posibilitatea să-și creeze istoria sa imaginară, care de fiecare dată poate fi diferită, în dependență de starea sa emoțională la momentul audierii acestei creații sau de tabloul pe care i-l oferă interpreta. Însă, cert este faptul ca prima parte a Concertului este o poveste tristă, cu întrebări care adesea rămân fără răspuns... Dar, ca și orice poveste, aceasta are un final, care de cele mai multe ori este unul fericit, de aceea

partea a doua este un vals senin, pătruns de optimism, care aduce lumina la capătul tunelului.

Partea I este scrisă în tonalitatea *f-moll*, în tempoul *Andante* și are forma de sonată (Tabelul 3.1). Aceasta începe cu o **introducere** de 20 măsuri (ex. 3.1), primele nouă fiind interpretate de orchestră. Muzica are o ritmică destul de capricioasă, conferită de triolette, ritm punctat, acest lucru creându-i un caracter improvizatoric. Melodia vine ca un val ce are mișcare ascendentă și durează până la măsura a 10-a, unde își face apariția soprana, cu o temă frumoasă, care prin sunarea ei melancolică, continuă să ne inducă în caracterul trist al părții I. Aici, compozitorul a utilizat tema sopranei din duetul său pentru soprana și bariton *Алый парус надежды*, scris pe textul poetei L. Șcipahina. La fel ca și în Concert, în duet tema constituie al doilea element tematic din introducere.

Tabelul 3.1. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. I, forma de sonată

Forma	Introducere	Expoziția				Episod
		TP	Puntea	TS	TC	
Structura părților		Perioada <i>a</i>	Perioada <i>b</i>	Perioada <i>c</i>	<i>Introducere</i>	<i>d</i>
Nr. de măsuri	21	20 8+12	18 8+10	16 8+8	7	10
Măsura inițială	1	22	42	60	76	82
Cifra		1	4	6	8	9
Planul tonal	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>As – c</i>	<i>c, es</i>	<i>es – as</i>	<i>as – f</i>

Forma	Repriza				Coda
	TP	Puntea	TS	TC	Cadența solistei
Structura părților	Perioada <i>a₁</i>	Perioada <i>b₁</i>	Perioada <i>c₁</i>	<i>Intro</i>	
Nr. de măsuri	20 8+12	25 14+11	18 8+10	14	10
Măsura inițială	92	118	137	155	169
Cifra	10	12	15	17	19
Planul tonal	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>

Ex. 3.1. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. I, introducerea

Andante (A)

tempo I solo (vocal)

Intervalul de octavă din debutul acestui element tematic sună ca o chemare disperată, care revine în măsura a 12-a ca o întrebare chinuitoare ce rămâne fără răspuns, idee pe care o putem ușor sesiza din mișcarea descendentă cu care se încheie această formațiune tematică. De obicei, interpretarea intervalelor largi, cum ar fi intervalele de cvintă, sextă, septimă, octavă, etc. constituie una dintre dificultățile ce pot apărea pe parcursul studierii Concertului, mai cu seamă, pentru interpreții începători. Pentru a depăși problemele legate de executarea octavei e bine de știut următoarele: când sunetul ce urmează a fi legat este înalt, forța respiratorie, deci intensitatea vocală, este mai puternică, iar când al doilea sunet este grav, intensitatea vocală se micșorează. Interpretarea zilnică a vocalizelor scrise de autorul italian Nicola Vaccai este foarte benefică în acest sens.

Introducerea se încheie cu un nou element melodic trist și duios în interpretarea flautului, care sună ca o respirație întreruptă și conferă introducerii o atmosferă pătrunsă de durere sufletească. Dacă la începutul expoziției, tema era interpretată de toate instrumentele în unison, aici orchestrei îi revine rolul de acompaniament. Acest material muzical este preluat de către compozitor din aceeași romanță-duet *Алый парус надежды*, despre care am amintit anterior, acolo el fiind primul element din introducere.

După introducere, începând cu cifra unu urmează **tema principală** în interpretarea sopranei, o temă cantilenă, tristă, dar pătrunsă de un lirism luminos, optimist. Tema este construită din două perioade bazate relativ pe același material tematic (ex. 3.2). Cifra 1 prezintă prima perioadă alcătuită din două propoziții, iar în cifra 2 este expusă a doua perioadă, care

conține trei propoziții. Ambele perioade au în comun începutul prin anacruză, astfel fiind prezent motivul de tip iambic, doar că prima perioadă începe cu un interval de secundă descendent, iar la începutul perioadei a doua, același interval de secundă sună în mișcare ascendentă. Dacă în tema introducerii predomina mișcarea melodică treptată, circulară, aici deslușim o îmbinare dintre mișcarea treptată și cea prin salturi (intervale de cvintă). Pentru interpretarea lor ne vine în ajutor cântarea vocalizelor menționate anterior. Melodia din prima perioadă a temei principale se dezvoltă în formă de valuri, iar în cea din a doua perioadă, ea tinde spre culminație, care are loc în măsura 36, prin mișcare treptată ascendentă. Îndată ce este atins acest punct culminant (sunetul b^2), mișcarea melodică devine brusc descendentă, ajungând, astfel, la tonică (sunetul f^1).

Ex. 3.2. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. I, tema principală.

Sunetul b^2 este primul sunet acut din acest concert, interpretarea lui constituind încă o dificultate ce poate apărea la studierea creației. Executarea sunetelor acute, cum ar fi: a^2 , h^2 , c^3 , d^3 , e^3 (mai rar f^3), care se întâlnesc frecvent în creația dată, constituie un moment destul de dificil, nu numai pentru cântăreții începători, ci și pentru cei ce dețin o tehnică vocală

desăvârșită. Ele necesită o atenție aparte, o bună pregătire vocală, exersarea zilnică în diverse registre, mai cu seamă, cel acut (octavele a doua și a treia). Emisia vocală bună a notelor acute trebuie să fie întotdeauna fundamentată pe o inspirație suficientă, o expirație chibzuită și pe evitarea încordării mușchilor gâtului.

În general, omogenizarea registrelor (amestecul registrelor sau nivelarea registrelor), interpretarea intervalelor largi și formarea sunetelor acute sunt procese dificile, acestea sunt fazele principale ale învățării tehnicii vocale. Trecerea dintr-un registru în altul se face cu multă atenție și grijă. Pentru a cânta mai ușor notele înalte, trebuie, în primul rând, să stăpânim o respirație calitativă, corectă, necesară corpului și vocii noastre. Este un lucru bine știut că respirația este baza cântului, de aceea, utilizarea exercițiilor ce contribuie la dezvoltarea mușchilor diafragmali este foarte benefică pentru un cântăreț. Pentru a cunoaște în ce constă procesul respirației corecte în cânt soprana Simona Nicoletta Jidveanu propune articolul său, *Respirația în cânt* [61].

În acompaniament, observăm triolete interpretate de viori, care prin sunarea lor intensifică această senzație de neliniște, pe care o putem simți pe parcursul întregii teme principale.

După **temă principală**, începând cu cifra patru, începe **tema punții** (ex. 3.3), care constă din două compartimente muzicale asemănătoare după caracter.

Ex. 3.3. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. I, tema punții

Este o secțiune unde predomină armoniile instabile. Primul compartiment reprezintă un material muzical relativ nou, care sună în interpretarea viorilor acompaniate gentil de violoncele.

El începe în tonalitatea *b-moll*, care este armonia subdominantei tonalității *f-moll* și se sfârșește cu septacordul de sensibilă pentru această tonalitate.

În cel de-al doilea compartiment muzical (cifra 5), care îi revine sopranei, deslușim un material tematic nou, dar la fel pătruns de lirism melancolic, care începe cu subdominanta melodică (*B-dur*) și se sfârșește din nou în *f-moll*. Acest joc permanent dintre major și minor, ne sugerează ideea ascunsă de întrecere, de concurență dintre lumină și întuneric, dintre bine și rău, dintre două puteri, principiu ce stă la baza genului de concert.

Melodia reprezintă un șir de secvențe descendente, fiecare dintre ele conținând în interiorul său mișcarea ascendentă. Metaforic vorbind, aceste secvențe sunt asemeni zborului de pasăre, care tinde către înalțuri cu o aripă frântă și cade brusc la pământ (intervalul descendent de septimă), însă nu cedează și de fiecare dată mai încearcă, până când nu se mai poate ridica.

Deoarece diapazonul melodiei din compartimentul dat, precum și a întregului concert este destul de larg ($d^1 - d^3$), este necesară exersarea zilnică pentru a ajunge ca toate sunetele, de la cele grave până la cele acute, să fie acoperite (rotunjite) și egalizate ca sonoritate. Pentru siguranța obținerii sunetelor acute se va porni de la cele grave cu o intensitate vocală scăzută, crescând treptat către cele înalte. În scopul obținerii unei sunări omogene a vocii pe toată întinderea ambitusului vocal, Ana Rusu în cartea sa, *Tehnica și virtuozitatea solistică – condiții necesare interpretării vocale* [35], propune următorul exercițiu (ex. 3.4):

Ex. 3.4. Exercițiu vocal

Secvențele din tema punții pregătesc tonalitatea dominantei, tonalitate în care, de obicei, sună tema secundară. Însă, și de data aceasta, compozitorul ia o decizie mai puțin tradițională: tema secundară nu începe cu tonica (aici, tonalitatea *c-moll*), ci cu subdominanta acesteia. **Tema secundară** (ex. 3.5) sună în interpretarea sopranei și este prezentată din nou în formă de secvențe, care continuă instabilitatea armonică. De această dată, secvențele sopranei din tema secundară sună ca multitudinea de întrebări pe care le are omenirea față de divinitate, iar orchestrei îi revine rolul celui ce răspunde, interpretându-și replicile în registrul înalt, din nou, în formă de secvențe, astfel, creându-se impresia de un veșnic dialog între om și puterea de sus. În acest context, ne amintim romanța *Они отвечали* de Serghei Rahmaninov, unde omul oferă întrebări la care Cel de sus răspunde.

Ex. 3.5. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. I, tema secundară

The musical score consists of three systems. The first system shows the soprano line with a box around the number '6' and the dynamic 'mf'. The piano accompaniment is marked 'rit.' and 'mf'. The second system continues the piano accompaniment with 'poco cresc.' marking. The third system shows the soprano line and piano accompaniment.

După cum observăm, partida vocală din **tema secundară** este și ea „inundată” de salturi la intervale largi (cvinte, sexte, septime, octave). Pentru realizarea lor se folosesc exerciții aflate în cadrul acestor intervale cu sunete succesive și arpegiul.

Principiul de expunere al armoniei fiind arpeggierea, sonoritățile disonante se șterg, nu avem senzația de muzică disonantă. Întâlnim anumite disonanțe, doar că ele sunt destul de ușoare, moi și plăcute auzului. În pofida faptului că avem septacorduri disonante, fiind dispersate în spațiu, discursul muzical oferă, totuși, senzația de plenitudine și, în același timp, o sonoritate destul de aerată și firească. Aceasta se datorează faptului că în expunerea armoniei este antrenat un registru destul de larg, unde basul creează senzația de sunete armonice, iar septacordurile apar ca dezvăluirea șirurilor de armonice ale basului. Astfel, pe întreg parcursul creației, avem un echilibru între disonant și consonant. Armoniile principale sunt septacordurile, trisonuri practic nu deslușim. Acest lucru reprezintă o structură improvizatorică, o încercare de a impulsiona muzica tot mai departe, la fel ca o melodie infinită, spre o rezolvare, care vine abia la începutul **reprizei**.

Hotarul dintre **expoziție** și **tratate** este șters. Doar datorită faptului că după tema secundară urmează un episod orchestral și bazându-ne pe aceea că toate compartimentele muzicale precedente (cu excepția temei secundare) începeau cu o introducere orchestrală, ne putem da seama că anume aici, în cifra nouă, începe tratatarea.

Episodul din **tratate** (cifra 9) este unul improvizatoric, din nou bazat pe secvențe, doar că având alt material tematic. Așadar, instabilitatea armonică predomină pe tot parcursul tratării.

Melodia este alcătuită din replici scurte, fiecare din ele sunând, mai întâi, la soprană, apoi fiind repetate cu exactitate de către flaut, astfel, fiind prezent principiul de competiție, cel ce stă la baza genului de concert. Această „întrecere” durează pe parcursul a nouă măsuri, până la începutul **reprizei** (cifra 10), unde spiritele se liniștesc.

Diferența esențială dintre repriză și expoziție constă în faptul că, în repriză, elementele principale prezente în expoziție sunt melanjate prin utilizarea materialului introducerii între tema principală și cea a punții. O altă diferență este sunarea temei principale (care în expoziție a fost cântată de voce) în interpretarea orchestrei. De această dată, vocea și orchestra s-au schimbat cu rolurile, sopranei revenindu-i rolul de acompaniament. După cum putem observa, principiul de bază de prezentare și dezvoltare a materialului muzical constă în secvențe. Iată că și de data aceasta, tema sopranei, care sună în contrapunct cu tema principală, interpretată de orchestră, are construcția melodică bazată predominant pe secvențe.

Vocea își reia rolul de solistă începând cu cifra a 12-a, unde interpretează tema introducerii, care sună cu aceeași precizie ca în expoziție, astfel, revenind din nou la acea întrebare, care, de fiecare dată, rămâne fără răspuns.

După cum am menționat, după **tema introducerii** urmează **tema punții**, care și aici, în repriză, are aceeași construcție ca în expoziție (este alcătuită din două compartimente). Doar că de această dată, primul compartiment, care în expoziție a răsunat în interpretarea viorilor, sună acum la viole și violoncele. Cel de-al doilea compartiment muzical îi revine din nou sopranei, doar că în repriză este scris într-un registru mai înalt, punctul culminant fiind sunetul d^3 , unul din cele mai acute sunete pe care îl poate poseda vocea de soprană (acesta fiind și cel mai înalt sunet din concertul dat).

Tema secundară în repriză (ex. 3.6), sună mai pregnant, întrebările care sunau în expoziție destul de „timid”, capătă aici „curaj”. Aceasta se datorează registrului acut pe care îl alege autorul, iar intervalul de octavă ($c^2 - c^3$), cu care se încheie melodia interpretată de soprană, intensifică această dorință de a primi un răspuns la întrebările care au sunat pe parcursul părții întâia a concertului.

Fragmentul dat poate ridica probleme tehnice legate de interpretarea notelor acute, precum și a intervalelor largi. De aceea, pentru antrenarea aparatului vocal, recomandăm exersarea permanentă și interpretarea vocalizelor propuse anterior. După tema secundară, începând cu cifra 17, răsună pentru ultima dată tema introducerii din expoziție. Ea sună în interpretarea orchestrei și este susținută de partida vocală, care interpretează improvizații bazate tot pe această temă, astfel revenind la atmosfera tristă și sumbră cu care a început concertul nostru.

Ex. 3.6. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. I, repriza,
tema secundară

The image displays a musical score for a soprano solo and piano accompaniment. The score is written in 4/4 time and consists of three systems. The first system begins with a 'Solo' marking above the soprano line. The piano part features a series of triplets in the right hand and chords in the left hand, with a forte (*sf*) dynamic. The second system starts with a boxed number '15' above the soprano line, indicating the beginning of a cadenza. The piano part is marked *p* (piano) and features a more complex rhythmic pattern. The third system continues the cadenza, with a *poco cresc.* (poco crescendo) marking above the soprano line. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

Această atmosferă continuă și în fragmentul ce urmează, și anume, în al doilea compartiment muzical din cadrul temei punții, interpretat în expoziție de către soprană, iar aici, de viori. El are menirea de a pregăti cadența, care va răsună, începând cu cifra 19.

Cadența solistică, care constituie **coda** primei părți (ex. 3.7), este o melodie bazată (ca de fiecare dată în acest concert) pe secvențe scurte, mai întâi, descendente, apoi, ascendente. Pe lângă interpretarea sunetelor acute (*si* din octava a doua, *do*, *re* din octava a treia) și a intervalelor largi (cvinte) din acest fragment muzical, mai apare o dificultate și anume cea legată de cântarea intervalelor disonante. Pentru a reuși să le interpretăm cu exactitate este necesar să le studiem în tempo lent și numai atunci când vom depăși problema ce poate apărea la interpretarea pasajelor mai puțin obișnuite pentru auz, vom putea reveni la tempoul propus de compozitor.

Ex. 3.7. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. I, coda

Partea a doua, Andantino a Concertului pentru voce și orchestră de O. Negruța, este un vals lejer, care, prin tonalitatea sa majoră (*B-dur*) are menirea de a lumina atmosfera creată de muzica părții întâia. Structura părții a doua este rondo (Tabelul 3.2.), alcătuit din cinci compartimente (*ABACA*).

Tabelul 3.2. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. II, schema formei (rondo pentapartit)

Forma	<i>Introducere</i>	<i>A</i> <i>Refren</i>	<i>B</i> <i>Episodul I</i>	<i>Puntea</i>	<i>A₁</i> <i>Refren</i>
Structura părților		Perioada mare, complexă $a+a_1$	Perioada mare, complexă $b+b_1$	Perioada mare c	Perioada mare a
Nr. de măsuri	21	17+16 (8+9 + 8+8)	16+16 (8+8 + 8+8)	8+8	8+8
Măsura inițială	1	22	55	87	103
Cifra		1	5	9	11
Planul tonal	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>F-a</i>	<i>B-g-d-B</i>	<i>B</i>

Forma	C <i>Episodul II</i>	A ₂ <i>Refræn</i>	Coda
Structura părþilor	Forma tripartitã simplã $d+d_1 + e+e_1 + d_2+punte$	Perioada mare a_3	
Nr. de mãsuri	16+16 + 16+16 + 8+8	8+13	27
Mãsurã iniþialã	119	199	220
Cifra	13	23	26
Planul tonal	$D-h, h-D$	B	B

Partea 2 începe cu o introducere de 21 mãsuri (ex 3.8), unde primele 14 sunã în interpretarea orchestrei. Melodia este scrisã în formã de secvenþe descendente, în interiorul cãrora este prezentã miþcarea unduioasã. Urmãtoarele șapte mãsuri constituie o cadenþã de virtuoziitate cu care își face apariþia soprana. Este o melodie flexibilã, foarte expresivã și dificilã pentru interpretare. Aici, pentru prima datã în aceastã creaþie, compozitorul utilizeazã procedeul *staccato* în partida vocalã.

Ex. 3.8. O. Negruþa, Concert pentru sopranã și orchestra de camerã, p. II, introducerea

Pentru a reuși executarea pasajelor *staccato* este necesar de pãstrat o emisie vocalã bunã, fundamentatã pe o respiraþie calitativã, care va permite intonaerea corectã a înãlþimii sunetelor, trecerea cu uþurinþã de la un sunet la altul. Cel mai important moment de care trebuie sã þinã cont

cântărețul este acela că, în pofida faptului că sunetele executate sunt separate, fluxul de aer rămâne neîntrerupt, se utilizează același proces de expirare a aerului ca și în timpul cântării *legato*. Pentru antrenarea aparatului vocal este benefică intonarea gamelor sau a diverselor exerciții vocale, alternând procedeele *legato* și *staccato*, începând în *tempo* lent și accelerându-l pe parcurs pentru a ajunge la cel de care avem nevoie, în cazul dat, *Andantino*. Succedarea pasajelor interpretate *legato* cu cele *staccato* va predomina pe parcursul întregii părți, conferindu-i lejeritatea caracteristică genului de vals.

Trilul cu care debutează partida sopranei în *Andantino* constituie o nouă provocare care poate apărea la studierea acestui Concert. „Trilul reprezintă o oscilație rapidă și repetată dintre două sunete alăturate, aflându-se la distanța de un ton sau semiton” [35]. Executarea lui trebuie realizată cu mare lejeritate, pe o respirație, fără încordarea aparatului vocal, respectând cu exactitate înălțimea sunetului pe care este scris (aici, *fa* din octava a doua). Același ornament îl găsim în continuare în cifra 15, unde se execută pe o notă mai înaltă (*a*²). Pentru emiterea calitativă a sunetului dat, este necesar un atac vioi, nebruscat, bine sprijinit pe respirație și bine rezonat.

În măsura 22 începe **refrenul A** (ex. 3.9), care reprezintă o perioadă alcătuită din două propoziții, 17+16 măsuri. Tema sună în interpretarea sopranei și constituie o melodie unduioasă în care se perindă procedeele *legato* și *staccato*, iar la sfârșitul fiecărei propoziții compozitorul utilizează figuri ornamentale (tril, mordent), astfel melodia căpătând lejeritate și caracter dansant.

Ex. 3.9. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. II, refrenul

22 **1** Allegro moderato
mf
A - -

28 **2**

Episodul B (ex. 3.10), care începe în cifra 5, este o temă construită din două perioade (măs. 55-85, perioada întâia și măs. 86-102, perioada a doua). Prima perioadă este alcătuită din patru propoziții a câte opt măsuri, care sună ca un dialog captivant între orchestră și voce, unde prima și a treia propoziții sunt replicile orchestrei, căreia îi răspunde soprana în propozițiile doi și patru. Acest „joc” de întrebări și răspunsuri (care a fost utilizat și în tema secundară din partea întâia) este specific pentru genul de concert.

Ex. 3.10. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. II, episodul B

În cea de-a doua perioadă (cifrele 9, 10), solista interpretează un material muzical nou, care pregătește a doua incursiune a **refrenului**. De această dată, tema refrenului, aici prescurtată (durează doar 16 măsuri), sună la orchestră, iar sopranei îi revine rolul de acompaniament, intonând o melodie în formă de secvențe ascendente în octava a doua, ajungând treptat până la cea mai înaltă notă din acest concert (*re* din octava a treia). Este o temă cantabilă, melodioasă,

dar destul de dificil de interpretat din cauza registrului înalt în care sună. De aceea, păstrarea aparatului vocal într-o formă bună este un lucru extrem de important pentru realizarea scopurilor și depășirea dificultăților ce apar pe parcursul interpretării creației date.

Episodul C (ex. 3.11) este un compartiment mai desfășurat (82 măsuri), decât episodul *B* (48 măsuri). Deslușim un scurt motiv cu colorit național, care sună de patru ori în interpretarea viorilor, acompaniate de violoncele și contrabași, iar în ultima sa incursiune, instrumentele solistice se inversează, astfel motivul este cântat de către violoncele și contrabasuri, iar viorile le oferă un acompaniament subtil. Acest episod este interpretat, în totalitate de orchestră, sopranei revenindu-i câteva replici scurte în formă de pasaje cu coloraturi în registrul înalt (octava a doua și a treia), cu alternarea procedeeleor *legato* și *staccato*, figuri ornamentale (tril, mordente, apogiaturi).

Ex. 3.11. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. II, episodul C

The image shows a musical score for a soprano and chamber orchestra. It is divided into two systems. The first system starts at measure 166 and ends at measure 170, with a box labeled '19' above the first measure. The second system starts at measure 171 and ends at measure 178, with a box labeled '20' above the first measure. The score includes vocal lines for soprano and piano accompaniment for violin, viola, and cello/bass.

Episodul se încheie cu o cadență de opt măsuri, în care autorul ne surprinde prin alegerea instrumentului solistic. Melodia constă din acorduri arpeggiate descendente, interpretate de harpă și la final „erupe” cu un *glissando* expresiv.

Toată această „poveste învolburată” duce spre ultima și cea mai solemnă incursiune a **refrenului**, în care, din nou, sună doar prima lui parte, la fel ca în prima repriză. Este interpretat de către orchestră, oferindu-i solistei o pauză necesară pentru a se pregăti să interpreteze punctul culminant al părții a doua, precum și al întregului Concert – **coda** (ex. 3.12), care include încă o cadență solistică (a treia).

Ex. 3.12. O. Negruța, Concert pentru soprană și orchestra de cameră, p. II, coda

Coda

220 **26** Più vivo

226

231 *cresc.* *rit.*

Coda începe în cifra 26 și continuă până la sfârșitul Concertului cu pasaje strălucite și foarte complicate din punct de vedere al intonației și al tehnicii vocale, care necesită o virtuozitate și o bună stăpânire a aparatului interpretativ. Această cadență întrunește în sine toate dificultățile pe care le-am întâlnit de-a lungul întregii creații: coloraturi, note înalte, *staccato*, salturi, intervale disonante, pasaje cromatice, toate acestea executate într-un tempo rapid (*Più vivo*). De aceea, exersarea zilnică și cântarea vocalizelor, propuse anterior, este utilă pe tot parcursul studierii acestei creații.

În urma analizei Concertului pentru voce și orchestra de cameră de Oleg Negruța, observăm similitudini evidente cu Concertul pentru soprană de coloratură și orchestră de Reinhold Glière, pe care compozitorul nu încearcă să le ascundă. Ba mai mult, în discuțiile pe care le-a avut cu autoarea tezei, O. Negruța mărturisește că, anume Concertul lui Glière a avut un

impact enorm asupra sa și (după cum menționasem, deja, la începutul acestui capitol) l-a inspirat spre compunerea unei creații similare, Concertul lui R. Glière servindu-i drept model. Însă, în pofida acestor similitudini, care există în structură, în alegerea tonalității (*f-moll*), care nu este una foarte comodă pentru orchestra de coarde (de obicei, compozitorii aleg tonalitățile cu diezi, pornind de la acordajul instrumentelor), materialul muzical este unul absolut diferit. Este un lucru bine cunoscut că elaborarea după anumite modele, care și-au dovedit eficiența în timp, este foarte caracteristică, mai cu seamă, pentru compozitorii secolului XX-XXI. Chiar și la compozitorii care folosesc un limbaj destul de avangardist, în structură, deseori, deslușim structuri, procedee și principii preluate de la predecesori. Astfel, Oleg Negruța nu apare ca un epigon al lui Glière, ci ca un maestru care a preluat modelul utilizat de acesta, l-a aplicat într-un mod original, oferindu-i un suflu și un aspect cu totul deosebit, obținând un rezultat foarte interesant și captivant.

3.3 Concluzii la capitolul 3

1. Repertoriul componistic al lui Oleg Negruța este vast și impresionant, cu o gamă largă de lucrări în diferite genuri muzicale care denotă o diversitate stilistică impresionantă. Muzica lui Oleg Negruța emană un lirism luminos și plin de optimism, care își are rădăcinile în structurile ritmice active ale genurilor coregrafice, inspirate din folclor, fiind îmbogățită de elemente de lirism specific cântecului de estradă și de atmosfera relaxată a jazz-ului. Această fuziune armonioasă a diferitelor stiluri muzicale reprezintă unul dintre motivele pentru care lucrările sale sunt atrăgătoare atât pentru interpreți, cât și pentru publicul ascultător, prezentând interes și pentru cercetători.
2. Oleg Negruța este recunoscut ca unul dintre cei mai prolifici autori de concerte. Cu un total de 23 de concerte pentru diverse instrumente și un Concert pentru voce și orchestră, compozitorul moldovean a explorat și dezvoltat acest gen în întreaga sa diversitate și complexitate, abordând aproape toate instrumentele din orchestra simfonică.
3. Inspirat de Concertul pentru soprană de Reinhold Glière și impresionat de frumusețea vocii Svetlanei Strezeva, O. Negruța a compus primul Concert pentru voce și orchestră din istoria muzicii moldovenești. Prin structura sa contrastantă și expresivitatea sa emoțională, acest concert a captat atenția publicului și a criticii muzicale, reprezentând o contribuție semnificativă la patrimoniul muzical național. Cele două părți distincte, cu tonalități și atmosfere diferite, transmit o gamă largă de emoții și stări, ilustrând o poveste emoționantă, cu întrebări fără răspuns, în prima parte, și optimism și lumină, în partea a doua. Alegerea de a crea o vocaliză expresivă, fără text literar, permite ascultătorului și interpretei să creeze

propriile imagini și interpretări, oferind, astfel, o experiență muzicală captivantă și personalizată.

4. Prin muzica sa vibrantă și emotivă, concertul invită la o interpretare subiectivă și la o explorare a emoțiilor și imaginilor care transcend cuvintele. Totodată, interpretarea Concertului pentru voce și orchestră implică provocări și dificultăți tehnice pentru solist, fapt care solicită eforturi și exerciții sistematice pentru a fi depășite. Cu toate acestea, cu o pregătire adecvată și o experiență profesională, interpreții pot realiza o interpretare de înaltă calitate a acestei lucrări complexe și emoționante.
5. Chiar dacă există asemănări structurale și în alegerea tonalității cu lucrarea similară a lui R. Glière, materialul muzical al Concertului lui O. Negruța este absolut distinct, reflectând originalitatea și creativitatea autorului. Tendința de a lucra după modele consacrate este caracteristică pentru compozitorii din diferite timpuri, iar O. Negruța se evidențiază nu ca un imitator al lui Glière, ci ca un maestru care preia și aplică modelul original într-un mod original, obținând un rezultat nou și impresionant.
6. Concertul pentru voce și orchestră al lui Oleg Negruța reprezintă nu doar o contribuție semnificativă la patrimoniul muzical moldovenesc, ilustrând talentul și creativitatea remarcabilă a compozitorului, ci și o lucrare impresionantă care atrage și fascinează publicul prin expresivitatea și profunzimea sa artistică.

4. CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ LA-L MOLDOVEI DULCE SOARE DE TEODOR ZGUREANU CA MODEL DE ABORDARE A UNUI TEXT DIN POEZIA CLASICĂ ROMÂNEASCĂ

4.1. Repere din viața și activitatea lui T. Zgureanu

Compozitorul Teodor Zgureanu s-a născut la 24 mai în anul 1939, la Condrătești, Bălți (astăzi raionul Ungheni), Republica Moldova. În anii 1953-1957 – își face studiile la Școala Pedagogică din Călărași. Ulterior, a absolvit Conservatorul *Gavriil Musicescu* din Chișinău (actualmente – Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice), clasa de dirijat coral a profesoarei Lidia Axionova în 1964 [41].

Deja în perioada studiilor la Conservator (deși, în acele vremuri, studenții nu aveau dreptul de angajare în câmpul muncii), Teodor Zgureanu a condus mai multe formații corale. Tot în acea perioadă, i-a venit ideea de a scrie muzică. Primul rod al unor căutări în această direcție a fost *Cântecul Universității de Stat* (în limba rusă), compus în colaborare cu studentul C. Smolin.

După absolvirea Conservatorului, au urmat ani buni de muncă asiduă, de căutări și împliniri. Tânărul specialist pleacă pentru un an de zile în orașul Namangan, Republica Uzbekă, unde activează în calitate de pedagog la colegiul de muzică din acel oraș. La revenirea în Chișinău, Teodor Zgureanu își începe activitatea de dirijor secund la Capela Corală Academică *Doina*, condusă, pe atunci, de Veronica Garștea, rămânând în această funcție timp de nouă ani (1967-1976).

Pasiunea pentru compoziție a continuat și în perioada activității în cadrul Capelei Corale *Doina*. Anume astfel a apărut prima creație corală, scrisă pentru acest colectiv – suita corală *Inimioara mea*. Mai târziu, această piesă a fost inclusă în repertoriul multor formații corale. Până în 1976, Teodor Zgureanu a realizat numeroase prelucrări de melodii populare, care au fost interpretate cu succes de capela *Doina* și a compus mai multe creații corale originale (piesele *Stejarii*, *Cântecul tău*, *Gealil*, *Cantata Ecoul Gliei*, *Elegie*, *Ninge*, *Peisaj de iarnă* ș.a.)

În anul 1976, T. Zgureanu este invitat în funcția de prim-dirijor și conducător al Capelei corale *Moldova* a Radioteleviziunii din Chișinău, unde a activat până în 1987, susținând concerte și turnee de succes în țară și peste hotarele ei.

Anul 1987 este unul hotărâtor în cariera muzicianului T. Zgureanu, este anul în care domnia sa își începe activitatea în calitate de profesor și șef al catedrei Dirijat coral a Institutului de Artă din Chișinău (actualmente – Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice). Cu un an mai târziu, în 1988, Teodor Zgureanu inițiază corul feminin *Renaissance* (alcătuit din studentele

catedrei), pe care maestrul îl numește cu drag „copilul meu” [27], formație cu care dirijorul participă ulterior la diverse concerte și concursuri importante din țară și departe de ea (Estonia, Germania, Belgia, Franța, Bulgaria, etc.), de unde, de fiecare dată, revine cu victorie, aducând premii și diplome valoroase.

Teodor Zgureanu este membru de onoare al Academiei *Amadeus Europe* de la Paris (1993). Sub îndrumarea lui, corala *Renaissance* devine Laureat al Concursului Internațional al Formațiilor Corale (Tallin, 1991) și obține Premiul special la Concursul internațional *Gheorghe Dimitrov* (Varna, 1995). Maestrul Zgureanu, în repetate rânduri, a fost distins cu premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, a fost decorat cu Ordinul *Gloria Muncii*, deține titlurile onorifice de Artist Emerit al Republicii Moldova (1974) și Artist al Poporului din Republica Moldova (1983) [40].

Creația compozitorului Teodor Zgureanu cuprinde diverse genuri muzicale: Operă (opera *Decebal*, 1998); muzică simfonică (poeme, rapsodii, simfonii); muzică vocal-sinfonică (poeme, cantate, oratorii, pasteluri); creații corale (numeroase creații pentru cor feminin, pentru cor mixt *a cappella*, pentru cor de copii, vocalize pentru cor *a cappella*, psalmi, imnuri, pasteluri, madrigale, cicluri, o suită); muzică instrumentală de cameră (Baladă pentru vioară și pian, 1984); muzică vocală de cameră (*lieduri* și romănțe pentru diferite voci, pe versurile poeților M. Eminescu, V. Micle, L. Blaga, D. Matcovschi, G. Furdui, două cicluri vocale).

Din câte putem observa, genul de concert nu este unul reprezentativ pentru T. Zgureanu, găsim la el doar câteva creații concertante, în care de fiecare dată alege în calitate de solist un „personaj” mai puțin obișnuit: naiul, bas-clarinetul, corul și vocea (Concert pentru bas-clarinet și orchestră, Concert pentru nai și orchestră, Concert pentru cor mixt și orgă *Strigăt la cer*, precum și Concert pentru voce și orchestră *La-l Moldovei dulce soare*, pe versuri de Vasile Alecsandri).

Academicianul Gh. Mustea, pe bună dreptate, menționează că „Teodor Zgureanu ocupă un loc distinct printre oamenii de cultură din spațiul românesc, numele lui apărând alături de cei mai buni muzicieni ai neamului” [27, p. 5]. Activitatea sa de dirijor, profesor și compozitor a adus o contribuție importantă la dezvoltarea artei muzicale autohtone. Creația componistică a Maestrului este puternic ancorată în tradițiile naționale românești, fiind totodată strâns legată de moștenirea muzicală europeană. Profunda spiritualitate a conținutului, apelarea la teme majore de un mare răsunset social și legătura indispensabilă cu originea națională, cu nesecata comoară a folclorului sunt cei trei piloni pe care, în opinia lui A. Jar, se fundamentează opera compozitorului [25, p. 49]. Lucrările muzicale semnate de T. Zgureanu, indiferent dacă merge vorba despre miniaturile corale, piesele orchestrale sau oratoriile monumentale, „se disting – după cum scrie Gh. Mustea – prin deosebită

expresivitate, limbaj muzical adecvat, emoții puternice, trăiri sincere, idei sugestive, originale, țesute măiestrit în pânza amplă a lucrărilor” [27, p. 7].

„Exemplul său de răbdare, de perseverență, de acceptare a destinului, de dăruire continuă este edificator. Mîntea sa se află în permanentă căutare, iar spiritul său vrea să cunoască Adevărul... Adevărul absolut este Dumnezeu și El se relevează...” Emilia Moraru, doctor, conf. univ., dirijor, Maestru în Artă [29].

4.2. Concertul pentru soprană și orchestră *La-l Moldovei dulce soare:* viziuni analitico-interpretative

Concertul pentru soprană și orchestră *La-l Moldovei dulce soare* de Teodor Zgureanu [39] a fost compus în anul 2006 și prezentat publicului în premieră la Sala cu Orgă din Chișinău. Lucrarea a fost interpretată de Orchestra Națională de Cameră sub bagheta dirijorului Denis Ceausov, avînd-o ca solistă pe subsemnata, soprana Tatiana Costiuc, căreia îi este dedicat Concertul. Despre acest eveniment, Emilia Moraru a scris următoarele: „Recent, Sala cu Orga a găzduit un concert de muzică vocal-simfonică și corală cu un program variat, cu genericul „Din creația compozitorilor moldoveni”. Prima parte a concertului respectiv a fost consacrată unei lucrări de formă amplă, Concertul pentru soprană și orchestră, semnat de neobositul compozitor Teodor Zgureanu și prezentat în premieră. [...] Protagonistii acestui minunat eveniment muzical au fost soprana Tatiana Costiuc, Orchestra de Cameră a Sălii cu Orgă și tânărul dirijor Denis Ceausov. Trebuie să menționăm că această lucrare este scrisă, în mod special, pentru soprana Tatiana Costiuc.

Concertul pentru soprană și orchestră de Teodor Zgureanu este conceput în trei mișcări (conform tradiției clasice) și beneficiază de o diversitate de tempouri, de o paletă dinamică generoasă, de hașuri sugestive și metrică alternativă. Aceste elemente dinamizează discursul și canalizează ascultătorul spre perceperea integră a celor trei părți ale concertului. Lucrarea oferă o gamă variată de peisaje de o frumusețe rară, în care linia melodică de sorginte populară se deapănă firesc pe armoniile moderne stratificate, explorate de compozitor cu deosebită măiestrie. Astfel, Teodor Zgureanu, cu bună intenție, reușește să pună în lumină măreția plaiului natal, ca și frumusețea incomparabilă a moldovencilor. Mesajul literar alecsandrian și cel muzical, zgurenian, au fuzionat fericit, în acest caz, contribuind la configurarea ideii de neam și de spiritualitate, idee ce-și impune prezența chiar din primul vers al legendei.

Am remarcat prestația scenică a Tatiane Costiuc, care a reușit să ne încânte prin profesionalism, voce suavă, stăpînirea unei tehnici vocale admirabile, articulație impecabilă și, în special, prin dăruirea și sentimentul cu care a interpretat creația. Soprana a dat dovadă de

maturitate artistică, de gust rafinat, de expresivitate deosebită, transmițând publicului o stare de spirit înălțătoare” [28].

Spre deosebire de alte exemple ale genului de concert vocal (Concertele pentru voce și orchestră de R. Glière, O. Negruța, M. Tariverdiev ș.a.), în care partida solistică este concepută ca o vocaliză, vocea fiind tratată ca unul dintre „instrumente”, ciclul lui T. Zgureanu este scris pe câteva fragmente de text preluate din poezia-legendă *Mărioara, Florioara* a marelui poet, clasicul literaturii românești, Vasile Alecsandri [2]. Vasile Alecsandri a fost considerat cel mai mare poet român până la afirmarea lui Mihai Eminescu, iar criticul literar Titu Maiorescu îl numea „cap al poeziei noastre literare în generația trecută, poetul Doinelor și Lăcrimioarelor” [12, p. 133]. Acest poem, datat cu toamna anului 1852, a fost creat într-o perioadă scurtă de timp, pe când poetul se afla la Paris, este dedicat principesei Maria Cantacuzino (1820 – 1898), cu care poetul a avut o relație de prietenie deosebită.

Poemul *Mărioara, Florioara* este conceput și realizat într-o dimensiune quasi-folclorică, întrunind trăsăturile și principiile poeziei culte îmbinate cu limbajul poeziei populare. Substratul folcloric este prezent în descrierea detaliată a naturii plaiului moldovenesc și a frumuseții fetelor de pe acest meleag, în caracterul versului, al rimelor, în subiectul epic-legendar, relatat în șase capitole. În poemul lui Vasile Alecsandri este elaborat un spectru dramaturgic, în care se împletesc aspectele reale și cele fantasmagorice (sfârșitul este mistic, caracteristic pentru baladele romantice), linia lirico-psihologică (trăirile Mărioarei) și dramatică (despărțirea de măicuță, de plaiul natal). Compozitorul Teodor Zgureanu a preluat din acest poem-legendă doar anumite aspecte, punându-l în valoare pe cel lirico-psihologic – trăirile sufletești și sentimentele Mărioarei. Conținutul epic, dominant la Alecsandri, aici este diminuat.

Compozitorul Teodor Zgureanu a abordat genul de concert solistic pentru a transpune în sunete ideile și atmosfera baladei alecsandriene. Originalitatea Concertului pentru soprană și orchestră al lui Teodor Zgureanu constă, în primul rând, în faptul că autorul pornește de la un text poetic bine elaborat, pe care îl repartizează în trei părți tipice pentru ciclul de concert.

Cele trei părți sunt organizate după principiul repede-lent-repede și sunt închegate prin continuitatea textului poetic. Din acest punct de vedere, în Concert se întrevede o asociere a genului de concert cu genurile solistice vocale, precum *aria* și *liedul*. Compozitorul a recurs la anumite reduceri ale textului poetic, a omis multe dintre strofe, în care s-a dezvoltat linia mistică, de baladă. Dimensiunea lirico-psihologică l-a interesat și l-a preocupat cu desăvârșire, iar din conținutul epic al poemului, compozitorul a preluat doar momentele descriptive, pastoral-pitorești.

Un alt aspect important al acestei lucrări este conceptul orchestral, limitarea formulei

instrumentale la o structură orchestrală incompletă, camerală, unde grupul de instrumente de corzi este reprezentat integral. Dintre instrumentele de suflat sunt antrenate doar timbrurile instrumentelor de lemn – flautul, cornul englez și clarinetul bas. Instrumentele de alamă lipsesc, iar percuția este reprezentată de vibrafon și tamburină. Un rol important în partitură îl are pianul. Putem spune că, în acest fel, la Teodor Zgureanu se manifestă graficitatea concepției orchestrale, axarea pe ansambluri de instrumente, cu timbrurile instrumentale solistice, pe alternarea *tutti-soli* – un concept laconic, ce pornește de la muzica baroc, este afiliat și muzicii de cameră, dar este potrivit integrării firești a vocii umane în cadrul instrumental. Teodor Zgureanu „înzestrea” orchestra nu doar cu rol de acompaniament; sunt numeroase fragmentele orchestrale introductive, în care instrumentele de suflat interpretează melodii solo sau în duet. Deseori, partida vocală solistică este dublată, în special de instrumentele cu corzi.

Partea întâia a Concertului pentru soprană și orchestră este dedicată descrierii atmosferei, în care se desfășoară balada și a personajului ei principal, Mărioara, Florioara. În versurile alese de T. Zgureanu pentru această parte sunt conturate imaginile naturii pitorești a meleagului moldovenesc, descrise în folclorul popular și în pastelurile lui V. Alecsandri cu multă imaginație poetică. Pe meleagurile Moldovei cresc *floare lângă floare*, dar și fetele sunt de o frumusețe rară, ce *fură inimi fără de veste*. Printre ele cea mai deosebită este Mărioara, Florioara, *de-ai călca nouă țări și de-ai trece nouă mări, floriceică n-ai găsi, păsărică n-ai zări, ... ca Mărioara, Florioara....*

Din punctul de vedere al dramaturgiei concertului, partea I are o funcție expozitivă – aici, facem cunoștință cu personajul principal – *Mărioara, Florioara* și cu mediul vieții ei, apropierea și unitatea ei cu munții, florile, este zugrăvită frumusețea ei unică la chip și la suflet. Partida vocală conține numeroase ornamente (melisme), precum mordentele, *gruppetto*-urile, dubla apogiatură. Compoziția acestei părți este determinată de forma versului alecsandrian (Tabelul 4.1).

Tabelul 4.1. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. I, schema formei

Forma, Material tematic	<i>Introducere</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>
	<i>el a + el. b</i>	<i>a+b</i>	<i>d+e+f</i>	<i>(a)</i>	<i>g</i>	<i>h</i>
Nr. de măsuri	28	36	51	26	25	21
Măsura inițială	1	29	65	116	142	167
Planul tonal		<i>F</i>	<i>F</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>

Concertul pentru soprană și orchestră de T. Zgureanu debutează cu o introducere instrumentală, compusă pe baza intonației de cvartă perfectă, mai întâi, descendentă (*Ges–Des*), apoi, descendentă (*C–F*). Prima frază a introducerii conține două elemente constitutive ale discursului sonor ulterior: **elementul a** (măsurile 1-6, ex. 4.1), compus din trei fraze scurte, interpretate la flaut solo (iar în măsura 14, preluate de duo corn englez – clarinet bas), care

constituie baza melodică a acestei părți și **elementul b** (măsurile 6-13), bazat pe pasajul în gamă ascendentă (un alt element constructiv important), care reprezintă fundamentul modal-armonic al primei părți. În această secțiune de început se creează atmosfera epică, meditativă, caracteristică genului de baladă sau legendă. Diatonismul, tempoul lent, nuanța de *mezzo forte* sunt mijloacele de expresie ce susțin linia melodică unduioasă și redau atmosfera rustică, folclorică, arhaică.

Ex. 4.1. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. I, motivul *a*

LA-L MOLDOVEI DULCE SOARE”

CONCERT PENTRU SOPRANO ȘI ORCHESTRĂ
*versuri: V. Alecsandri**

I
dedicație: Tatiana Costiuc T. Zgureanu

Meditativo

Flauto
 Como inglese
 Clarinetto basso (B)

Elementul b suferă mici schimbări în structura ritmică, apare sincopa și trioletul, în acest fel, linia melodică capătă un caracter mai dinamic, ușor dramatic. În măsura 14, după cum am menționat anterior, sună o nouă variantă a **elementului a**. Linia melodică descendentă, lină, înlocuiește acum mișcarea în salturi, prezentă în **elementul b** (ex. 4.2). Această frază reprezintă un duet dintre cornul englez și clarinetul bas, în care vocile se completează, „colaborează”, suplinindu-se reciproc, astfel fiind prezent principiul de bază al genului de concert și se mișcă spre *fermata* ce creează o notă de „îngândurare”.

Ex. 4.2. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră p. I, elementul *b*

Fl.
 C. ingl.
 Cl. b.

Următoarea frază începe cu **elementul b** cântat aici în sextacorduri paralele la viorile I, II și viole, cu nuanța *forte*. Autorul folosește sonorități verticale disonante, structuri complexe

mixte – terță-secundă, astfel are loc o „explozie” sonoră. Acordurile dense și lungi alternează cu pasaje scurte tetracordice descendente în șaisprezecimi și duc spre trisonul *Ges-dur* și cvartsextacordul *As-dur*, ce încheie introducerea.

Tema întâia a (ex. 4.3) este scrisă în tonalitatea *F-dur* și tempoul *Andantino*. Este o perioadă alcătuită din două propoziții a câte patru măsuri. Anume în acest moment își face apariția soprana, cu o melodie cantabilă, unduioasă, în care se folosesc diverse formule ritmice (alternează ritmul punctat și trioletul).

Ex. 4.3. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. I, tema întâia a

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'Andantino' and 'f'. The vocal line (S. solo) has the lyrics: LA MOL - DO - VEI DUL - CE SOA - RE CRE - ȘTE FLOA - RE. The orchestral parts include Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

După cum am menționat mai devreme, spre deosebire de alte Concerte vocale, în concertul dat este prezent textul poetic, fapt care, pe de o parte, facilitează procesul de interpretare a creației, oferindu-i cântăreței cel mai „comod” mijloc de exprimare – cuvântul, pe de altă parte, aduce în fața acesteia noi provocări și scopuri de atins. Unul dintre aceste obiective este posedarea unei dicții cât mai bune, adică articularea consoanelor și omogenizarea vocalelor. Claritatea în pronunția versurilor, sau dicția este importantă în transmiterea mesajului creației. Dacă versurile nu sunt clare, atunci melodia poate fi lipsită de sens pentru public. Potrivit lui Mihai Crăciun „dicția definește arta vorbirii corecte, iar elementele de bază sunt pronunția, respirația, ritmul vorbirii, intonația și volumul vocii. O dicție corectă îți îmbunătățește sunetul vocii, oferindu-ți o imagine vocală de succes. Altfel spus, cu cât rostești cuvintele mai clar și

convingător, cu atât capeți mai multă credibilitate în fața persoanei căreia te adresezi, reușind astfel să faci o impresie pozitivă de durată” [21]. Toate aceste argumente sunt valabile și pentru o dicție bună în timpul cântului.

În **tema a doua b** (măs. 37-56), conținutul poetic se referă la frumusețea fetelor de pe meleagurile Moldovei, ce „fură minți fără de veste”. Acesta este redat prin câteva fraze vocale scurte, caracterizate prin monotonie ritmică (pătrime cu punct), linia melodică în salturi descendente de intervale largi (cvarte, cvinte, sexte). Observăm, aici, abateri de la diatonismul primei perioade – chiar la început are loc o inflexiune spre *B-dur* și o oprire pe răsturnarea acordului de nonă către *B-dur* (tonalitatea subdominantei) – în măsura 38 – „rezolvarea” în tonalitatea *Ges-dur* (treapta II-a coborâtă). Această cadență „întreruptă” asigură fluiditatea melodiei, aducând în partida vocală, pentru prima dată, o nuanță dramatică, accentuată de acordurile disonante din orchestră. Autorul evidențiază cuvintele: *fură inimi* și *fără de veste*, coborând partida vocală în registrul grav al sopranei, unde vocea sună mai greoi, iar ultimul motiv îl trece în *parlando* grav, precedat de un lung acord disonant, accentuat prin *tremolo* la corzi *tutti*. Pentru a reuși o emisie cât mai bună a acestor note grave (*si*, *do* din octava întâia) este necesar să posedăm o respirație calitativă și o dicție pe măsură. Replicile vocale sunt preluate cu o octavă mai sus de către flaut în duet cu cornul englez și sună ca o concluzie în încheierea acestui compartiment.

În măsura 65 începe **secțiunea B** (ex. 4.4). Aceasta debutează cu o temă în interpretarea sopranei. Este o melodie activă, cu mișcare ascendentă în secvențe, în care sunt prezente salturi la intervale de septimă mică, sextă, cvintă, ritmul de triolet, intonații de triton. După cum am menționat și în capitolele anterioare, unde am analizat alte două concerte vocale, executarea salturilor la intervale largi (un moment destul de dificil pentru cântăreți) se face cu o mare atenție, antrenând o respirație corectă, bazată pe mușchii diafragmei, intonând corect înălțimea primului sunet și trecând la sunetul următor cu mare exactitate, fără apogiaturi, păstrând poziția vocală inițială.

Dinamizarea și dramatizarea sunt esențiale în acest compartiment al formei. Partea instrumentală se caracterizează prin acorduri dense, „aspre” datorită secundelor și tehnicii utilizate de autor, asemănătoare cu eterofonia. De asemenea, sunt prezente și paralelisme acordice lineare, care contribuie la densificarea facturii.

Urmează un fragment orchestral, în care flautul solo intonează în unison cu viorile I și II **elementul tematic b** din introducere. Sună o melodie cu ascensiune bruscă în *forte*, urmată de o coborâre lentă, treptată, în valori ritmice mai lungi și în intervale de triton, sextă și cvintă perfectă.

A doua „escaladare” duce spre intrarea aproape stridentă a sopranei pe fermata sunetului *fa* din octava a doua, la nuanța *forte*, dublată de flautul solo în registrul acut. Observăm, aici, două secvențe descendente, ce duc spre tonica tonalității *F-dur*. Melodia din partida vocală coboară spre sunetul *des¹* și devine abundent ornamentală, amintind de particularitățile melismatice ale folclorului muzical românesc din regiunile sudice.

În cele ce urmează, soprana repetă de trei ori, mai întâi, la nuanța *mezzo forte*, apoi, *piano* și, la sfârșit, șoptit (conform indicațiilor autorului), textul *floricică n-ai găsi, păsărică n-ai zări*, un motiv, ce creează o stare de vrajă, evidențiază și pune în valoare supremă calitățile Mărioarei, Florioarei. În acest moment, mai cu seamă în fragmentele ce sună la nuanța *piano* și șoptit, posedarea unei dicții calitative devine un lucru din ce în ce mai important. Tema sună pe un fundal greoi expusă la corzi în *tremolo*, păstrându-se aceleași nuanțe dinamice.

Ex. 4.4. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. I, secțiunea *B*

The image shows a page of a musical score for a soprano and orchestra. The score is in F major and 3/4 time. It features a Soprano part with lyrics 'DAR UM-BLA - RE-AL, FRA - ŢI-OA - RE, NO - UĂ ANI' and an orchestral accompaniment including Flute (Fl.), English Horn (Ingl.), Bassoon (Cl. b.), Solo Flute (solo), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). The music is characterized by descending melodic lines and a tremolo accompaniment for the strings.

Următorul compartiment, *meno mosso* (măsura 105), continuă traiectoria „văluroasă” a

melodiei, care conține elemente ornamentale (mordente), ce converg spre o primă culminație pe versurile *ca Mărioara, Florioara*. Melodia sopranei începe cu *fermata* pe sunetul *es²* și apoi, pe intonațiile **elementului b**, urcă spre sunetul *ges²*, urmat de o coborâre treptată și o revenire a motivului „șoptit”, repetat de trei ori.

Urmează **secțiunea C** (ex. 4.5). Intonația melodică repetitivă, utilizată în cele opt măsuri instrumentale introductive, este o variantă a **elementului a**, supusă transformărilor ritmice în genul de horă, care ne amintește introducerile la piesele dansante ale formațiilor de lăutari. Tot aici, se schimbă tonalitatea (*G-dur*) și măsura (6/8), **secțiunea B** a fost scrisă în măsura 2/4.

Ex. 4.5. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. I, secțiunea C

În măsura 124 intră soprana cu o variantă a **elementului a**, o melodie cantabilă, scrisă în formă de secvențe văluroase, care au menirea să aducă lumină. În acest fragment și până la sfârșitul părții întâia continuă descrierea aspectului fizic al Mărioarei, versurile sunt pline de comparații și epitete preluate din imaginile naturii: *Albă ca o lăcrimioară, Dulce ca o primăvară...* Muzica este dominată de diatonismul armonic, cantabilitatea caracterului melodic și de formulele ritmice tipice pentru dansul de horă.

În măsura 133 mersul lin al melodiei este schimbat într-o ritmică sacadată pe intonații simple, monotone, iar figura ostinato în orchestră are la bază intonațiile de cvartă și cvintă (din **elementul a**) și măsura binară (2/4).

În măsura 138 se revine la cantabilitate, la metrica ternară (6/8), partida vocală fiind alcătuită dintr-un motiv descendent pe sunetele septacordului de dominantă din *d-moll*, ce este repetat cu o treaptă mai jos la *subito piano*, nuanță dinamică care aduce în prim-plan dimensiunea lirico-psihologică. Muzica acestui compartiment este profund interiorizată, fiind în

concordanță cu segmentul textului poetic sonorizat de soprană, în care, pentru prima dată, sunt exprimate sentimentele ce le poate trezi ființa Marioarei. Astfel, în atmosfera epică, descriptivă a legendei străbate elementul liric (versurile *s-o tot strângi la piept cu foc și sa-ți fie cu noroc*). Anume aici are loc culminația lirică a părții întâi.

Compartimentul marcat prin indicația *de libero* (măsura 142), ce urmează după această culminație subtilă, reprezintă o nouă **secțiune a formei – D** (ex. 4.6). Melodia intonată de soprană este dublată de violile I. În perioada a doua (*și pe frunte-i strălucea*) are loc schimbarea măsurii în măsura binară.

Ex. 4.6. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. I, secțiunea D

The image shows a musical score for a concert piece. It features six staves: S. solo (Soprano solo), V-ni I (Violin I), V-ni II (Violin II), V-le (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is in 2/4 time and starts at measure 141, marked 'Libero'. The lyrics are: DE NO-ROCI O - CHI - ȘO - RII SĂI CĂ - PRII TREZEA LU-MEA-N VE - SE - LI. PE-RI-. The vocal line is melodic and expressive, with dynamic markings like 'v' (vibrato) and '5' (fingering). The orchestral accompaniment provides harmonic support and rhythmic structure.

Muzica ilustrează versul poetic prin linia melodică unduioasă (văluroasă) – *ca valurile grâului, la suflarea vântului* – urcarea spre sunetul *fa diez* din octava a doua, apoi, coborârea spre sunetul *mi* din octava întâia. În măsura 162, vioara solo intervine cu o melodie, care accentuează atmosfera epică și etno-folclorică.

Ultimul compartiment al primei părți – *E* – *ș-apoi frate mai avea* (ex. 4.7) – aduce o accelerare a tempoului – *più mosso*. Intonația de cvartă descendentă la violoncele și contrabasuri *pizzicato* este preluată de soprană în linia ei melodică în formă de recitativ, caracterizată de repetarea unui singur sunet, numeroase pauze, sincope (a se vedea ex. 4.6).

Discursul revine la ritmica și caracterul vocal liric, în 6/8, în măsura 178.

În măsura 183 se atinge o nouă culminație – pe sunetul *G* accentuat prin *fermata*, nuanța dinamică *forte, meno mosso*. În unison cu câteva voci ale instrumentelor cu coarde, soprana

intonează o melodie descendentă, ce este o variantă a primei fraze din introducere. Intonațiile din partida sopranei sunt preluate, prin imitație, de instrumentele de suflat de lemn, creând efectul de ecou. În această secțiune de încheiere, tempoul este rărit – *Adagio*, iar registrul instrumental coboară. Astfel, autorul finalizează prima parte, închegând discursul prin reluarea intonațiilor și timbrurilor solistice din debutul Concertului.

Ex.4.7. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. I, secțiunea E

167 *piu mosso*
S. solo Ș-A-POI, FRA-TE, MAI A-VEA PE GU-RÎĂ-O FLO-RI-CEA, ȘI-N GU-RI-ȚĂ MĂR-GĂ-RE-LE,
167 *piu mosso*
V-ni I
V-ni II
V-le
Vc. pizz.
Cb. pizz.

Partea a doua a Concertului pentru soprană și orchestră *La-l Moldovei dulce soare* de T. Zgureanu este concepută ca o parte lentă, specifică compoziției ciclice a genului de concert clasico-romantic (Tabelul 4.2). Aceasta este scrisă în tempoul *Andante cantabile* și aduce în prim-plan conținutul lirico-psihologic al baladei alecsandriene. Versurile poetice, care l-au inspirat pe compozitor în această parte, se referă la trăirile interioare ale Mărioarei, legate de dorința de a iubi, simțurile ei ce se declanșează treptat, încă inconștient (ca o „voce” interioară, subtilă): *Dar gândit-ai n-ai gândit că ți-e vremea de iubit?*, acele confuzii lăuntrice pe care le trăiește orice ființă tânără.

Tabelul 4.2. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. II, schema formei

Forma, Material tematic	Introducere	A	B			A ₁	cadența solistei	Coda
			b	Interludiu orchestral	b ₁			
	<i>el. a + el. a₁</i>	A	b	c	b ₁	a ₁		
Nr. de măsuri	29	35	26	15	26	11	12+9	10
Măsura inițială	1	30	65	91	105	131	142	163
Planul tonal		D, E	E	E	E	Fis	Fis	Fis

Orchestra își lărgeste componența, fiind introduse două instrumente de percuție (vibrafonul și tamburina) și pianul. Autorul inserează în discursul muzical numeroase fragmente orchestrale astfel sporind rolul orchestrei.

Partea a doua începe cu o **introducere** (ex. 4.8) complexă, bistrofică, compusă din două perioade. Primele patru măsuri sunt alcătuite ca o frază pătrată 2+2, în care rolul de purtător al conținutului melodic îl are partida contrabasurilor, ce cântă în registrul înalt. Contrabasurile intonează un motiv în tonalitatea *F Dur*, mai întâi în nuanța de *forte*, apoi, *subito piano*. Această primă propoziție se încheie într-o *fermata* generală la corzi pe sunetele septacordului de dominantă către *g-moll* armonic – tonalitatea celei de a doua propoziții din introducere, ce conține o melodie cu ritm dansant intonată la viorile I. Perioada a doua preia aceleași melodii, însă cu introducerea unor elemente de variere.

Ex. 4.8. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. II, introducerea

Structura melodică din introducere este reprezentată prin elemente ornamentale: mordente, cvintolete, măsura de 6/8, ritmul punctat. În toată introducerea sunt utilizate doar instrumentele cu coarde, linia melodică, fiind concentrată în vocile extreme – la contrabasuri și la viorile I. Menționăm, totodată, registrul acut, în care cântă contrabasurile, specific mai mult pentru viori. Culorile timbrale diversificate au un rol de a varia nu doar intonativ discursul.

În măsura 30, *Tempo I*, demarează o nouă fază structurală și dramaturgică a discursului muzical – compartimentul *A*, în care participă soprana și un nou timbru, neutilizat anterior – vibrafonul. Violoncelele și contrabasurile intonează patru măsuri introductive, în care sună un motiv la 6/8 cu ritm sincopat și intonații ce amintesc tema **secțiunii A** din **partea I** a concertului.

Melodia cântată de soprană (măsurile 34-42), în nuanța *forte* este structurată din două

fraze simetrice pătrate (4+4), în formă de secvențe „văluroase” ascendente. Textul poetic descrie portretul lăuntric al personajului principal al legendei, ilustrând sentimentele pe care le trăiește Mărioara, Florioara. Pentru a reda aceste sentimente prin intermediul muzicii, compozitorul alege ritmul și intonațiile doinite: formula ritmică de o pătrime și o optime, intonația de secundă mărită (mi bemol-fa diez), utilizarea ornamentării vocale, a mordentelor, *glissando*-urilor, acompaniamentul dens al corzilor. Melodia este dublată de către viorile I.

După prima temă urmează câteva măsuri la flaut solo (măsurile 42-46), pe fundalul unui *tremolo* susținut de corzile grave: după o mișcare ascendentă pe sunetele gamei *D-dur* se aud intonațiile asemănătoare cu **elementul tematic a** din introducere. Urmează opt măsuri cu o modificare metrică (9/8) și de tempo (*Andante*, măsurile 47-54), în care corzile pe un *detaché* intens susțin septacordul de dominantă din *A-dur*, iar vibrafonul execută un fragment alcătuit din sunetele gamei *H-dur*. Este un moment coloristic, în care este utilizată suprapunerea sonorităților disonante și a timbrurilor contrastante: coardele *tutti* și vibrafonul. Pianul interpretează câteva pasaje *arpeggio* pe sunetele trisonului *E Dur*, ce se intensifică prin intrarea viorilor și violelor *fortissimo* cu un motiv în aceeași tonalitate. Melodia se desfășoară în registrul acut și pregătește o nouă ipostază dramatică.

Indicația *Tempo I* și intrarea sopranei reprezintă începutul unei noi secțiuni **B** (ex. 4.9), care constituie **compartimentul median al formei**. Aici, compozitorul accentuează aspectul lirico-psihologic – textul poetic se referă la trăirile Marioarei, gândurile care îi umbreau sufletul – chemarea dragostei:

numai însă câte- odată stă pe gânduri tulburată,

că-i părea că auzea o șoaptă care-i zicea...

...dar gândită-i na-i gândit că ți-e vremea de iubit? (măsurile 65-74)

Melodia devine mai dinamică, abundă de formule ritmice variate (ritm punctat, sincopă, cvartolete pe măsura de 6/8, *fermata*), schimbări agogice (*meno mosso*, *più agitato*).

Textul poetic din următoarea perioadă a **secțiunii B** redă vorbirea directă, „vocea lăuntrică” a Mărioarei, acele gânduri ascunse ce o frământă. Altfel spus, exprimă substratul psihologic profund, care prezintă esența conceptului ideatic al întregului concert – menirea unui suflet feminin de a trăi și de a împărtăși sentimentul de dragoste. Limbajul muzical, utilizat de Teodor Zgureanu în acest compartiment al formei, are ca model doina, prezentă în motivele scurte, repetitive cu variere, utilizarea secunde mărite.

Este importantă linia melodică în basurile instrumentelor cu coarde – „pașii” pe intervale de cvartă-cvintă – un contrapunct *pizzicato* ce însoțește melodia vocală. Această perioadă constă din două propoziții în care se disting motive a câte două măsuri ce sunt

prelucrate prin variere. Acest tip de evoluție al melodiei, caracteristic pentru melosul popular, aduce o puternică nuanță folclorică.

Ex. 4.9. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. II, secțiunea B

S. solo
 NU - MAI IN - SA CI - TE - O - DA - TA STA PE GAN - DURI, TUL - BU - RA -

V-ni I
 V-ni II
 V-le
 Vc.
 Cb.

Urmează un interludiu orchestral important (ex. 4.10) – cvintetul de corzi *tutti* în unison intonează un pasaj lung, ce amintește de pasajele de virtuositate ale orchestrelor de lăutari (măs. 91-99). Repetarea melodiei din patru sunete cu interval de secundă mărită, augmentarea ei la corzile grave la sfârșitul pasajului (șaisprezecimile trec în optimi) este urmată de repetarea de patru ori cu variere a unui pasaj în gama ascendentă, în pătrimi la vibrafon.

Ex. 4.10. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. II, interludiu orchestral

V-ni I
 V-ni II
 V-le
 Vc.
 Cb.

În măsura 105 începe o nouă parte a **secțiunii de mijloc** (ex. 4.11). Aceasta demarează în

partida sopranei, care interpretează câteva replici scurte, fiind susținută de corzi. Versul poetic: *Multe minți ai fermecat* este continuarea strofei precedente ce culminează cu afirmația: *Că ți-e vremea de iubit*. Mersul melodiei este mult mai dinamic, pe alocuri, capătă chiar nuanțe dramatice. Desenul melodic se conturează în motivele ce constau din două măsuri cu urcări și coborâri line, și în salturi, și aici, sunt prezente figurile ornamentale (mordente), formule ritmice variate (sincope), modificări metrice (2/4, 3/4). Planul tonal-armonic conduce treptat spre o nouă tonalitate, în care se desfășoară a treia secțiune a formei tripartite – repriza A_1 – tonalitatea *Fis-dur* (măs. 131-132). Reluarea materialului în repriză (A_1) are loc cu multiple modificări, preponderent, de variere. În cele două măsuri introductive la violoncele și contrabasuri sună motivul de la începutul **secțiunii A**, însă într-o variantă mult mai activă, cu repetiții de sunete. Partida vocală repetă tema din prima secțiune, dar cu multe transformări (schimbări ritmice și metrice, unison între voce și viorile I, densitatea partiturii la instrumentele cu coarde).

Ex. 4.11. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. II, secțiunea B_1

The image shows a musical score for Ex. 4.11. It consists of eight staves: Vib. (Vibraphone), T-no (Timpani), S. solo (Soprano solo), V-ni I (Violin I), V-ni II (Violin II), V-le (Viola), Vc. (Violoncelo), and Cb. (Contrabas). The vocal line (S. solo) has the lyrics: MUL-TE MINȚI AI FĂR-MĂ-CAT, I-NIMI MUL-TE-AI. The score includes various musical notations such as dynamics (f, sf), ornaments (trills), and rhythmic markings.

În cele ce urmează, în măsurile 142-166, soprana interpretează o cadență *ad libitum* (ex. 4.12), scrisă în formă de vocaliză pe vocalele *a* și *u*. Mersul melodiei este mult mai dinamic, se conturează câteva motive ce constau din două, apoi, patru măsuri cu urcări și coborâri line și în salturi, sunt prezente și aici figurile ornamentale (mordente, apogiaturi), formule ritmice variate (șaisprezecimi, sincope, triolete, *fermata*, treizecidoimi).

Ex. 4.12. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. II, cadența vocală

The image shows a musical score for Ex. 4.12, which is a vocal cadenza. It features a single staff for the soprano. The lyrics are: *ad libitum (A-a..., U-u..., M-m...)*. The score includes various musical notations such as dynamics (f, sf), ornaments (trills), and rhythmic markings (trioletes, fermatas, etc.).

Cântarea pasajelor pe o vocală, în diverse registre, poate constitui un moment dificil, mai cu seamă, pe vocala *a*, pe care mulți interpreți au denumit-o ca fiind cea mai dificilă dintre vocale. Fiecărei poziții a vocii îi corespunde o vocală. Astfel, în registrul grav ne este mai comod să intonăm vocale care „adună” sunetul (*i*, *u*, diftongul *iu*), în registrul de mijloc, de regulă, nu întâlnim dificultăți la omogenizarea și intonarea vocalelor, respective toate vocalele sunt „comode”, iar în cel acut, deoarece aparatul vocal are nevoie de mai mult spațiu, ne vin în ajutor vocalele mai „deschise” (*a*, *o* și diftongurile *ia*, *io*). De aceea, perindarea vocalelor *a* și *u* pe parcursul cadenței date facilitează procesul emisiei vocalelor, (în registrul de mijloc se va cânta vocala *u*, iar în cel înalt – *a*) nemaifiind necesară menținerea aceleiași poziții a aparatului vocal pe tot parcursul cadenței.

Cadența, fiind un pasaj de virtuozitate, este momentul în care interpreta își poate manifesta toate aptitudinile vocale. Este concluzia a tot ceea ce a povestit aceasta până în momentul dat, însă deja, în lipsa textului literar, ceea ce reprezintă un lucru foarte interesant. Pe de o parte, lipsa textului aduce în fața cântăreței unele dificultăți tehnice de interpretare, iar pe de alta, îi oferă libertate imaginației în utilizarea iscusită a culorilor timbrale, a nuanțelor dinamice, a varierii tempoului, astfel, punându-și în valoare nu doar posibilitățile vocale pur tehnice, ci și întreaga paletă de culori și mijloace de expresie pe care o posedă.

Coda părții II (începând cu măsura 163) sună în interpretarea violoncelor și a contrabasurilor, și se bazează pe un motiv a câte două măsuri, repetat de cinci ori pe fundalul acordului de tonică cu sextă a tonalității *Fis-dur* susținut de viori și viole. Observăm că în limbajul armonic al acestei părți, T. Zgureanu utilizează atât tehnica modală complexă, cât și logică tonală.

Lărgind componența orchestrală prin introducerea a doua instrumente de percuție și a pianului compozitorul diversifică coloristica instrumentală și amplifică rolul orchestrei care în această parte depășește rolul de acompaniament. Autorul acordă orchestrei o funcție dramaturgică importantă – cea de completare sugestivă a spectrului ideatic, de exprimare a substratului textual, a subtextului. Interludiile orchestrale, numeroase și destul de desfășurate cu rol de introducere instrumentală la secțiunile principale, sunt preluate din genurile vocale tradiționale (*arie*, *lied*), dar, totodată, și din ritornelele caracteristice formei concertante din epoca barocului.

Pe lângă toate acestea, T. Zgureanu utilizează și modele folclorice, introducând mai multe elemente preluate din horă și doină.

Finalul (partea a treia) încheie acest ciclu de concert într-un tempo rapid – *Allegro*. Textul poetic descrie momentul întâlnirii Marioarei cu străinul călăreț, care îi „topește” inima.

Conceptul ideatic al acestei părți este axat pe evoluția sentimentului de dragoste – de la înfiripare până la înflorire și copleșire a sufletelor celor două personaje principale. Finalul este scris în forma parcursivă, bazată pe principiul de contrast, în care libera desfășurare a discursului se asociază cu structura strofică periodic „fixată” datorită repetării identice a materialului sonor (Tabelul 4.3).

Tabelul 4.3. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. III, schema formei

Forma, Material tematic	<i>Introducere</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>Coda</i>
		$a+a_1+leg.$	b	c	d	
Nr. de măsuri	19	72	51	38	68	34
Măsura inițială	1	19	92	144	182	260
Planul tonal	a	$a-h$	E	G	$G, G-g, E, H$	C

Această parte debutează cu o **introducere** la instrumentele cu coarde (viorile I, II și viole), a cărei melodii, prin ritmul punctat *ostinato* pe trisonul *a-moll*, imită un galop (ex. 4.13).

Ex. 4.13. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. III, introducerea

Pe acest fundal intervine flautul solo cu un motiv din două sunete (secunda mare descendentă, g^2-a^2), repetat identic, apoi, preluat în dezvoltare de clarinetul bas, secunda descendentă fiind transformată în una ascendentă și continuată prin mișcări pe intonații de cvartă și cvintă.

Tema primului compartiment A reprezintă o melodie alcătuită din câteva fraze, a câte zece măsuri fiecare, intonate consecutiv de cornul englez, flaut și clarinetul bas. În măsura 58, aceeași melodie este preluată de voce (ex. 4.14). Textul poetic redă un conținut narativ:

*Iată frate, frățioare, că într-o zi cu dulce soare,
Mărioara se-ntâlnea c-un străin care venea...*

Ex. 4.14. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. III, secțiunea A

The image shows a musical score for a soprano and orchestra. The vocal line is in soprano clef and contains the lyrics: "IA - TĂ FRA - TE, FRĂ - ŢI - OA - RE CĂ - NTR - O ZI". The orchestral parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various articulations like "unis." and "div.".

În această primă secțiune a formei (A), autorul utilizează două arhetipuri:

- unul este folcloric-arhaic, care creează atmosfera acțiunii;
- al doilea este modelul muzicii baroce, prin utilizarea tehnicii de contrapunct, imitațiilor și crearea variantelor intonative.

Logica tonal-armonică evoluează de la tonalitatea *a-moll* spre tonalitatea *h-moll* (măs. 58-72).

Următoarea secțiune aduce un nou text poetic, în care se descrie calul pe care era așezat străinul. Indicația autorului *Risoluto*, nuanța *forte*, „pași” de urcare-coborâre în cvarte și cvinte, tonalitatea *Fis-dur*, densitatea scriiturii orchestrale (corzile *tutti* și *divisi*), toate acestea introduc

un contrast evident în evoluția discursului sonor (măs. 73-80).

În patru măsuri de legătură (*Meno mosso*) cornul englez intonează un motiv tetracordic cu variere, un arhetip arhaic, care, în același timp, reflectă momentul de „impact” lirico-psihologic – întâlnirea celor doi – Mărioara și călărețul străin.

Urmează câteva măsuri în care autorul ilustrează textul poetic: *ochii la pământ țintea, inimioara se zbătea*. În partida vocală, este utilizat cântatul *recto-tono* pe intonația de secundă descendentă, apoi, în patru măsuri de *pizzicato* la corzi are loc o repetare a sonorității disonante de secunde suprapuse (imitația bătăilor inimii).

O nouă **secțiune B** este marcată odată cu începutul dialogului dintre străin și Mărioara (măs. 92). Chiar dacă, din punct de vedere intonativ, compozitorul se bazează pe motivele din prima secțiune, aici se impune un discurs plin de contraste și dinamism. Planul narativ-descriptiv cedează locul planului lirico-dramatic (ex. 4.15). Replicile din dialog sunt contrastante. Fraza străinului, *Cale bună, mândruliță!* (un motiv din patru măsuri), pornește din registrul acut și reprezintă o coborâre în salturi (cvinte, sexte) cu formule ritmice variate (ritm punctat, sincope, indicația autorului: *voinicește*).

Ex. 4.15. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. III, secțiunea B

The image displays a musical score for a soprano solo and an orchestra. The vocal line is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "BU-NA, MAN-DRU-LI-TA!" and "MUL-TA-MIM TI-E, BA-DI-TA!". The tempo is marked "meno mosso" and the dynamics include "p" (piano) and "gingaș" (lively). The orchestral accompaniment includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score starts at measure 103.

Răspunsul Mărioarei, *Mulțămim ție, bădiță!*, începe la *piano*, în registrul grav (nota d^1 , indicația autorului: *gingaș*), cu încetinire treptată de tempo – *meno mosso*, prin care compozitorul parcă vrea să ilustreze stupoarea fetei. Linia melodică este sinuoasă, conține în interior un salt de sextă, apoi coboară pe o linie mai lină. În următoarea replică a sa, străinul devine mai insistent, fraza acestuia lărgindu-se până la 11 măsuri. Motivele utilizate de

compozitor pentru redarea vorbirii străinului se bazează pe intonațiile de cvartă-cvintă în descendență cromatică.

Urmează un compartiment instrumental din zece măsuri, unde cornul englez solo intonează un motiv din patru sunete, supus varierii intonative și metroritmice. Acest interludiu orchestral conduce spre un episod important din partida sopranei, desfășurat pe fundalul unui acord greoi la vioară și viole. Este vorba despre replicile călărețului:

Că de când mă simt bărbat, Dar ca tine, chip și stat,
Multe țări eu am călcat, Alta-n lume n-am aflat!
Fete multe-am dezmiertat,

De această dată, compozitorul folosește ca mijloc de exprimare declamația. Pentru a reuși să depășim problemele care pot apărea la executarea acestui procedeu, mai puțin obișnuit pentru cântăreți, este nevoie, la fel ca și în cazul cântării, să posedăm o respirație cât mai chibzuită, bazată pe mușchii diafragmali și repartizată în așa fel, încât să nu avem nevoie să inspirăm în mijloc de cuvânt. Un alt factor important este articularea foarte bună a cuvintelor, astfel încât textul recitat să ajungă cu ușurință la ascultător și să fie bine asimilat. Pentru a avea un rezultat frumos, ne vor veni în ajutor aptitudinile actoricești și cunoștințele în acest domeniu, pe care le-am primit pe parcursul anilor de studii la disciplinele *Măiestrie de operă*, *Arta actorului*, *Arta vorbirii* și în timpul colaborării cu diverși regizori, lucrând asupra rolurilor din spectacole de operă.

A treia **secțiune a finalului (C)** (ex. 4.16), este marcată de caracterul dansant, redat printr-un ritm *ostinato* în măsura de 5/8 la corzile grave și tamburină, tempoul *vivo* și tonalitatea *G-dur*.

Ex. 4.16. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. III, secțiunea C

The musical score for Ex. 4.16 is written for a soprano soloist and an orchestra. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 5/8. The tempo is marked 'Vivo'. The score includes parts for Tuba (T-no), Piano (Pno.), Soprano Solo (S. solo), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Soprano Solo part has the following lyrics: "STRĂ-I - NEL, BĂ - DI-TUL MEU, STRĂ-I - NEL, BĂ - DI-TUL MEU, unis." The Tuba part has a 'Vivo' marking and a melodic line. The Piano part is mostly silent. The Violin I and II parts have melodic lines. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic accompaniment.

Muzica se trage din dansurile arhaice, ritualice, aspect accentuat în linia melodică bazată pe formule intonative din patru sunete, structurate câte două măsuri omogene – fiecare figură melodică se încheie cu o sincopă, o „oprire” pe un sunet mai lung.

Ultima secțiune a acestei părți (**D**) (ex. 4.17) demarează în măsura 182 și redă bucuria sufletelor îndrăgostite, simbolizând apotheoză dragostei. Aceasta este concepută ca o structură complexă de libera desfășurare a mai multor episoade orchestrale și vocal-instrumentale, cu unele reluări tematice din compartimentele precedente, aducând elemente de repriză. Astfel, chiar la începutul acestei secțiuni este reluată melodia din compartimentul **C** (pe textul poetic „străinel badițul meu”), însă, într-o variantă augmentată și omogenizată din punct de vedere ritmic, cântată la unison în octave la viorile I, II și viole. Acompaniamentul în acorduri la pian creează o atmosferă maiestuoasă, de sărbătoare.

Ex. 4.17. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. III, secțiunea *D*

O schimbare a scriiturii – indicațiile *Vivo*, *subito piano*, *tremolo*, la viorile I, II – intervin odată cu noua intervenție a sopranei cu o melodie rapidă, în stil folcloric, în care cântatul *recto-tono* pe alternarea sunetelor trisonurilor omonime *G-dur* și *g-moll*, se structurează strofic. Acest compartiment este, din punctul nostru de vedere, cel mai complicat loc din partida sopranei (din acest concert), în ceea ce privește articulația cuvintelor și intonarea corectă a salturilor la

intervalele largi (avem, aici, cvinte, septime, octave), într-un tempo foarte rapid (*vivo*). Pentru o interpretare cât mai reușită a acestor pasaje, păstrând o dicție calitativă, ne poate veni în ajutor practicarea frământărilor de limbă în calitate de exerciții zilnice, pe parcursul studierii concertului dat. Logopedul Iulia Tudor, în articolul său, *Frământări de limbă*, ne propune mai multe exemple [37]. O altă sugestie ar fi studierea pasajelor în *tempo* lent, articulând bine fiecare cuvânt și intonând cu atenție salturile la intervalele largi, treptat măbind tempoul pentru a ajunge la cel propus de compozitor (*vivo*), toate acestea executate pe o respirație foarte bine antrenată.

Ex. 4.17. T. Zgureanu, Concert pentru soprană și orchestră, p. III, secțiunea D

FRUN - ZĂ VER - DE DE SUL - CI - NĂ! AM LA SI - NU - MI O GRĂ - DI - NĂ SA - L - PĂ - TRUN - DĂ DO - RU - N OA - SE, SA - L - PĂ - TRUN - DĂ DO - RU - N OA - SE!
 CU FLORI AL - BE, DRĂ - GĂS - TOA - SE, CI - NE - A VREA SĂ LE M - ROA - SE,

În măsura 220 apare un nou material muzical: vioara solo intonează o melodie dansantă, alcătuită din cinci sunete, în tonalitatea *E-dur* și este acompaniată de tamburină în ritm ostinat. Aceeași melodie se repetă, apoi, la violoncele, susținute deja de vibrafon cu un motiv pe sunetele trisonului *H-dur*. Soprana continuă discursul sonor, preluând melodia dansantă, ce este asamblată într-o structură strofică (cu repetare identică, fixă). Apoi, melodia dansantă este transpusă cu o cvintă mai sus – în tonalitatea *H-dur*.

Coda începe în măsura 260 cu un fragment orchestral, în care alternează metrul ternar la unison *tutti* (3/8) și cel binar – acordurile plurisonore în valori de doimi (4/4). Acest fragment orchestral pregătește ultima intervenție vocală, în care este trasată concluzia ideatică a lucrării, evidențiată prin tempoul *Largo. Molto cantabile*, plenitudinea sonoră, obținută datorită utilizării țesutului în acorduri formate din suprapunerea vocilor la instrumentele cu corzi, pian și soprană:

Frunză verde lăcramioară

Dor de visul ce-am visat

Vai de biata inimioară

Dar nu-i foc de dor mai rău

Și-mi aduce ne-ncetat

Ca focul de dorul tău!

Una dintre particularitățile limbajului muzical din această secțiune finală este alternanța metrică: măsurile binare și ternare se succed în permanență, creând fluiditatea discursului. Totodată, compozitorul menține modelul folcloric în structura melodică, introducând mai multe figuri ornamentale (mordente, apogiaturi, cvintolete, pasaje în sextolet).

Ultimele măsuri ale Concertului se evidențiază prin accentuarea tonalității *C-dur* și sunetele în registrul înalt în partitura sopranei solo – pe acuta notă g^2 , susținută pe un *crescendo* spre *fortissimo* timp de cinci măsuri de două pătrimi cu *fermata*. Această nota optimistă,

luminoasă, poate fi considerată un omagiu ideii de împlinire, bucurie și plenitudine sufletească.

4.3. Concluzii la capitolul 4

1. Concertul pentru soprană și orchestră al lui Teodor Zgureanu se distinge prin abordarea sa diferită, în comparație cu alte lucrări concertante. Spre deosebire de alți autori de concerte vocale, T. Zgureanu nu tratează partida solistică ca pe o simplă vocaliză integrată în calitate de „instrument” în ansamblul orchestral, ci se bazează pe fragmente de text din poezia-legendă *Mărioara, Florioara* a lui Vasile Alecsandri. Acest demers aduce o notă originală și o profunzime nouă, transpunând în sunete ideile și atmosfera baladei alecsandriene. În poemul *Mărioara, Florioara*, V. Alecsandri se urmărește crearea unei atmosfere idilice a dragostei unde protagonistă este personificarea primăverii și a înfloririi perpetue în natură. În opinia noastră compozitorul T. Zgureanu a reușit să transpună în limbaj muzical aceste imagini. Prin împărțirea textului poetic în trei părți tipice pentru un ciclu de concert, T. Zgureanu a creat o lucrare ancorată într-o bogată tradiție literară și muzicală.
2. În alcătuirea compoziției Concertului pentru soprană și orchestră *La-I Moldovei dulce soare*, Teodor Zgureanu este ghidat de câțiva factori determinanți:
 - Structurarea discursului sonor conformă cu un conținut poetic alecsandrian, stroficitatea ca principiu compozițional, caracteristic pentru genul de baladă (legendă) folclorică.
 - Utilizarea modelelor folclorice ca principiu dramaturgic, pentru redarea conținutului ideatic, a atmosferei și caracteristica personajului principal.
3. Limbajul muzical al concertului, de asemenea, denotă influențe folclorice prin recursul la gândirea modală (utilizarea modurilor armonic de dominantă, lidic, dublu armonic), prin evocarea trăsăturilor genului de horă, de doină, a structurilor melodice de sorginte arhaică bazate pe tricorduri, tetracorduri și altor modele arhetipale. Prevalarea segmentării morfologice pătrate (cu prisosință de două măsuri), repetării fixe, dar și cu variante a celulelor intonative, aplicarea la elementele ornamentale, utilizarea mordentelor, celulelor de intervale cu revenire (secunde), ne trimite la modelele folclorice, firești în contextul poetic al lucrării.
4. Utilizarea unei formule orchestrale restrânse (instrumentele de suflat din lemn și cele cu coarde, evitarea instrumentelor de alamă) produce o apropiere de simfonia de cameră. Stilul grafic și detaliat al scriiturii orchestrale cu conturarea atentă, laconică a tuturor vocilor, evidențierea quasi-solistică a lor, conferă lucrării o identitate distinctă. În același timp, se atestă o ”arhaizare” a discursului și o apropiere de sonoritatea orchestrelor baroce.
5. Compozitorul aplică o tehnică componistică mixtă, pornind de la stilizarea modelelor arhaice

și folclorice, îmbinând scriitura tonală și modală, folosind melodia ca mijloc de expresie și ajungând la procedee avangardiste precum *cluster*-ul, *sprehschimme*, *recto-tono*, utilizând discursul liber evoluat și formele complexe contrastante.

Fără îndoială, prin adaptarea ingenioasă a poeziei într-o lucrare concertantă, prin inovația orchestrării și prin diversitatea tehnicilor componistice acest Concert pentru soprană și orchestră reprezintă un punct de referință în moștenirea artistică a lui Teodor Zgureanu.

CONCLUZII GENERALE

1. **Evoluția și adaptabilitatea concertului:** Prin analiza parcursului istoric al concertului, am constatat că acest gen muzical a traversat diverse perioade și contexte culturale, adaptându-se la schimbările și evoluțiile din lumea muzicală. De la originile sale în secolul al XVII-lea până în prezent, concertul pentru voce și orchestră a evoluat continuu, împrumutând elemente din stiluri și tradiții diverse și adaptându-le la cerințele și gusturile epocii.
2. **Dualitatea concertului:** Termenul *concert* își are originile în două sensuri distincte – *acord*, *conkurs* sau *contestare*. Această dualitate reflectă complexitatea genului concertului, care îmbină armonios colaborarea și concordanța între solist și orchestră cu elemente de competiție și expresie individuală. Concertul devine, astfel, un mediu în care virtuozitatea solistului și armonia orchestrală se întâlnesc într-o simbioză captivantă.
3. **Rolul și evoluția vocalizei:** Vocaliza, ca formă de exprimare muzicală, a evoluat de-a lungul timpului de la o simplă tehnică de exercițiu vocal la o formă artistică de sine stătătoare. De la imitații ale sunetelor instrumentale la expresii complexe ale emoțiilor umane, vocalizarea a demonstrat versatilitatea și profunzimea sa în istoria muzicii. În contextul concertului pentru voce și orchestră, vocalizarea devine un instrument de expresie esențial, permițând solistului să-și etaleze abilitățile tehnice și interpretative într-un cadru orchestral amplu și complex.
4. **Importanța contribuției lui Reinhold Glière:** Concertul pentru voce și orchestră compus de Reinhold Glière reprezintă o lucrare remarcabilă și semnificativă în repertoriul muzical. Prin abordarea sa expresivă și inovatoare, R. Glière a adus o contribuție valoroasă la dezvoltarea genului concertului pentru voce și orchestră. Alegerea sa de a evidenția frumusețea și expresivitatea vocii umane într-un cadru orchestral amplu a demonstrat nu doar măiestria sa tehnică, ci și sensibilitatea sa artistică. Concertul său rămâne o capodoperă a genului, captivant atât pentru soliști, cât și pentru audiențe, și continuă să inspire și să impresioneze prin profunzimea și emoția sa.
5. **Aportul compozitorilor din Republica Moldova:** Compozitori, precum T. Zgureanu și O. Negruța, și-au adus aportul semnificativ la dezvoltarea concertului pentru voce și orchestră. Prin lucrările lor originale și expresive, au conturat un peisaj distinct în cadrul muzicii clasice contemporane, ilustrând creativitatea și diversitatea stilistică a compozitorilor din regiune. Concertele lor au reprezentat nu doar o contribuție la patrimoniul muzical național, ci și o expresie valoroasă a identității culturale moldovenești în context global.
6. **Complexitatea interpretării și valorificării artistice:** Interpretarea unui concert pentru voce și orchestră implică nu doar abilități tehnice impecabile, ci și o înțelegere profundă a subtilităților muzicale și emoționale ale lucrării. De la gestionarea respirației și a controlului

vocal la transmiterea emoțiilor și a narațiunii muzicale, interpretarea unei astfel de lucrări presupune un angajament și o pregătire considerabile din partea solistului și a orchestratorilor. Cu toate acestea, o interpretare reușită poate aduce la viață frumusețea și profunzimea emoțională a concertului, oferind publicului o experiență muzicală captivantă și memorabilă.

7. **Promovarea și perpetuarea genului:** Într-o lume în continuă schimbare, promovarea și includerea concertelor pentru voce și orchestră în repertoriul concertistic rămâne o sarcină importantă și necesară. Prin organizarea de concerte, festivaluri și programe educaționale, precum și prin înregistrări și difuzări media, acest gen muzical poate fi adus în atenția publicului larg și perpetuat pentru generațiile viitoare. Astfel, concertele pentru voce și orchestră pot rămâne o parte vitală a peisajului muzical contemporan, continuând să inspire și să încante audiențele din întreaga lume.

RECOMANDĂRI

1. Cercetarea stilistică și interpretativă a concertelor pentru voce și orchestră care nu au fost examinate în prezenta teză.
2. Analiza comparată a diferitelor versiuni interpretative ale concertelor pentru voce și orchestră realizate de mai mulți cântăreți.
3. Diversificarea repertoriului concertistic prin includerea în programele prezentate publicului a pieselor pentru voce și orchestră pentru promovarea mai activă a acestui gen muzical.
4. Elaborarea unor noi viziuni interpretative ale concertelor pentru voce și orchestră.
5. Susținerea și încurajarea compozitorilor contemporani și, în special, a celor tineri, de a compune noi concerte pentru voce și orchestră.
6. Includerea studierii concertelor pentru voce și orchestră în programele de formare și instruire pentru viitorii cântăreți, acoperind aspectele tehnice, interpretative și artistice ale concertelor, pregătind, astfel, tinerii soliști pentru interpretări de înaltă calitate.
7. Înregistrarea în fondurile Radioteleviziunii naționale a concertelor pentru voce și orchestră semnate de diferiți compozitori.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Aga, L. Unele probleme ale tehnicii vocale în clasa de Canto academic : lucrare științifico-metodică. Chișinău: AMTAP, 2015. 34 p.
2. Alecsandri, V. Mărioara, Florioara. In: V. Alecsandri. Doine; Pasteluri; Lăcrimioare. București: Erc Press, 2009, p. 65-82.
3. Andrieș, V. Concertul instrumental ca obiect al cercetării științifice. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2015, nr. 1 (24). Chișinău: AMTAP, 2015, p. 85–93.
4. Andrieș, V. Concertul instrumental și reflectarea lui în muzicologia autohtonă. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice : Arta muzicală. 2011, nr. 1/2 (12/13). Chișinău: AMTAP, 2011, p. 60–68.
5. Axionov, V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
6. Budoiu, I. Materiale informative pentru cursul de Metodica predării cântului. Vol. 1. Cluj-Napoca: Conservatorul de muzică *Gheorghe Dima*, 1979. 129 p.
7. Bughici, D. Dicționar de genuri și forme muzicale. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1978. 372 p.
8. Chiciuc, N. Un portret de creație la 80 de ani : Oleg Negruța. In: No14 Plus Minus : Contemporary Music Journal, 2016, nr. 98. <https://no14plusminus.wordpress.com/tag/oleg-negruta> (accesat 30.04.2024)
9. Chiciuc, N., Mușat, S. Cele trei concerte pentru clarinet și orchestra de coarde ale compozitorului Oleg Negruța. In: Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice : Arta muzicală. Nr. 3 (12), 2012. Chișinău: AMTAP, 2012, p. 71-75.
10. Ciaicovschi-Mereșanu, G. Negruța Oleg Petrovici. In: Literatura și arta Moldovei : Enciclopedie în 2 volume. Vol. 2. Ed. cu caractere chirilice. Chișinău: Red. princip. a ESM, 1986, p. 77.
11. Ciaicovschi-Mereșanu, G. Zgureanu Teodor. In: Literatura și arta Moldovei : Enciclopedie în 2 volume. Vol. 1. Ed. cu caractere chirilice. Chișinău: Red. princip. a ESM, 1985, p. 245.
12. Cimpoi, M. Maiorescu și Eminescu, maioreșcianism și eminescianism. In: *AKADEMOS*. Revista de știință, inovare, cultură și artă. Nr.1, 2020. Chișinău: AȘM, p. 130-136.
13. Cioculescu, Ș. Începuturile literaturii artistice. In: Cioculescu Ș., Streinu Vl., Vianu T. Istoria Literaturii române moderne. București: Editura didactică și pedagogică, 1971. 352 p.
14. Ciolac, N. El este unul dintre aleșii Domnului : [compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu la 70 de ani]. In: Moldova. Nr. 5, 2009, p. 48–49.

15. Conceptul de vocalitate. <https://www.creeaza.com/familie/diverse/muzica/Conceptul-de-vocalitate893.php> (accesat 02.12.2023).
16. **Cosciug, T.** Concertul pentru voce și orchestră de Oleg Negruța: recomandări pentru studiu și interpretare. In: Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare : Materialele conferinței științifice naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, 8 decembrie 2023. Chișinău: AMTAP, 2023, p. 60-67. https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/183615 (accesat 31.03.2024).
17. **Cosciug, T.** Din istoria creării concertului pentru voce și orchestră de Oleg Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 3 (40), 2021. Chișinău: AMTAP, 2021, p. 96-102. https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/141484 (accesat 31.03.2024).
18. **Cosciug, T.** Poemul Mărioara, Florioara de Vasile Alecsandri în viziunea compozitorului Teodor Zgureanu. In: *AKADEMOS*. Revista de știință, inovare, cultură și artă. Nr. 2(69), 2023. Chișinău: AȘM (Blitz Poligraf SRL), 2023, p. 171-176.
19. **Cosciug, T.** Trăsături stilistice și structurale în concertul pentru voce și orchestră de Reinhold Gliere. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2 (39), 2021. Chișinău: AMTAP, 2021, p. 38–41. https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/135586 (accesat 31.03.2024).
20. **Cosciug, T.** Vocaliza: de la jubilație la concert. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională. 7 aprilie 2023. Chișinău: AMTAP, 2023, p. 44–49. https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/195701 (accesat 31.03.2024).
21. Crăciun, M. Ce este dicția și de ce îți trebuie în viața de zi cu zi <https://www.peterpiper.ro/2020/07/21/ce-este-dictia-si-de-ce-iti-trebuie-in-viata-de-zi-cu-zi/> (accesat 01.02.2024).
22. Cvasniuc, I. Pedagogia vocală: regimul interpretului. In: Problemele metodico-didactice în învățământul artistic superior : seminar metodologic, 14 martie 2003. Chișinău: AMTAP, 2003, p. 103–105.
23. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Enciclopedică, 2008. 593 p.
24. Herman, V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura Muzicala, 1982. 147 p.
25. Jar, A. Teodor Zgureanu – corifeu al muzicii corale contemporane din Moldova: aspecte ale creației și stilului. In: Artă și educație artistică : revistă de cultură, știință și practică educațională. Nr. 1 (4), 2007. Bălți: USARB, 2007, p. 45-51.

26. Mironenco E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 703–732.
27. Moraru, E. *Clopote astrale. Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu*. Chișinău: Pontos, 2004. 152 p.
28. Moraru, E. Concertul pentru soprano și orchestră în premieră absolută. In: Teodor Zgureanu. *Simfonia Eminescu. Concert pentru soprano după Vasile Alecsandri La-I Moldovei dulce soare*. Chișinău: Pontos, 2014, p. 3.
29. Moraru, E. Ipostaze stilistice în creația compozitorului Teodor Zgureanu. In: *Literatura și arta*, nr. 23 (3015), 5 iunie, 2003.
30. Moraru, E. Valori incontestabile [despre creația compozitorului Teodor Zgureanu]. In: *Literatura și arta*. 3 iunie, 1999, p. 6.
31. Munteanu, D. *Concertul nr.1* pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: particularități compoziționale. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1 (34), 2019. Chișinău: AMTAP, 2019, p. 80-88.
32. Mustea, Gh. Pentru a se împlini, omul trebuie să creeze. In: Emilia Moraru. *Clopotele astrale. Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu*. Chișinău: Pontos, 2004, p. 5-7.
33. Muzîca, T. Compozitorul Teodor Zgureanu: portret de creație. In: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: USAM (Șearec-Com), 2002, p. 16–19.
34. Muzîca, T. Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu. In: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău: Grafema Libris, 2002, p. 71-76.
35. Rusu, A. *Tehnica și virtuozitatea solistică – condiții necesare interpretării vocale*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2006. 133 p.
36. Stârcea, A. *Vocalize. Alc.: N. Chiosa*. Chișinău: Literatura artistică, 1989. 69 p.
37. Tudor, Iu. Frământări de limbă. <https://goo.su/XDpRL2q> (accesat 01.05.2024).
38. Vacarciuc, M. *Dimensiunea spirituală a cântului*. Ed. a II-a. Chișinău: UPS *Ion Creangă*, 2017 (Tipogr. *Garomont-Studio*). 225 p. <https://goo.su/4tzmLDM> (accesat 05.04.2023).
39. Zgureanu T. *Simfonia „Eminescu”; Concert pentru soprano după Vasile Alecsandri „La-I Moldovei dulce soare”*. [partitură]. Chișinău: Pontos, 2014. 160 p.
40. Zgureanu Teodor. <https://moldovenii.md/md/people/64> (accesat 03.08.2023).

În limba engleză

41. Macdonald, M. John Fould.

- http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Mar04/Foulds_Macdonald.htm
(accesat 08.02.2024).
42. Nauman, Ph.D. Dramatic Vocalise Database – Definition.
<http://www.philipnauman.com/diss/definition.php> (accesat 03.04.2023).
43. Neikrug, M. Canta-Concerto: Programme note
<https://www.wisemusicclassical.com/work/50462/> (accesat 02.02.2024)
44. Newman W.S. Concerto (music). In: Encyclopaedia Britannica.
<https://www.britannica.com/art/concerto-music> (accesat 02.02.2024).
45. Schlüren, Ch. John Herbert Foulds Lyra Celtica, Concerto for Wordless Solo Voice (Contralto) & Orchestra, op. 50. Preface. München: Musikproduktion Jürgen Höflich.
https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/4038.html
(accesat 08.02.2024).
46. Tommasini A. Review: ‘Canta-Concerto’ by Marc by the New York Philharmonic
<https://www.nytimes.com/2015/10/03/arts/music/review-canta-concerto-by-marc-neikrug-by-the-new-york-philharmonic.html> (accesat 08.02.2024).
47. Vannini, V. A Practical Method of Italian Singing by N. Vaccai. Boston: G.D. Russel. Translated with special regard to a favorable arrangement of syllables by Henry Badger. 204 p. <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/sbornik-vokalizov-lektsionov/> (accesat 05.04.2023).

În limba rusă

48. Абрамова, Э. Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии : метод. разраб. по курсу: «История молдавской музыки». Кишинев: Молд. гос. консерватория, 1988. 43 p.
49. Абрамова, Э. Современный инструментальный концерт и некоторые аспекты его изучения (на примерах из творчества молдавских композиторов). In: Методика изучения музыки XX века (на примерах из произведений молдавских композиторов 1970 – нач. 80-х годов) : метод. разраб. Сост.: В.В. Аксенов, Э.А. Абрамова, Е.С. Мироненко. Кишинев: Молд. гос. консерватория, 1985, p. 19–32.
50. Бэлза, И. Вокальный концерт Р.М. Глиэра <https://goo.su/RXfKgy> (accesat 27.03.2023).
51. Верели, С. Есть концерт для сопрано и вечности. <https://berlin24.ru/ru/news/novosti-germanii-segodnja-v-novostjah/5612-est-koncert-dla-soprano-i-vecnosti.html> (accesat 24.03.2024].

52. Евладова, А. Вокализ как жанр вокальной музыки. <https://педпроект.рф/евладова-а-в-вокализ> (accesat 05.04.2023).
53. Кузнецов, И. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. In: Вопросы методологии советского музыкознания. Москва: МГДОЛК, 1981, p. 127-157.
54. Озаренская, Н. Alleluja Д. Киценко: к проблеме современной трактовки старого жанра. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Nr. 3 (20), 2013. Chișinău: Valinex, 2013, p. 165-167.
55. Остроухов, И. Глиэр Концерт для колоратурного сопрано. <https://goo.su/XXhB> (accesat 24.03.2024).
56. Раабен, Л. Концерт. In: Музыкальная энциклопедия. Т. 2. Москва: Музыка, 1974, p. 922-925.
57. Самбриш, Е. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруци). In: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice : Arta muzicală. Nr. 1–2 (12–13), 2011. Chișinău: AMTAP (Tipogr. Valinex SRL), 2011, p. 39–45.
58. Янке, В. Сергей Васильевич Рахманинов. In: В. Янке. Дыханье музыки (ассоциации). 2010, p. 200–201. <https://studfile.net/preview/5756495/page:11/> (accesat 31.03.2024).
59. Янке, В. Концерт для голоса с оркестром Глиэра. In: В. Янке. Дыханье музыки (ассоциации). 2011, p. 296–297. http://www.evangelius.ru/download/dyhane_muzyki.pdf (accesat 22.03.2022).

Surse Internet, materiale audio și video

60. "Lyra Celtica" Concerto for Soprano & Orchestra - John Foulds. City of Birmingham Symphony Orchestra conducted by Sakari Oramo. Susan Bickley as the mezzo-soprano. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=0ls9iZs8TyU> (accesat 31.01.2024).
61. Jidveanu S.N. Respirația, în familia de cântăreți Garcia. In: No. 14 Plus Minus. 10 ian. 2016. <https://no14plusminus.wordpress.com/2016/01/10/respiratia-in-familia-de-cantareti-garcia/> [accesat 25.03.2023].
62. Julien-François Zbinden. Esperanto : concerto pour voix parlée, soprano, chœur mixte et orchestre opus 34. <https://www.jfzbinden.ch/oeuvres/oeuvres-vocales/voix-parlee/esperanto-concerto-pour-voix-parlee-choeur-mixte-et-orchestre> (accesat 08.02.2024).
63. Julien-François Zbinden. Références : Choix de citations et de références. <https://www.jfzbinden.ch/references> (accesat 08.02.2024).

64. Mackenzie Pierce, J. From Archive to Concert Hall : Re-premiering Tadeusz Zygfryd Kassern's *Mourning Triptych*. <https://goo.su/BGU6> (accesat 08.02.2024).
65. Maja Solveig Kjelstrup Ratkje : Bio – elaborate, longer version (English). <https://ratkje.no/bio/bio-elaborate-english/> (accesat 08.02.2024).
66. Maja Solveig Kjelstrup Ratkje : Concerto for Voice (moods III) <http://ratkje.no/2004/11/concerto-for-voice-moods-iii/> (accesat 08.02.2024).
67. Oleg Negruța - Concert pentru voce și orchestră de cameră. Interpreți: Tatiana Costiuc (soprană), Orchestra națională de cameră, dirijor - Vladimir Andrieș. Festival internațional "Zilele muzicii noi", Chishinău, Moldova, 06.06.2017
<https://www.youtube.com/watch?v=3WTpvkOgAxc> (accesat 27.03.2024).
68. Oleg Negruța - Concert pentru voce și orchestră de cameră. Interpreți: Tatiana Costiuc (soprană), Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*, dirijor – Igor Znatokov (Odesa). Chișinău, Moldova, 30.03.2019
<https://www.youtube.com/watch?v=uBOcfR4wo8c> (accesat 27.03.2024).
69. Tadeusz Kassern (1904-1957) : Concerto for soprano & orch. (1928) **MUST HEAR**.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZG-uaml22II> (accesat 12.03.2024).
70. Tadeusz Zygfryd Kassern <https://mapofcomposers.pl/en/composers/kassern-tadeusz-zygfryd> (accesat 08.02.2024).
71. Tatiana Costiuc. R. Glier Concert pentru soprano si orchestra, p. 1. Orchestra simfonică a Companiei de Stat TeleRadio Moldova, dirijor Denis Ceausov.
https://www.youtube.com/watch?v=SJ1_g6bhoz8 (accesat 27.03.2024).
72. Teodor Zgureanu - Concert pentru soprano și orchestră. Versuri: Vasile Alecsandri (după legenda "Mărioara, Florioara") Interpretează: Orchestra simfonică "Teleradio-Moldova" (dirijor - autorul), solistă - Tatiana Costiuc (soprano).
<https://www.youtube.com/watch?v=js-PpsAMb1Q> (accesat 10.03.2022).
73. Аверьянова, О. Рейнгольд Морицевич Глиэр (Reinhold Glière).
<https://www.belcanto.ru/glier.html> (accesat 24.12.2023).
74. Дебора Пантофель-Нечецкая "O beau pays de la Touraine" Meyerbeer.
www.youtube.com/watch?v=DhCGZAprG0I [accesat 31 ianuarie, 2024]
75. Казанцева, Надежда Аполлинарьевна https://ru.wikipedia.org/wiki/Казанцева,_Надежда_Аполлинарьевна (accesat 31.01.2024).
76. Концерт «Великая музыка великой войны»
<https://rolld.ru/event/velikaya-muzyka-velikoi-voiny> [accesat 2 martie, 2024]

77. Михаил ЖЕРБИН (1911–2004): Концерт №1 для голоса с оркестром, Романсы. <https://records.su/image/comment/341268> [accesat 8 februarie, 2024]
78. Пантофель-Нечецкая, Дебора Яковлевна. https://ru.wikipedia.org/wiki/Пантофель-Нечецкая,_Дебора_Яковлевна (accesat 31.01.2024).
79. Р. Глиэр. Концерт для колоратурного сопрано с оркестром <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post289130758/> (accesat 27.03.2024).
80. Рахманинов. Вокализ. https://www.rusconcert.net/events/rakhmaninov_vokaliz.htm (accesat 02.04.2023).
81. Рейнгольд Глиэр. <https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/reingold-glier>. [accesat 22 martie, 2022]
82. Рейнгольд Глиэр: “Композитор обязан до конца своих дней учиться, идти вперед и вперед...” ClassicalMusicNews.Ru, из разных источников. <https://www.classicalmusicnews.ru/signdates/reingold-glier-birthday/> (accesat 22.03.2022).
83. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Концерт для колоратурного сопрано с оркестром, Ор.82. Исполняют Берлинский симфонический оркестр под управлением Микаэля Шёнвандта и Натали Дессей. https://vk.com/wall-159882_54305 (accesat 24.12.2023).
84. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Концерт для колоратурного сопрано с оркестром. <https://musicseasons.org/reingold-moricevich-glier-koncert-dlya-koloraturnogo-soprano-s-orkestrom/> (accesat 22.03.2022).
85. Сергей Рахманинов «Вокализ». <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/romansy-rakhmaninova/sergej-rakhmaninov-vokaliz> (accesat 02.04.2023).
86. Яндро (Александр Арутюнян). Концерт для колоратурного сопрано с оркестром Глиэра. <https://www.jandro.ws/koncert-dlya-koloraturnogo-soprano-s-orkestrom-gliera/> (accesat 22.03.2022).

LISTA DE ABREVIERI

alc. – alcătuitor
AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
AȘM – Academia de Științe a Moldovei
ed. – ediție
etc. – et cetera
ex. – exemplu
m., măs. – măsură, măsuri
nr. – număr
p. – pagină, pagini
p. – parte
propoz. – propoziție
Red. princip. a ESM – Redacție principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești
sec. – secol
ș.a. – și alții
TC – Tema concluzivă
Типогр. – tipografie
TP – Tema principală
TS – Tema secundară
UPS – Universitatea Pedagogică de Stat
URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
Vol. – volum
МГДОЛК – Московская государственная дважды Ордена Ленина консерватория
метод. разраб. – методическая разработка
Молд. гос. – молдавский/ая государственный/ая
Сост. – составитель, составители
Т. – том

Sunetele muzicale, octavele, măsurile, tonalitățile, nuanțele dinamice sunt notate cu litere latine în conformitate cu regulile adoptate în teoria elementară a muzicii. Pentru a desemna secțiuni ale formei în scheme sunt utilizate literele alfabetului latin (A, a, B, b, C, c etc.).

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Coșciug (Costiuc) Tatiana

Semnătura _____

Data