

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE*

Cu titlu de manuscris
CZU [780.8:780.646.1(478)]:781.6(043)

**VALORIFICAREA MIJLOACELOR DE EXPRESIE ȘI
INTERPRETATIVE ALE TROMPETEI ÎN CREAȚIA
COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA**

Muzicologie 653.01 (creație)

Doctorat profesional

Student - doctorand: _____

Hanganu Dumitru

Conducător de doctorat: _____

Badrajan Svetlana,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Chișinău, 2025

© Hanganu Dumitru, 2025

CUPRINS

ADNOTARE.....	4
ANNOTATION.....	5
Abrevieri.....	6
INTRODUCERE	7
1. CREAȚII CAMERALE PENTRU TROMPETĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA	15
1.1. Aspecte ale plasticității sonore a trompetei.....	16
1.2. <i>Studiul de concert</i> pentru trompetă (<i>in B</i>) și pian de Alexandr Sochireanschi.....	22
1.3. <i>Oleandra</i> pentru trompetă (<i>in B</i>) și pian de Vladimir Slivinski.....	25
1.4. <i>Rondo</i> de concert pentru trompetă (<i>in B</i>) și pian de Arcadii Luxemburg.....	28
1.5. <i>Romanță</i> pentru trompetă (<i>in B</i>) și pian de Oleg Negruța.....	30
1.6. <i>Piesă moldovenească</i> de concert pentru trompeta (<i>in B</i>) și pian de David Fedov.....	34
1.7. <i>Improvizație</i> de Vladimir Rotaru.....	37
1.8. <i>Două piese lirice pentru trompetă în B, pian și percuție</i> de Igor Iachimciuc.....	42
Concluzii la capitolul 1.....	52
2. VALENȚE INTERPRETATIVE ALE TROMPETEI ÎN LUCRĂRILE INSTRUMENTALE DE FORMĂ AMPLĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA.....	54
2.1. <i>Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră</i> de Alexandr Mulear.....	56
2.2. <i>Concertele pentru trompetă (in B) și pian</i> de Oleg Negruța.....	64
2.3. <i>Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră</i> (pe motive în caracter popular) de Tudor Chiriac.....	86
Concluzii la capitolul 2.....	97
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	100
BIBLIOGRAFIE	102
Componenta practică a tezei de doctorat.....	109

ADNOTARE

Hanganu Dumitru *Valorificarea mijloacelor de expresie și interpretative ale trompetei în creația compozitorilor din Republica Moldova*, teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 Muzicologie, doctorat profesional, Chișinău, 2025.

Structura tezei include următoarele componente: introducere, două capitole, concluzii și recomandări, 101 de pagini de text analitic, bibliografia din 92 de surse, 89 exemple muzicale, Rezultatele cercetării sunt reflectate în 11 publicații științifice și trei recitaluri.

Cuvinte-cheie: trompetă, creații pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova, valorificarea mijloacelor de expresie ale trompetei, particularități structurale și interpretative

Domeniul de studiu: artă muzicală, interpretare instrumentală.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul constă în identificarea modalităților de exploatare a mijloacelor tehnice și de expresie ale trompetei în creația compozitorilor din Republica Moldova. Lucrarea teoretică conține analize aprofundate ale repertoriului pentru trompetă din perspectiva interpretării și valorificării creative a posibilităților expresive ale trompetei. Obiectivele propuse constituie următoarele direcții: sistematizarea particularităților interpretative la trompetă; caracterizarea repertoriului pentru trompetă selectat din creația compozitorilor din Republica Moldova; examinarea aspectelor structurale ale lucrărilor selectate destinate trompetei; determinarea mijloacelor tehnice și de expresie ale trompetei abordate în fiecare creație; analiza tratării interpretative a partidei trompetei.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic rezidă în demonstrarea practică a unei noi concepții interpretative a creațiilor pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova de pe poziții contemporane ale fenomenului muzical, punând în valoare aportul autorilor în valorificarea expresivității trompetei.

Noutatea și originalitatea științifică constă în crearea unei viziuni integrale asupra fenomenului cercetat prin abordarea multă aspectuală a creațiilor pentru trompetă, semnate de compozitorii autohtoni din perspectiva simbiozei *interpretare – mijloace de expresie – dramaturgie muzicală*. Lucrarea teoretică vine să completeze, astfel, un spațiu insuficient studiat în muzicologia națională, consacrat artei interpretative instrumentale și organologiei. Ea se bazează pe noțiuni și concepte ale științei muzicale, ce se referă la istoria și teoria muzicii, arta interpretării la instrumente aerofone, acustică muzicală.

Valoarea aplicativă a temei. Rezultatele investigațiilor teoretice, ce se conțin în studiul analitic și cele ale componentei practice pot fi utile în abordarea științifico-practică a fenomenului cercetat în raport cu alte instrumente aerofone, în diferite epoci ale istoriei muzicii, atât în context național, cât și la nivel universal; deschide perspectiva pentru compunerea unor noi opusuri muzicale pentru trompetă și exploatarea creativă a acestui instrument. Informația ce se conține în teză este utilă pentru cursurile didactice: *Istoria muzicii naționale, Istoria artei interpretative, Interpretare instrumentală – instrumente orchestrale (trompetă) ș.a.*

Implementarea rezultatelor științifice. Reperele fundamentale ale cercetării au fost prezentate în cadrul diferitor manifestări științifice naționale și internaționale din anii 2019-2024, în 6 articole științifice, 5 teze, în comunicările din cadrul proiectului științific desfășurat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (2021). Rezultatele cercetării științifice se regăsesc în componenta practică a tezei de doctorat, respectiv trei recitaluri, într-un șir de concerte, realizate în Republica Moldova și peste hotarele ei.

ANNOTATION

Hanganu Dumitru. *Valorization of the expressive and interpretative means of the trumpet in the works of composers from the Republic of Moldova*, Chişinău, 2025.

The structure of the thesis includes the following components: introduction, two chapters, conclusions and recommendations, 101 pages of analytical text, a bibliography of 92 sources, 89 musical examples. The results of the research are reflected in 11 scientific publications and three recitals

Keywords: the trumpet, trumpet works by composers from the Republic of Moldova, the valorization of the trumpet's expressive means, structural and interpretative features

Field of study: musical art, instrumental performance.

The purpose and objectives of the research. The purpose consists in identifying the ways of exploiting the technical and expressive means of the trumpet in the works of composers from the Republic of Moldova. The theoretical study contains in-depth analyses of the trumpet repertoire from the perspective of interpretation and creative valorization of the expressive possibilities of the trumpet. The objectives include the following directions: systematization of the interpretative particularities of the trumpet; characterization of the trumpet repertoire selected from the works of Moldovan composers; examination of the structural aspects of the analyzed trumpet works; determination of the technical and expressive means approached in each work; analysis of the interpretative treatment of the trumpet part.

The novelty and originality of the artistic concept consist in the practical demonstration of a new interpretative approach to the trumpet works of composers from the Republic of Moldova, viewed from contemporary perspectives on the musical phenomenon, highlighting the composers' contribution to the enhancement of the trumpet's expressiveness.

Scientific novelty and originality consist in creating an integral vision of the researched phenomenon through the multi-aspectual approach of the trumpet works signed by national composers, from the perspective of the symbiosis interpretation – expressive means – musical dramaturgy. The theoretical work thus fills in an insufficiently studied area in national musicology dedicated to the art of instrumental interpretation and organology. It is based on notions and concepts of musical science related to the history and theory of music, the art of performance on aerophone instruments, and musical acoustics.

The applicative value of the subject. The results of the theoretical investigations contained in the analytical study and those of the practical component can be useful in the scientific and practical approach of the researched phenomenon in relation to other aerophone instruments, in different epochs of music history, both in the national and universal contexts. It opens perspectives for the composition of new musical works for trumpet and the creative exploitation of this instrument. The information contained in the thesis is useful for teaching courses such as: *History of National Music*, *History of Performative Art*, *Trumpet (specialty)*, etc.

Implementation of the scientific results. The fundamental findings of the research were presented at various national and international scientific events during the years 2019–2024, in 6 scientific articles and 5 conference abstracts, as well as in papers presented within the scientific project carried out at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts *Valorization and Preservation through Digitization of the Academic and Traditional Music Collections of the Republic of Moldova* (2021). The results of the scientific research are also reflected in the practical component of the doctoral thesis, namely three recitals and a series of concerts given both in the Republic of Moldova and abroad.

.

Abrevieri

AMTAP -Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

aprox. – aproximativ

cf. – cifra

măs. – măsură

mm. – măsurile

pp. – paginile

p. – pagina

sec. – secolul

tr. – treapta

TP – tema principală

TS – tema secundară

Nr – numărul

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Trompeta este un instrument muzical universal, sfera utilizării sale fiind destul de vastă – orchestra simfonică, orchestra de muzică populară, grupuri pop, jazz, rock, în fanfară și multe alte ansambluri instrumentale ce abordează diferite stiluri muzicale. Instrumente asemănătoare trompetei sunt cunoscute încă din cele mai vechi timpuri, fiind pe larg folosite la popoarele lumii antice, în special, ca instrument de semnalizare. Cu toate acestea, trompeta, în forma sa actuală, este un instrument relativ tânăr, reprezentând un produs al progresului tehnologic, asociat cu dezvoltarea prelucrării metalelor.

Primele instrumente care „pot fi numite trompetă au apărut în jurul anului 3600 î.Hr., în epoca bronzului” [85]. Până la începutul secolului al XVII-lea, instrumentul de tipul trompetei a avut calități și forme diferite (Prima mențiune despre producători de instrumente, precum Anton Schnitzer din Germania datează din jurul anului 1590 [21]). În perioada Renașterii, tehnologia de fabricare a trompetei a devenit destul de avansată, interesul compozitorilor pentru acest instrument a crescut, iar partide de trompetă sunt incluse în orchestră. Fenomenul se intensifică în epoca Barocului. De fapt, specialiștii în domeniu [12, 14, 15, 85] consideră că perioada barocului este epoca de aur pentru acest instrument. Ea se impune în lucrările unor mari maeștri precum G. Purcell, A. Scarlatti, A. Vivaldi, G.F. Telemann și atinge culmi în muzica lui G.F. Händel și J.S. Bach. Sfârșitul secolului al XVIII-lea marchează începutul modificărilor tehnice, care au adus trompeta la aspectul și calitatea actuală. Interpreții aveau nevoie de un instrument cromatic în locul trompetei naturale, deoarece compozitorii foloseau combinații din ce în ce mai complexe de tonalități în compozițiile lor.

În epoca clasicismului, apoi romantismului, datorită impunerii omofoniei, a liniilor melodice expresive, romantice, trompeta rămâne în umbră. Ca instrument solistic este puțin utilizată. Cu toate acestea ea este supusă permanent modificărilor. Abia în secolul al XX-lea, datorită îmbunătățirilor aduse designului instrumentului și dezvoltarea abilității interpretative a trompetiștilor, instrumentul apare adesea cu partide solo în orchestre și nu numai. Grație timbrului strălucitor, trompeta începe să fie folosită nu doar în muzica academică, dar și în alte genuri, precum jazz, pop-rock, muzică populară.

Evoluției trompetei ca instrument muzical îi este asociată căutarea și extinderea mijloacelor de expresie artistică, care în prezent a atins cote înalte, manifestându-se sub diverse aspecte ale practicii interpretative, în special, în tehnica de producere a sunetului. Specificul acestui proces constă în faptul că emiterea sunetului, depinde de diversitatea texturii sonore, care se axează pe întreg spectrul de calități ale execuției precum intonația, densitatea, articulația, dinamica, durata ș.a., toate împreună alcătuind culoarea unică a sunetului interpretat.

Menționăm că experimentele cu sunetul muzical, abordări originale și inovatoare în căutarea unei noi sonorități, inclusiv la trompetă, nu sunt numai subiectul creației compozitorilor moderni. Un anumit interes în această direcție au avut-o compozitorii din toate timpurile. Acest lucru este confirmat, spre exemplu, de utilizarea unei surdine la trompeta clarino în orchestră, deja în fazele incipiente ale formării operei, ceea ce indică o inovație în abordarea compozitorilor din secolele XVII-XVIII, și tendința de a căuta noi posibilități sonore-dinamice și timbrale ale instrumentului. Un exemplu în acest sens este lucrarea *Orfeu* (1607) a lui Claudio Monteverdi (1567–1643), care la începutul secolului al XVII-lea folosește trompeta clarino cu surdină în introducerea operei. Cel mai probabil acest lucru a fost determinat de necesitatea de a oferi sunetului trompetei în registrul acut un aspect catifelat, diminuând, astfel, din asprimea și tensiunea sonorității. În partitură compozitorul nu indică cu ce scop folosește această adaptare, destul de rară în acele timpuri, el dă doar unele recomandări privind interpretarea *Toccatei* și folosirea surdinei. În prezent au loc experimentări active cu trompeta preparată, folosirea diferitor metode de emiteră a sunetului, ducând la îmbogățirea paletelor sonore a instrumentului cu nuanțe timbrale subtile.

În cultura muzicală autohtonă trompeta ca instrument solistic, se impune, în mare parte, în muzica de fanfară pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar, în special, în fanfarele lăutărești, începând cu secolul XX, cu toate că acest instrument, la fel ca și în alte culturi antice, este menționat încă la traco-geto-daci de către istoricii timpului Strabon, Xenofon, Iordanes, Aristotel. Mai mult decât atât, pe columna lui Traian descoperim acest instrument muzical. Octavian Lazăr Cosma subliniază: „Dacii au cunoscut și trompeta, instrument înfățișat în scenele de luptă de pe columna lui Traian. Pavilionul trompetei dacilor avea forma unui bot de fiară, larg deschis. Materialul de construcție pare să fi fost bronzul. Denumirea sa era aceea de *carnyx*. Prezența sa pe columnă, alături de arme, ne îndreptățește să-i atribuim o funcție războinică, militară, căreia îi erau specifice sunete puternice, înalte” [23, p.28]. Vladimir Babii menționează în acest sens: „Pe teritoriul Moldovei trompeta naturală (trompă, trumbetă, dial, trubușoară) își face apariția odată cu prima incursiune a turcilor la nord de Dunăre, care a avut loc în anul 1369” [6, p.137]. El îl citează pe Tiberiu Alexandru, care relevă „dacă domnitorul păstrează pe lângă el o muzică creștinească alcătuită din tobe și trâmbițe, protocolul, însă, îi cere să aibă, neapărat, și o muzică turcească” [6, p.137]. Cercetătorul mai precizează: „Muzica turcească, o orchestră militară, numită tabulhana, tambulhana, etc. (tc.: tabâlhane), de rând cu alte instrumente (idiofone, membranofone), avea în componența sa, în mod obligatoriu, de la șase până la zece trompete sau așa numiții boruși (Borusseni). Drept confirmare, privind folosirea în trecut a trompetei pe meleagurile noastre ne invocă miniatura din Psaltirea lui Anastasie Crimca (primul sfert din secolul al XVII-lea) pe care este zugrăvită o luptă a călăreților și suliașilor cu trompetari în față” [6, p.137].

Creația compozitorilor din Republica Moldova din perioada postbelică reflectă tendința și interesul pentru experimentarea cu sunetul, tehnicile de scriitură componistică, lărgirea spațiului genuin și abordarea creativă a diferitor instrumente muzicale, care aparțin atât domeniului muzicii academice, cât și populare, în special a instrumentelor mai puțin valorificate, cum ar fi trompeta.

Posibilitățile tehnice și expresive ale trompetei oferă teren amplu pentru valorificare, ceea ce o demonstrează creații de diferit gen ale compozitorilor din Republica Moldova. Până în prezent au fost scrise de către autorii autohtoni diverse lucrări, în care trompeta are un rol important, fiind utilizată atât ca instrument solistic, cât și în ansamblu. Dintre creațiile camerale pentru trompetă ale compozitorilor autohtoni, numim: Simion Lungul – *Două piese* pentru trompetă și pian (1968); Valerii Loghinov – *Sonata* pentru trompetă și pian (1972); Alexandr Sochireanschi – *Studiu de concert* pentru trompetă și pian (aprox. 1972-1976); Vladimir Slivinski – *Oleandra* pentru trompetă și pian (1979), *Piesă moldovenească* pentru trompetă și pian (1974), *Studiu de concert* pentru trompetă și pian (1987); Oleg Negruța – *Romanță* pentru trompetă și pian (1980); David Fedov – *Piesă concertistică* pentru trompetă și pian (1982); Boris Dubosarschi – *Capriccio* pentru trompetă și pian (1982); Arcadii Luxemburg – *Rondo de concert* pentru trompetă și pian (1978/1980); Zlata Tcaci – *Două piese* pentru trompetă și pian (1994); Vladimir Rotaru – *Improvizație* și *Dans fecioresc* pentru trompetă și pian (1986), *Două piese lirice* pentru trompetă, pian și percuții de Igor Iachimciuc (2013) ș.a. Lucrările ample, chiar dacă sunt mai puține la număr, sunt valoroase atât din punct de vedere compozițional, cât și interpretativ, fiind solicitate de interpreți consacrați și cei în formare, cum ar fi *Concertul* lui Alexandr Mulear (1962), *Concertele* 1 (1988), 2 (2014) și 3 (2023) de Oleg Negruța, *Concertul* pentru trompetă, vioară complementară și orchestră (pe motive în caracter popular) *Ecouri carpatine*, de Tudor Chiriac (2008).

Creațiile enumerate, prin calitatea lor, valoarea artistică, se înscriu firesc în repertoriul românesc al trompetei, cum ar fi, spre exemplu opusurile camerale: *Legenda*, George Enescu (1906), *Pastorală și joc*, Anatol Vieru (1958), *Temă cu variațiuni în stil popular* Aurel Popa (1967), *Sonata* pentru trompetă și violoncel, Anton Șuteu (1972), *Piccola Passacaglia* pentru trompetă și pian (1962), *Tromba in excelsis* pentru trompetă solo – Constantin Rîpă (2001) ș.a., sau producții concertistice precum *Concert* pentru trompetă și orchestră, Iuliu Mureșianu (1955), *Concertele* nr.1 și nr.2 pentru trompetă și orchestră, Aurel Popa (1958, 1979) etc. Evident că în raport cu muzica universală, nu numai cu cea din spațiul românesc, repertoriul pentru trompetă al compozitorilor din Republica Moldova, sub aspect numeric, este destul de modest. Totuși având în vedere arealul cultural imens pe care îl reprezintă muzica universală, acest raport este relativ, și nu numai din punct de vedere geografic, dar și al condițiilor încetinite de cunoaștere a realității componistice universale după al doilea război mondial impuse de cortina de fier. Din această perspectivă, deși restrâns, calitatea repertoriului basarabeian pentru trompetă, a modalităților de

valorificare a specificului timbral și tehnic al instrumentului, a profunzimii mesajului muzical, prezintă interes pentru cercetare. Trebuie să remarcăm și faptul că autorii autohtoni erau în contact nemijlocit cu muzicienii altor etnii din fosta Uniune Sovietică, încadrându-se, astfel, în circuitul cultural respectiv, și simțindu-se, ca urmare, influența măștrilor în domeniu precum cea a lui D. Șostakovici sau A. Hacıaturian.

Dacă despre parcursul istoric al muzicii naționale, despre creația compozitorilor din Republica Moldova au fost elaborate cercetări fundamentale, în care sunt abordate din punct de vedere diacronic sau structural și diferite lucrări scrise pentru trompetă, atunci sfera interpretativă, de valorificare a posibilităților expresive ale instrumentului nu a fost încă suficient studiată în muzicologia națională și necesită o analiză multă aspectuală în contextul simbiozei *interpretare – mijloace expresive – dramaturgie muzicală*. Această direcție de cercetare este **importantă și actuală**, fiind condiționată și de necesitatea promovării în practica de concert a unor noi concepte de interpretare, iar în mediul științific și academic al investigațiilor teoretice realizate la acest subiect, care nu au fost suficient abordate și nu există studii în literatura de specialitate.

Scopul cercetării constă în identificarea modalităților de exploatare a mijloacelor tehnice și de expresie ale trompetei în creația compozitorilor din Republica Moldova. Lucrarea teoretică conține analize aprofundate ale repertoriului pentru trompetă din perspectiva interpretării și valorificării creative a posibilităților expresive ale trompetei. Demonstrarea practică a investigațiilor științifice întregeste cercetarea, propunând o tratare interpretativă a creațiilor analizate de pe poziții contemporane ale fenomenului muzical. Scopul trasat a determinat realizarea următoarelor obiective:

1. Caracterizarea repertoriului pentru trompetă selectat din creația compozitorilor din Republica Moldova;
2. Sistematizarea particularităților interpretative la trompetă;
3. Examinarea aspectelor structurale ale lucrărilor selectate;
4. Determinarea mijloacelor tehnice și de expresie ale trompetei abordate în fiecare creație;
5. Analiza tratării interpretative a partidei trompetei.

Noutatea și originalitatea științifico-practică. Elaborarea acestei teze contribuie la crearea unei viziuni ample asupra fenomenului cercetat prin abordarea sub diferite aspecte a creațiilor pentru trompetă, semnate de compozitorii autohtoni din perspectiva simbiozei interpretare – mijloace expresive – dramaturgie muzicală. Lucrarea teoretică vine să completeze, astfel, un spațiu insuficient studiat în muzicologia națională, consacrat artei interpretative instrumentale și organologiei. Ea se bazează pe noțiuni și concepte ale științei muzicale, ce se referă la istoria și teoria muzicii, arta interpretării la instrumente aerofone, acustică muzicală. Abordarea

interpretativă a creațiilor pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova de pe poziții contemporane ale fenomenului muzical reflectă etape importante ale cercetării.

Baza teoretică și metodologică. Demersul științific al prezentei teze este fundamentat pe un ansamblu coerent de metode de cercetare, selectate și aplicate în funcție de obiectivele generale și specifice ale studiului, de natura materialului muzical analizat, precum și de complexitatea fenomenului interpretativ contemporan. Abordarea metodologică este de tip interdisciplinar, îmbinând mijloace proprii muzicologiei istorice, analitice și interpretative, cu elemente de analiză stilistică și estetică muzicală. Dintre metodele utilizate în procesul cercetării evidențiem metoda analizei muzicologice, care reprezintă fundamentul investigării lucrărilor pentru trompetă semnate de compozitori din Republica Moldova. Analiza muzicologică aplicată partiturilor studiate vizează: arhitectura lucrărilor, tratarea liniei melodice, a structurii ritmice și tonal-modale al discursului muzical, mijloacele componistice specifice fiecărui autor, particularitățile scriiturii pentru trompetă în raport cu exigențele interpretative. Această metodă a permis identificarea elementelor de limbaj muzical prin care trompeta capătă valențe expresive distincte în creația autohtonă. O altă metodă este cea a analizei interpretative, folosită pentru studierii relației dintre textul muzical și realizarea sa sonoră în context interpretativ. Ea a contribuit la investigarea tehnicilor de emisie, articulație și nuanțare timbrală, analiza strategiilor de frazare și agogică utilizate în interpretarea lucrărilor, evidențierea rolului interpretului în transmiterea expresivității intenționate de compozitor. Prin această abordare, interpretarea este valorizată nu doar ca act de redare sonoră, ci și ca proces creativ de co-autorat artistic.

Folosirea metodei comparative a facilitat punerea în evidență a direcțiilor comune și a diferențelor semnificative în tratarea trompetei de către diferiți compozitori. Aceasta a condus la conturarea unui tablou stilistic al scriiturii pentru trompetă în spațiul muzical din Republica Moldova, evidențierea elementelor de originalitate la nivel expresiv și tehnic. Metoda istorică a facilitat înțelegerea evoluției tratării trompetei, influențelor externe resimțite în creația locală.

Pornind de la experiența directă a cercetătorului ca interpret, metoda observației practice a contribuit la observarea directă a dificultăților tehnice și expresive întâlnite în execuția lucrărilor analizate, formularea unor propuneri de soluționare artistică a pasajelor problematice, valorificarea perspectivei interpretului asupra actului de comunicare estetică prin trompetă. A fost utilizată complementar metoda interviului în relație cu compozitorii, în special cu Oleg Negruța, pentru obținerea unor opinii privind intenția componistică și estetica lucrărilor, documentarea opțiunilor tehnice și de expresie propuse, clarificarea contextului de creație și a cerințelor interpretative specifice.

Prin aplicarea integrată a acestor metode, cercetarea a urmărit nu doar descrierea obiectivă a repertoriului analizat, ci și valorificarea dimensiunii expresive și artistice a trompetei în contextul

creației muzicale din Republica Moldova. Această abordare complexă reflectă specificul unei cercetări științifico-practice plasată la intersecția dintre analiză muzicologică riguroasă și reflecție interpretativă profundă.

Baza teoretică a cercetării o constituie diferite surse, respectiv, articole, monografii, studii, partituri pentru trompetă semnate de compozitorii din Republica Moldova. Astfel pentru a urmări etapele evoluției instrumentarului aerofon în muzica universală și națională, în special a trompetei au fost consultate lucrările semnate de: V. Babii *Studii de organologie* [6]; Cazac A. *Instrumentele de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii 20–80 ai secolului al XX-lea)* [9]; Gâsca N. *Tratat de teoria instrumentelor. Acustica muzicală. Instrumente de suflat* [27]; Crețu V. *Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație* [25]; Cârstea S. *Pagini din istoria trompetei* [15]; Rotaru P. *Istoricul utilizării instrumentelor aerofone în muzica arealului cultural românesc (de la origini până la 1940), Privire generală asupra dezvoltării muzicii pentru instrumentele de suflat din Moldova postbelică* [47, 49]; Ghilaș, V. *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu* [28]; Ciulachi M. *Instrumentele orchestrei simfonice* (Чулаки М. *Инструменты симфонического оркестра*) [92] ș.a.

Aspecte legate de interpretarea la instrumente aerofone, în general, și la trompetă, în particular, ne-au oferit articolele științifico-metodice, semnate de Cârstea S. *Metode de studiu care au revoluționat stilul de interpretare la trompetă (secolul XX)* [14]; Goia I. *Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat* [31]; Cărbunescu D. *Metoda de trompetă (cornet, flugelhorn și bassflugelhorn)* [10]; Popa A. *Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat (cu referiri speciale la trompetă)* [44]; Horez I. *Istoria trompetei. Moduri de articulație a sunetelor* [39]; Ungureanu D. *Metoda de trompetă* [53]; Usov Iu. *Istoria universală a interpretării la instrumente aerofone* (Усов Ю. *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах*) [86] ș.a.

Ca fundament teoretic în analiza materialului muzical au servit studiile: Ciobanu M. *Curs de forme muzicale* [21]; Teodorescu-Ciocănea L. *Tratat de forme și analize muzicale* [50]; Mazeli M. *Arhitectura formelor muzicale* (Мазель Л. *Строение музыкальных форм*) [78]; Holopova V. *Forma creațiilor muzicale* (Холопова В. *Формы музыкальных произведений*) [91] ș.a.

O sursă de informare l-au constituit dicționarele și enciclopediile consacrate artei muzicale, materialele electronice, video de pe You Tube ș.a. O contribuție substanțială în realizarea scopului propus a avut-o experiența personală a autorului tezei ca muzician trompetist și profesor la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Valoarea aplicativă a temei. Rezultatele investigațiilor teoretice, ce se conțin în studiul analitic și cele ale componentei practice pot fi utile în abordarea științifico-practică a fenomenului cercetat în raport cu alte instrumente aerofone, în diferite epoci ale istoriei muzicii, atât în context

național, cât și la nivel universal; deschide perspectiva pentru compunerea unor noi opusuri muzicale pentru trompetă și exploatarea creativă a acestui instrument. Informația ce se conține în teză este utilă pentru cursurile didactice: *Istoria muzicii naționale, Istoria artei interpretative, Interpretare instrumentală – instrumente orchestrale (Trompetă)* ș.a.

Implementarea rezultatelor științifice. Reperele fundamentale ale cercetării au fost prezentate în cadrul diferitor manifestări științifice naționale și internaționale din anii 2019-2024, în șase articole științifice, cinci teze, în comunicările din cadrul proiectului științific desfășurat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (2021). Rezultatele cercetării științifice se regăsesc în componenta practică a tezei de doctorat, respectiv trei recitaluri, într-un șir de concerte, realizate în Republica Moldova și peste hotarele ei. Activitatea autorului tezei ca asistent universitar la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, profesor de trompetă, este încă un mijloc important pentru implementarea rezultatelor științifico-practice.

Aprobarea rezultatelor cercetării. Teza de doctor a fost discutată la ședințele Comisiei de îndrumare în cadrul Școlii doctorale *Arte și studii culturale* a AMTAP, în Comisia de susținere preliminară cu prezența unui reprezentant al Consiliului științific și al unui expert extern, fiind recomandată pentru susținere. Prezentarea comunicărilor la diferite conferințe științifice atât naționale, cât și internaționale, publicarea ulterioară a materialelor a constituit o etapă însemnată în aprobarea rezultatelor componentei teoretice. În ceea ce privește componenta practică, ea a fost completată cu un șir de concerte realizate în țară și peste hotare cu diferite orchestre.

Sumarul conținutului tezei. *Componenta practică* a tezei de doctorat însumează trei recitaluri prezentate public, care au inclus creații camerale și de formă amplă, scrise pentru trompetă de către compozitori din Republica Moldova. Ca urmare au fost demonstrate modalitățile de valorificare a expresivității trompetei de către compozitori și particularitățile interpretative ale acestor lucrări.

Componenta teoretică include o introducere, adnotare în două limbi – română și engleză; două capitole, concluzii și recomandări, lista bibliografică cu 92 surse. În *introducere* sunt relatate, formulate și argumentate: actualitatea și importanța problemei abordate, scopul și obiectivele cercetării, noutatea și originalitatea conceptului artistic, baza teoretică și metodologică, valoarea aplicativă a lucrării, aprobarea rezultatelor și sumarul conținutului tezei.

Capitolul 1. *Creații camerale pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova* are opt subcapitole. Primul subcapitol 1.1. *Aspecte ale plasticității sonore a trompetei*, abordează problema necesității cunoașterii aspectelor legate de morfologia trompetei, particularităților interpretative, posibilităților tehnice și de expresie pentru aplicarea acestora în redarea exhaustivă a conceptului și dramaturgiei muzicale ale creațiilor scrise pentru acest instrument. Celelalte

subcapitole: 1.2. *Studiul de concert* pentru trompetă (in B) și pian de Alexandr Sochireanschi; 1.3. *Oleandra* pentru trompetă (in B) și pian de Vladimir Slivinski; 1.4. *Rondo* de concert pentru trompetă (in B) și pian de Arcadii Luxemburg; 1.5. *Romanță* pentru trompetă (in B) și pian de Oleg Negruța; 1.6. *Piesă moldovenească* de concert pentru trompetă (in B) și pian de David Fedov; 1.7. *Improvizație* de Vladimir Rotaru și 1.8. *Două piese lirice* pentru trompetă de Igor Iachimciuc, conțin analize din punct de vedere structural și interpretativ ale lucrărilor indicate și identificarea elementelor tehnice și de expresie valorificate specifice trompetei. Capitolul încheie cu formularea concluziilor.

Capitolul 2. *Valențe interpretative ale trompetei în lucrările de formă amplă ale compozitorilor din Republica Moldova* conține trei subcapitole: 2.1 *Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră* de Alexandr Mulear, 2.2. *Concertele pentru trompetă (in B) și pian* de Oleg Negruța, 2.3. *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră* (pe motive în caracter popular) de Tudor Chiriac. Lucrările date sunt analizate, având în vizor posibilitățile tehnice și de expresie ale trompetei, sunt propuse modalități optime de combinarea ale acestora pentru asigurarea unei sonorități eficiente și redarea plenară a conținutului creației muzicale executate. Capitolul este urmat de formularea concluziilor.

În concluzii generale și recomandări au fost prezentate rezultatele cercetării subiectelor tratate în teză și formulate câteva repere pentru o nouă abordare atât a temei de cercetare, cât și ale altor direcții conexe. Teza de doctorat este însoțită de o listă bibliografică, care conține surse de bază, ce au constituit fundamentul teoretico-metodologic al cercetării.

1. CREAȚII CAMERALE PENTRU TROMPETĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

1.1. Aspecte ale plasticității sonore a trompetei

Trompeta, depășind funcția elementară a unui instrument de semnalizare, odată cu perfecționarea sa, a început să ocupe un loc din ce în ce mai important în cultura muzicală. Timbrul ei – luminos, clar, ușor aspru a atras atenția compozitorilor din diferite epoci. A. Vivaldi, J. S. Bach, J. Haydn, L. van Beethoven, J. Brahms, F. Liszt, C. Debussy, D. Verdi, J. Bizet. M. Ravel, D. Gershwin, M. Mussorgski, N. Rimski-Korsakov, P. Ceaikovski, D. Șostakovici, și mulți alții au încredințat trompetei partide solistice în creațiile lor. Spre exemplu:

- *Concertul pentru două trompete și orchestră în C-dur* al lui A. Vivaldi se înscrie pe linia îmbinării strălucirii solistice cu momente de intensă vibrație lirică; *Concertul* lui J. Haydn pentru trompetă în *Es-dur* este una dintre ultimele lucrări ale compozitorului și, totodată, o piesă de referință pentru acest instrument. La acea vreme, trompeta era încă limitată din punct de vedere tehnic, fiind capabilă să producă doar o gamă restrânsă de note naturale. Acest lucru s-a schimbat odată cu invenția trompetei cu clape (keyed trumpet) de către Anton Weidinger, un virtuoz și inovator austriac. El a dorit să fie scrisă o lucrare care să demonstreze capacitatea noii trompete de a produce note cromatice, iar J. Haydn a răspuns acestei provocări cu o capodoperă care pune în valoare toate calitățile instrumentului. *Concertul pentru trompetă* al lui J. Haydn a fost inițial uitat și redescoperit abia la începutul secolului XX. Astăzi, este una dintre cele mai frecvent interpretate lucrări din repertoriul pentru trompetă și este considerat un test de maturitate pentru orice solist. Lucrarea nu doar că a demonstrat potențialul trompetei cu clape, dar a deschis calea pentru dezvoltări ulterioare în construcția instrumentelor de alamă;

- opera *Aida*, semnată de marele compozitor G. Verdi, cuprinde pasaje inconfundabile de trompetă egipteană. Muzicalitatea și tonalitatea trompetei egiptene sunt unice, ceea ce face acest instrument extrem de apreciat în marile orchestre ale lumii;

- *Concertul pentru pian, coarde și trompetă solo în c-moll* a fost scris de D. Șostakovici în 1933, fiind inspirat de partitura lui Paul Hindemith *Kammermusik* No. 2, op. 36. La premieră partida trompetei a fost interpretată de Alexander Schmidt, iar la pian – autorul însuși ș.a.

Căutarea și extinderea mijloacelor de exprimare artistică, ce caracterizează interpretarea modernă la trompetă, a afectat diverse aspecte ale practicii interpretative și, în primul rând, tehnologia de producere a sunetului. Pentru arta muzicală contemporană sunetul a devenit o zonă de preocupare și experimentare.

În prezent repertoriul pentru trompetă din muzica universală este foarte bogat. Compozitorii în lucrările lor au demonstrat că acest instrument este la fel de virtuos ca o vioară, la fel de blând

ca o voce umană, are plasticitatea stilistică a unui pian, iar interpreți celebri, mari virtuozii precum M. Andre, L. Armstrong, D. Gillespie, T. Dokșiter, K. Brown, M. Davis, S. Nakariakov, C. Baker, A. Sandoval, E. Calvert, G. Orvid, W. Marsalis, F. Hubbard și mulți alții au confirmat acest lucru prin măiestria lor. Compozitorii din Republica Moldova, au valorificat pe larg sonoritatea trompetei în lucrări lor, iar trompetiști ca Sergiu Cârstea, Valeriu Hanganu, Adam Stînga, Petru Haruța și mulți alții au dus faima artei interpretative departe de hotarele republicii.

Se știe că trompeta este un instrument ce posedă un registru alto-soprano. Ambitusul trompetei *in B* este de la *fa diez* octava mică (nota reală - *mi octava mică*) și nota *do* octava a treia (nota reală - *si bemol* octava a doua), dar acesta nu este limita, abilitățile muzicienilor duc deseori la depășirea lui. Spre deosebire de alte instrumente aerofone de alamă, un trompetist folosește relativ puțin aer și, prin urmare, poate executa fraze melodice destul de mari, iar flexibilitatea trompetei din punct de vedere tehnic, îi permite interpretului, în funcție de capacitățile sale, să cânte cu măiestrie cele mai complicate pasaje.

Prin tehnica unui instrument înțelegem totalitatea elementelor necesare stăpânirii depline a instrumentului, pentru a cânta corect și cu ușurință. Spre exemplu, când vorbim de tehnica instrumentelor cordofone, înțelegem atât tehnica mâinii stângi, cât și celei drepte. La instrumentele aerofone există elemente tehnice comune, precum respirația, articulația sunetelor etc, și elemente tehnice specifice fiecărui instrumente legate de tehnica degetelor, emisia sunetelor ș.a.

Tehnica trompetei este alcătuită din câteva componente distincte: tehnica buzei, a limbii, a degetelor și tehnica respirației. Atacul sunetelor pe registre este o tehnică specifică a limbii. Un element de bază în însușirea tehnicii interpretative la trompetă este respirația. Ea este motorul care dă viață instrumentului prin sunetele emise și creează muzicalitate prin frazare. Controlului respirației oferă suportul necesar atât pentru fraze lungi, cât și pentru atacuri rapide. Trompetiștii trebuie să dezvolte o conștientizare puternică a respirației lor, deoarece aceasta afectează direct emiterea sunetului și consistența acestuia.

Utilizarea corectă a degetelor, la fel, este importantă pentru agilitate și precizie, influențând direct interpretarea. Amplasarea degetelor afectează dexteritatea și viteza în timpul execuției. Tehnica corectă a degetelor poate influența semnificativ capacitatea muzicianului de a executa pasaje rapide cu precizie. Articulația, un alt domeniu esențial, afectează modul în care sunetele sunt produse în contexte muzicale variate.

Stăpânirea tehnicilor avansate de interpretare este esențială pentru orice trompetist care dorește să-și exteriorizeze talentul muzical. Realizarea performanței interpretative este plină de provocări, mai ales pe măsură ce trompetiștii ating un nivel avansat. Aceasta nu se referă doar la execuția rapidă a unor pasaje complicate ci și la o înțelegere profundă a diferitelor componente fundamentale pentru producerea și exprimarea unui sunet elevat. Redarea plenară a conținutului

artistic și conceptual al unei creații depinde nemijlocit de măiestria interpretului, de înțelegerea intențiilor compozitorului și modalităților acestuia privind exploatarea plasticității sonore a trompetei.

Particularitățile tehnice ale trompetei sunt în raport nemijlocit cu articulațiile folosite de interpreți. Profesorul rus Avangard Fedotov în lucrarea *Metoda de studiu a interpretării la instrumente aerofone (Методика обучения игре на духовых инструментах)*, analizând metoda de însușire a instrumentului propusă de profesorii ruși B. Dikov și A. Sedreakean, relatează următoarele referitor la conceptul lor despre complexitatea problemei articulațiilor, ce include corelația a două componente: a) expresiv-semantică și b) tehnică: „în scopul elucidării acestor aspecte și obținerii unui consens în înțelegerea lor, noi abordăm diferențiat noțiunile „mijloace interpretative” și „mijloace de expresie”. În prima categorie este inclus tot ce este legat de partea tehnologică a artei interpretative, adică tot ce reprezintă o predispoziție și asigură un proces artistic eficient al actului interpretativ, și anume: starea tehnică a instrumentului, muștiucului, anciei; poziția (corpului, capului, mâinilor, ambușurii); tehnica respirației interpretative (inspirației, expirației etc.), limbii (metode de execuție a atacului tare, moale, mixt etc.), buzelor (rezistența, elasticitatea aparatului labial); cunoașterea pozițiilor (de bază, auxiliare etc.). În categoria mijloacelor de expresie este inclus tot ce reprezintă un rezultat artistic al procesului de utilizare al mijloacelor interpretative, și anume: sunet, timbru, intonație, *vibrato*, articulații și atac, ritm, tempo, agonică, frazare, nuanțe dinamice.” [89, p.159].

Se știe că, articulațiile sunt anumite modalități de producere a sunetului la trompetă. Tehnica efectuării articulațiilor se axează pe câteva momente esențiale ale execuției sunetului: începutul emiterii sunetului (atac), specificul trasării acestuia, dezvoltarea și încheierea lui. În interpretarea la trompetă, termenul articulație înseamnă acțiuni strict coordonate, simultane ale mușchilor labiali, limbii, respirației și degetelor. Calitatea sunetului, caracterul muzicii interpretate, expresivitatea, imaginile, varietatea nuanțelor dinamice și timbrale depind în mare măsură de sincronicitatea acestor elemente ale aparatului interpretativ. Alegerea articulației este determinată de conținutul lucrării și de intenția compozitorului. Prezentăm în continuare articulațiile devenite tradiționale în interpretarea la trompetă.

Détachée este una dintre articulațiile principale, folosită pentru orice dinamică și în toate registrele. Particularități caracteristice: începutul neaccentuat (dar energic, clar, definit) al sunetelor separate unul de celălalt prin atac; durata sunetului susținută, completă și uniformă; sonoritatea finală este moale, rotunjită, deschisă. Această articulație este executată ferm, cu un atac pe mai multe sunete și pe o expirație, cu o lovitură ușoară a limbii; în același timp, pauzele între sunete pot fi reduse la minim, obținând, atunci când este necesar, o sonoritate melodioasă, neaccentuată, aproape coerentă cu un atac moale.

Legato reprezintă una dintre principalele modalități de conducere a sunetului la trompetă, constituind procedeul unei combinații coerente, line de sunete, crearea senzației de contopire a lor. Cu ajutorul acestei articulații sunete de diferite înălțimi, de parcă curg unul din celălalt, sunt unite într-o frază, dând melodiei un caracter duios. *Legato*, fiind de importanță capitală pentru interpretarea la trompetă, face parte integrantă din tehnica buzelor. Acesta este o articulație, care se execută fără atac al limbii, cu toate acestea, limba este implicată în producerea primului sunet ca și în reglarea fluxului de aer expirat, modificând volumul din cavitatea bucală în funcție de înălțimea sunetului. Execuția corectă a articulației *legato* depinde de expirația lină și uniformă, mișcările clare la schimbarea digitației, abilitatea buzelor de a schimba rapid și prompt „poziția” pentru a nu distinge auditiv momentului trecerii de la un sunet la altul. Un *legato* perfect, asociat cu o sonoritate plăcută, înnobilează și lărgeste posibilitățile expresive ale instrumentului. Trompeta poate deveni, astfel, un instrument liric. Varietățile acestei articulații includ: 1) *legato marcat* – conexiune subliniată a sunetelor prin marcări ușoare de către fluxului de aer expirat, amintindu-ne de ataca. Utilizarea corectă a acestui tip de *legato* creează un sunet melodios indiferent de dinamica interpretării. 2) *legatissimo* – o articulație care presupune și mai multă performanță coerentă decât *legato*.

Non legato – literalmente: sunetele nu sunt legate între ele. Constituie o performanță accentuată și melodică, folosită la intensitate scăzută a sunetului (de la *pp* la *mf*) pentru a conferi sonorității un caracter expresiv și tot odată catifelat. Între sunetele executate *non legato* trebuie să se audă pauze ușoare, adică durata reală a sunetului va fi egală cu aproximativ 3/4, iar restul este 1/4 din nota scrisă – pauza mică. Atacul pe *non legato* este ferm, neaccentuat, oarecum similar celui din articulația *détachée*, sfârșitul interpretării sunetului este moale, deschis, fără participarea limbii.

Staccato reprezintă una dintre articulațiile frecvent utilizate pentru execuție accentuată a sunetelor, de regulă acestea sunt scurte ca durată a emisiei, interpretate cu ajutorul unor lovituri ascuțite, rapide, dar ușoare ale limbii sub formă de atacuri dure și auxiliare. Sfârșitul emiterii sunetului este deschis, fără participarea limbii. Un sunet este separat de altul prin pauze: cu cât pauza este mai lungă, cu atât *staccato*-ul este mai scurt și mai ascuțit, dar cel mai adesea durata notei scrise este redusă la jumătate. Articulația *staccato* efectuată folosind un atac combinat se numește *staccato dublu (triplu)*. Aceasta este o modalitate de interpretare a unor sunete foarte scurte într-un tempo rapid. Tehnica aceasta constă în faptul că folosindu-se alternativ mișcările vârfului și rădăcinii limbii este reglat jetul de aer și are loc un atac combinat de sunet în care alternează silabele „ta” (atac ferm) și „ka” (atac auxiliar). Când se interpretează *staccato dublu* se pronunță silabele „ta-ka”, iar când la *staccato triplu* (triolete, sextolete), unde sunt necesare trei lovituri ale limbii, se execută „ta-ta-ka”.

O versiune a articulației *staccato* este *staccatissimo* – un sunet foarte scurt, ascuțit, executat cu atac solid; finalul emiterii sunetului este închis, acoperit, de obicei cu participarea limbii. Sunetul notei scrise nu depășește 1/4 din durata ei, iar 3/4 este pauză. Se produce un efect sonor ce amintește oarecum de un „ciupit”, respectiv de articulația *pizzicato* la instrumente cu coarde.

Marcato este o tehnică de interpretare a sunetelor accentuate, separate unele de altele printr-un atac ferm. Această articulație se caracterizează printr-o execuție energică, accentuată a începutului sunetului, urmată de atenuarea acestuia – treptată (ca la *diminuendo*) sau rapidă (ca și la *sforzando*). Sfârșitul emisiei sunetului este moale, deschisă, rotunjită, fără participarea limbii. Utilizarea acestei articulații, în special filarea, ajută la depășirea unor dificultăți tehnice; de exemplu, atunci când se trece de la notele joase la cele înalte (și invers), este mai convenabil să se schimbe tensiunea mușchilor labiali, precum și de a respira scurt și rapid fără a încălca coerența frazei muzicale. Stăpânirea articulației *marcato* are un efect pozitiv asupra consolidării unui atac activ, clar. *Marcatissimo* constituie o varietate a articulației *marcato*, ce indică o execuție clară, mai fulgerătoare, decât *marcato*, producând un sunet puternic, tăios, cu unele opriri înainte de următorul sunet.

Martele – o tehnică de performanță distinctă pentru interpretarea sunetelor separate. Începutul sunetului este accentuat, reliefat, durata lui se menține pe aceeași dinamică. *Martele* se caracterizează printr-un atac energic, ferm, însoțit de o expirație puternică și mișcare activă a limbii; finalul este definit, chiar abrupt, închis, cu participarea limbii. Sunetul cu articulația *martele* ne amintește de *staccato*. Totuși caracteristica principală a acesteia spre deosebire de *staccato* este accentul său, sonoritatea destul de dură și aspră. În practica interpretativă la trompetă se folosește mai rar.

Trompetiștii utilizează în prezent „o tehnică de interpretare avansată, și totuși experimentează diverse ajustări la construcția instrumentelor moderne pentru a obține o calitate deosebită a sunetului, o mai mare lejeritate în interpretarea diferitor pasaje complicate, o mai largă paletă a nuanțelor dinamice, articulații diversificate – totul pentru o expresivitate majoră. Vorbind despre mijloacele de expresivitate trebuie menționată paleta largă de culori ale sonorității trompetei, cu o largă gamă de nuanțe” [12, p.33].

Astfel, pe lângă articulațiile de bază enumerate mai sus, la trompetă se folosesc o serie de mijloace de expresie, care sunt rezultatul combinării atacurilor dure, ferme cu cele auxiliare, tremur, alunecare etc. Sergiu Cârstea remarcă: „Creșterea calității în construcția instrumentelor bazate pe cercetări în domeniul acusticii și pe ultimele realizări în domeniul tehnologiei de prelucrare (cu o mai mare precizie) a metalelor și aliajelor – materiale necesare pentru construcția trompetei, a contribuit considerabil la apariția în sec. XX mai multor tipuri de articulații noi, mai multor mijloace de expresivitate, neîntâlnite anterior repertoriul trompetistic. Cele mai frecvente

sunt *frullato*, *tremolo*, *dudle thong*, *valve tremolo glissando*, *portato*, dar și diverse combinații ale articulațiilor tradiționale, caracteristice mai multor genuri de muzică, precum folclorul, muzica clasică, jazz-ul, deci trompetistul trebuie să cunoască foarte bine genurile și procedeele caracteristice de interpretare” [12, p.83].

Explicăm acest tip de articulații. *Portato* se referă la o tehnică de interpretare absolut fluentă, care presupune accentuarea blândă a sunetelor, înșiruirea continuu a acestora și legarea printr-o respirație comună. În ceea ce privește efectul sonor, *portato* seamănă cu o articulația *détachée*, iar în ceea ce privește gradul de coerență, amintește de *legato*. *Portato* diferă de articulația *détachée* prin felul de atac: în primul caz este dur, în al doilea este moale, permițând obținerea unui sunet complet fluent/legat. *Portato* este utilizat mai des la interpretarea muzicii de natură declamativă, în caracter festiv, optimist, pentru a-i conferi o expresivitate deosebită.

Portamento vizează una dintre procedeele tehnice de alunecare a sunetelor la trecerea de la un unul la altul; transferarea sunetului, de regulă, în ascendență, ca o repetare a acestuia cu o anumită doză de improvizație, libertate, spontaneitate (în descendență este mai puțin impresionant); o alunecare melodioasă, dulce, lentă, ca un *glissando* scurt. Utilizarea adecvată și delicată a tehnicii *portamento* sporește expresivitatea interpretării. Folosirea inabilă (stângace) a acestei tehnici subtile și elegante lasă amprenta manierismului și vulgarității. *Portamento* trebuie aplicat cu atenție, menținând un simț al proporției, specific pentru muzicienii profesioniști cu experiență. El (*portamento*) se realizează utilizând, în special, articulațiile *portato* și *legato*.

Frullato este o tehnică de interpretare a aceluiași sunet, care se repetă rapid, similar cu tremolo-ul instrumentelor cu coarde. La trompetă, efectul de tremur se realizează prin pronunțarea literei repetate *rrrrr* (sau *frrrr*), începutul sunetului este executat cu un atac dur, sfârșitul – cu și fără participarea limbii. Alternarea continuă, rapidă a sunetelor tremurătoare este asigurată de o anumită tensiune a limbii, care fie permite trecerea aerul, fie revine în cerul gurii. Această tehnică este folosită pentru a executa sunete individuale folosind articulațiile *détachée* și *marcato*. Cel mai bine este de a utiliza *frullato* în registrele mijlocii și inferioare. În registrul superior, însă, trebuie mai întâi de luat sunetul și apoi realizarea *frullato*. Pe sunete scurte și la nuanța de *piano*, interpretarea *frullato* este dificilă.

Umplerea succesivă a intervalului prin alunecare ușoară pe sunetele intermediare constituie *Glissando*. Mecanismul supapei este activat prin apăsarea parțială a tastei. Această tehnică schimbă semnificativ sunetul instrumentului, dându-i o culoare specifică. Este uneori ascuțit, șuierător, strident, alteori nazal, întunecat, sau moale, blând. Pentru a realiza astfel de nuanțele semitonurile incluse în *glissando* trebuie executate inexact. *Glissando* este folosit ca efect de obținere a unei culori timbrale, sau imitare onomatopeice și, practic, nu se întâlnește în literatura muzicală clasică. S-a impus, însă, în muzica jazz și în lucrările compozitorilor contemporani.

Vibrato constituie un procedeu tehnic spectaculos, rezultat al oscilației degetelor pe clape, care reprezintă o oscilație uniformă, ce provoacă modificări în limite mici ale înălțimii, volumului și timbrul sunetului. Cel mai important lucru în acest procedeu este frecvența cu care se execută *vibrato*, adică numărul de oscilații periodice pe secundă. *Vibrato* considerat natural și cu efect este cel care se încadrează în limitele de aproximativ 6-7 oscilații pe secundă. Devierea de la această normă este percepută la auz și lasă impresia de instabilitate a intonației, falsitate, ceea ce face sunetul neplăcut, manierat. Acest procedeu tehnic înfrumusețează calitatea sunetului și contribuie la crearea unei expresivități aparte a frazei muzicale, la redarea conținutului emotiv al creației muzicale. Interpretul, prin diferite combinații dintre amplitudine și frecvență, și prin nuanțele agogice, nescrise în partitură, dar pe care le realizează, poate aduce o contribuție serioasă la aprofundarea expresivă a conținutului muzical. Putem afirma că *vibrato* este un element de expresivitate.

Pentru a extinde mijloacele de exprimare artistică, trompetiștii folosesc surdina. Rolul ei principal este de a schimba puterea sunetului și crearea unor efecte sonore. Spre exemplu la o trompetă, un *forte* cu o surdină sună sfidător, îndrăzneț, iar un *piano* dă senzația sonorității la distanță. Cu ajutorul surdinei, instrumentul poate produce sunete de mieunat, mârâit și, de asemenea, îl ajută pe muzician să creeze diferite imagini: de la dure și sumbre la neobișnuit de delicate. În teoria și practica modernă a cântării la trompetă, folosirea surdinei se referă pe bună dreptate la tehnici de interpretare extinse sau netradiționale. Această interpretare a utilizării surdinei, care, datorită folosirii sale pe scară largă, pare adesea a fi un mod complet tradițional de a cânta, se explică prin influența semnificativă asupra timbrului natural și a dinamicii sunetului de trompetă.

Pentru un trompetist modern, căutarea unui nou sunet al instrumentului nu se limitează doar la creșterea varietăților acestuia (sunetului) cu proprietăți acustice extinse. O direcție inovatoare la fel de interesantă o reprezintă experimentele de îmbunătățire a designului, utilizarea diferitelor dispozitive și căutările în domeniul metodelor netradiționale de producere a sunetului. În acest sens putem numi, spre exemplu, folosirea trompetei cu microton pentru a interpreta muzica compozitorilor contemporani. Originalitatea sunetului unei astfel de trompetă constă într-o manieră de interpretare extrem de flexibilă din punct de vedere intonațional, plină de o varietate micro-intervalică și nuanțe timbrale apropiate vocii umane.

Așadar, trompeta este un instrument ce se bucură de popularitate, cu un sunet puternic, care captivează publicul de secole. fiind capabilă să exprime o gamă largă de emoții. Astăzi, ea ocupă un loc proeminent într-o gamă diversă de stiluri muzicale, inclusiv muzica pop, rock și electronică. Evoluția trompetei în cadrul acestor diverse genuri ilustrează adaptabilitatea și atractivitatea ei de durată, marcând un capitol dinamic în călătoria continuă a acestui instrument atemporal, care

inspiră muzicienii de pe tot globul. Ei au valorificat pe larg plasticitatea sonorității trompetei, anume pentru sunetul ei distinctiv, utilizând-o în crearea de compoziții inovatoare, care fac o punte între genurile tradiționale și cele moderne. În plus, experimentarea continuă cu materialele din care este confecționată și design reflectă angajamentul de a îmbunătăți calitatea sunetului și capacitatea de performanță. Inovații, cum ar fi dezvoltarea trompetei *piccolo* și a diferitelor sisteme de surdină, ilustrează evoluția instrumentului, permițând trompetiștilor să obțină noi posibilități sonore și dinamice. De-a lungul istoriei, trompeta a demonstrat o capacitate remarcabilă de a se adapta și de a evolua, asigurându-și locul ca unul dintre cele mai durabile instrumente din lumea muzicală. De la originile sale ca instrument de semnalizare în civilizațiile antice până la transformarea sa într-un instrument proeminent în orchestrele clasice și ansamblurile de jazz, călătoria trompetei reflectă un amestec de semnificație culturală și inovație artistică. Nu este solicitată doar pentru sunetul său distinctiv, ci și pentru rolul într-o varietate de genuri muzicale, subliniind versatilitatea și profunzimea sa. Impactul trompetei continuă să rezoneze, pe măsură ce muzicienii contemporani (interpreți și compozitori) explorează noi tehnici și stiluri muzicale.

1.2. Studiul de concert pentru trompetă (in B) și pian de Alexandr Sochireanschi

Miniaturile instrumentale, create de compozitorii autohtoni, reflectă anumite tendințe din punct de vedere interpretativ, care „se fac simțite în toate direcțiile de expresivitate muzicală: de la piese strâns legate de folclorul muzical (...), la creații ce conțin elemente noi, de la utilizarea elementelor muzicii populare, a imaginilor muzicale senine, lipsite de contraste, la îmbogățirea densității emotive. Lărgirea spectrului stilistic favorizează apariția unor realizări ce se impun prin deosebiri esențiale nu numai ca formă și conținut, ci și prin abordarea unor tehnici și mijloace noi de exprimare” [2, p. 603]. Sergiu Cârstea remarcă următoarele, referindu-se la lucrările pentru trompetă scrise în anii 70-80 ai sec. XX: „A. Sochireanschi compune *Studiul de concert*, V. Slivinschi – *Oleandra*, mai multe piese sunt semnate de S. Lungul, V. Rotaru. Lucrările acestor compozitori sunt de asemenea inspirate din muzica folclorică, însă posibilitățile tehnice și de expresivitate ale trompetei sunt fructificate mult mai plenar în comparație cu concertul de A. Mulear, gama de nuanțe și culori fiind mai largă, iar registrul acut al trompetei fiind mult mai solicitat” [13, p.91].

Ne propunem în continuare să realizăm analiza a câtorva lucrări instrumentale camerale reprezentative scrise pentru trompetă, cu identificarea mijloacelor interpretative și expresive ale acesteia, utilizate de compozitori și a particularităților execuției.

Studiul de concert (aprox. 1972-1976) pentru trompetă (in B) și pian de Alexandr Sochireanschi are tonalitatea *B-dur* și se evidențiază prin caracterul său concertant deosebit. Deși *Studiul de concert* are o durată modestă, aproximativ 2'20'', solistul reușește să demonstreze

nivelul tehnic și măiestria interpretativă, urmând indicațiile compozitorului referitoare la mijloacele tehnico-expresive.

Specifice pentru structura ritmică și al tehnicii interpretării sunt grupurile de patru *șaisprezecimi*, în care primele două note sunt pe *legato*, iar celelalte sunt pe *staccato*. Ambitusul creației pentru trompeta cu acordajul *in B* este între notele *sol* octava mică (nota reală – *fă*), până la nota *do* octava a treia (nota reală – *si bemol*). Nuanțele dinamice specifice acestei piese sunt: *p*, *mf*, *f*, *crescendo*, *decrescendo*, iar caracterul și tempo-ul notat de autor este *Allegro con brio*. Pe parcursul lucrării de mai multe ori se întâlnesc alternări de măsuri: din 2/4 în 3/4 și invers, ceea ce contribuie la susținerea senzației de mișcare.

Studiul de concert este scris în formă tripartită simplă ABA_1 , tipică pentru genul de miniatură precum preludii, piese de dans, studii ș.a. Secțiunea *A* are o structură bipartită $a+a_1$. Discursul melodic începe cu o introducere de cinci măsuri, executată la pian, care pregătește intrarea instrumentului solistic. În linia melodică expusă la trompetă (mm. 6 - 24) evidențiem o formulă melodică bazată pe mai multe motive, care devin sursa intonațională a întregii secțiuni și anume: tetracorduri descendente și ascendente, salturi descendente de cvartă perfectă și cvintă micșorată. Perioada a doua a_1 (mm. 26 - 53) reprezintă o dezvoltare a materialului melodic a perioadei întâi *a*.

Partea mediană *B*, constituie la fel o structură bipartită de tipul $b+a_2$. Comparativ cu secțiunea întâi *A*, discursul sonor al primei perioadă a părții mediane – *b* (mm. 54 -74) introduce un contrast pronunțat, atât tematic, cât și expresiv, desfășurându-se într-un tempo mai lent, la nuanțe de *p* cu *crescendo*, ajungând până la *f*, oferind posibilitate artistului instrumentist să-și manifeste măiestria și tehnica interpretativă.

Din măsura 75 urmează segmentul a_2 (mm. 75-84), care sub aspect arhitectonic este bi funcțional: în primul rând are funcția de încheiere a părții mediane, în al doilea rând, pregătește repriza ce urmează. Din măsura 85 are loc repriza secțiunii întâi. La fel ca și la începutul piesei, remarcăm aici introducerea executată la pian (mm. 85-89), după care se relevă tema melodică a instrumentului solistic, însă comparativ cu secțiunea întâi, repriza A_1 este dinamizată, forma segmentelor melodice *a* și a_1 constituind o perioadă pătrată din câte 16 măsuri fiecare.

Precum am menționat mai sus, *Studiul de concert* debutează în măsura 2/4 și tempo-ul *Allegro con brio*. Primele cinci măsuri cu funcția de introducere, interpretate la pian, conțin formule ritmice de *șaisprezecimi* pe nuanța *f*, care sunt preluate și dezvoltate în tema muzicală a solistului trompetist din secțiunea *A*, executată pe *mf*:

Exemplul 1.2.1

Alexandr Sochireanschi *Studiul de concert*



Instrumentistul va reda încă din primele măsuri caracterul lucrării, valorificând și aspectul modal frigid al temei, construită din pasaje ce conțin treapta a 7-a și a 2-a coborâtă. Măsura a 13-a, autorul o marchează cu *crescendo*, nuanța dinamică trece din *mf* în *f*, ceea ce necesită o atenție deosebită asupra execuției și expresivității sonore într-un interval de timp foarte mic, iar în măsura 14 tonalitatea *B-dur* a tema se schimbă în *h-moll*, oferind posibilitatea trompetistului să confere prospețime execuției.

Exemplul 1.2.2

Alexandr Sochireanschi *Studiul de concert*



Ulterior în măsurile 16, 19, 36, 39, 98, 101, 105 și 108 în linia melodică se impun figuri ritmice triolate, în care primele note sunt accentuate. Pentru interpret este important de a accentua aceste elemente triolate, fără a pierde din sonoritate, pentru a sublinia schimbarea caracterului jucăuș al ritmului cu cel concertant al lucrării:

Exemplul 1.2.3

Alexandr Sochireanschi *Studiul de concert*



Pe parcursul măsurii 24 se trece la 3/4, marcând astfel, revenirea la tonalitatea de bază *B-dur*. Din măsura 26 în discursul muzical, pe nuanța *mf*, se produce un nou salt tonal din *B-dur* în *des-moll*, unde se reiau cu o nouă expresivitate elementele ritmice de triolette cu accente. Dat fiind

faptul că linia melodică este fluctuantă, recomandăm interpreților să-și ia respirație scurtă între măsuri, acolo unde este posibil, pentru a nu pierde din sonoritatea liniei melodice. Important ca solistul să păstreze caracterul impetuos pe parcursul întregii piese.

Noua temă muzicală din secțiunea *B* se impune printr-o melodicitate aparte, îmbogățește discursul muzical (măsurile 54 – 74), menținând totodată caracterul concertant al piesei.

Exemplul 1.2.4

Alexandr Sochireanschi *Studiul de concert*



Tema se desfășoară pe durate lungi, pe care compozitorul le marchează cu efecte sonore dinamice, precum *crescendo* de la *p* la *f*, fiind executate aproape în fiecare măsură. În cazul dat trebuie de atras atenția la redarea caracterului și schimbarea rapidă a intensității sunetului pe nuanța *crescendo*, pentru a obține un efect strălucit al sonorității. În măsurile 75, 76, 79, 80 linia melodică se constituie predominant pe sunetele trisonului tonalității *ges-moll*, de aceea, pentru obținerea unei sunări calitative, se propune exersarea intensă a studiilor în formă de game pe *şaisprezecimi* din metoda pentru trompetă, spre exemplu *Școala interpretării la trompetă* (*Школа игры на трубе*) de J.B.Arban¹.

În repriză, discursul muzical urmează, după cum am menționat, la fel ca și la început: o mică introducere a pianului (patru măsuri), după care trompeta reia tema, doar ultimele cinci măsuri ale creației au funcția unei code, unde se întâlnește și cea mai acută notă a ambitusului creației, nota *do* octava a treia (nota reală *si bemol*). Aceste măsuri finale se recomandă să fie interpretate în caracter enunțat de autor și pe nuanța de *f*, de fapt nuanța pe care a și indicat-o compozitorul. Neapărat trebuie de respectat indicațiile dinamice, care facilitează exactitatea interpretării, pe de o parte, instrumentistul va fi sigur în execuția finalului, pe de alta, va încheia cu strălucire piesa în caracterul ei concertant.

1.3. *Oleandra* pentru trompetă (*in B*) și pian de Vladimir Slivinschi

¹ Арбан Ж.Б Школа игры на трубе. Москва: 1970. Издательство Музыка, р.129-148.

Lucrarea *Oleandra* pentru trompetă (*in B*) și pian de Vladimir Slivinski (1979) este interesantă pentru interpretare atât din punctul de vedere al liniei melodice, cât și al structurii ritmice. Ea are măsura 3/8 cu utilizarea frecventă a formulelor ritmice sincopate, ceea ce face aluzie la originalul folcloric al melodiei. Denumirea *Oleandra* semnifică un dans popular, care se interpreta, în special, în cadrul ceremonialului nupțial. În melodie se întâlnesc diverse ornamente, cum ar fi mordentul, ceea ce ne amintește la fel de sursa folclorică.

Compozitorul notează tempo-ul și caracterul de început al miniaturii cu *Allegro. Alla Rustico*, după care într-un spațiu de desfășurare modest al lucrării se succed *allargando, andantino con anima* ș.a., de asemenea un șir de nuanțe specifice interpretării precum *con sordino, non legato, poco meno mosso, piu mosso, meno mosso, piu vivo, subito, un poco ritardando e crescendo molto, f, mp, sf, mf, p*. Ambitusul creației pentru trompeta *in B* este între notele *do* octava unu (nota reală *si bemol*) și între nota *do* octava a treia (nota reală *si bemol*). Sub aspect tehnic piesa se remarcă prin elemente dificile și expresivitate deosebită determinată de caracterului contrastant al dramaturgiei muzicale. Începutul și sfârșitul miniaturii se impun prin tehnica ombilicală interpretativă, iar partea mediană este expusă în formă cantilenă. În rezultat solistul instrumentist are la dispoziție teren muzical suficient pentru a-și demonstra abilitățile tehnico-interpretative și simțul artistico-expresiv. În *Oleandra* sunt aplicate diferite articulații, în special remarcăm *dublu staccato*.

Referindu-ne la arhitectonica lucrării, subliniem că *Oleandra* pentru trompetă și pian este scrisă în forma tripartită simplă ABA_1 unde A_1 are funcția reprizei. Rolul pianului este considerabil, nefiind limitat doar la crearea unui fundal general pentru susținerea solistului instrumentist, ci acționează ca un partener egal al trompetei, realizând-se o conversație între cele două instrumente. Secțiunea *A* are structură tripartită simplă $a+b(a)+a_1$. Creația debutează cu o scurtă introducere executată la pian (mm. 1 – 4), în ritm sincopat, ce determină caracterul general al secțiunilor extreme – tensionat, dinamic, vioi. După care urmează partea instrumentul solistic (mm. 5-20), ce constituie o perioadă alcătuită din 16 măsuri și are la bază două motive generatoare a texturii muzicale pe tot parcursul secțiunii și anume:

Exemplul 1.3.1

Vladimir Slivinski *Oleandra*



Segmentul $b(a)$ la fel reprezintă o perioadă din 16 măsuri (8+8), mm. 21-35. Aici, observăm realizarea unui dialog între trompetă și pian, dezvoltarea materialului sonor este relevat mai întâi în partida pianului apoi la trompetă. Din măsura 37 începe segmentul a_1 , unde se produce o repriza dinamizată. În măsurile 37-51 are loc repetarea materialului tematic din segmentul a , după care

urmează o punte (mm. 52-54) ce pregătește cadența interpretată la trompetă (mm. 55-68), urmată de Coda primei secțiuni (mm. 69-74) executată de pian. Coda pe de o parte are funcția de încheiere a primei secțiuni, pe de altă parte cea de pregătire a discursului melodic din următoarea secțiune.

Partea mediană *B* constituie un material tematic ce contrastează cu partea *A*. El are inițial un caracter liric, cantabil, iar folosirea surdinei subliniază contrastul. La fel ca și în secțiunea anterioară (*A*), discursul sonor începe cu o introducere (mm. 75-78) executată la pian, care ilustrează chiar din primele măsuri caracterul acestei părți. Tema instrumentului solistic se remarcă printr-o finețe și expresivitate deosebită și se desfășoară pe parcursul a douăsprezece măsuri (mm. 79-92), care apoi este continuată de acompaniament ca un ecou (mm. 93-105) și urmată de codă (mm. 106-115). Structura secțiunii mijlocii este bipartită simplă, respectiv: introducere, $b+b_1$ și coda. Din măsura 115 începe secțiunea A_1 , în care se repetă cu unele varieri materialului din partea întâi.

Tonalitatea de bază a miniaturii *Oleandra* este *Des-dur*, pe parcurs, în partea cantilenă, trece în *G-dur*. Lucrarea debutează, după cum am menționat anterior cu o scurtă introducere a pianului, după care (măsura 5) își face apariția tema principală a trompetei pe nuanța de *f*. Este important pentru instrumentist să execute curat toate elementele desenului ritmic din melodie, iar ornamentele să fie atinse scurt. Din cifra 2 măsura 13, în tema solistului, în desenul ritmic, se mai adaugă un element triolat, care nu trebuie să fie grăbit în interpretare. În partitură, chiar dacă nu este indicat de autor, se recomandă ca cifra 2 (mm. 13-20) să fie executată la nuanța de *mp*. Pentru crearea efectului unei comunicări, discuții, replici-comentarii a trompetistul cu sine însuși (între cifra 1 cu cifra 2).

În cifrele 3 și 4 dialogul expresiv dintre pian și trompetă trebuie redat în profunzime. Astfel discursul muzical din măsurile 21-28 (cifra 3) este interpretat de pian la *f*, după care (cifra 4) trompetă răspunde cu aceeași linie melodică, dar pe altă nuanță – *mp*. Chiar dacă răspunsul este la *mp*, instrumentistul trebuie să asigure un suport bun al diafragmei și a coloanei de aer, pentru a menține o sonoritate egală în linia melodică. În așa fel ideea codificată în dramaturgia muzicală va fi expusă integru. De la cifra 6 până la cifra 7 (mm. 45-53), fiecare măsură, pe rând își schimbă structura metrică $3/8$ în $4/8$ și trompetistul trebuie să fie precaut cu numărarea corectă în schimbarea frecventă a metro-ritmului.

Pentru a obține o sonoritate corectă și expresivă, măsurile 50 și 52 trebuie interpretate cu articulație auxiliară *dublu staccato*, deoarece aceste măsuri conțin treizecidoimi. În continuare de la cifra 7 (măsura 53) se pregătește segmentul de culminație, care durează până în măsura 69. Această culminație se evidențiază prin procedee interpretative precum *martele*, *accente*, *crescendo*, se ajunge la nuanța *f*, trompetă interpretând linia melodică în octava a doua și urcând

spre octava a treia. Accentele și nuanțele trebuie urmate cu exactitate pentru a obține o paletă strălucitoare de culori în sunarea trompetei.

Următoarele 6 măsuri (mm. 69-75) sunt executate la pian cu indicația de tempo *allargando*. Astfel compozitorul temperează avalanșa discursului melodic și pregătește trecerea spre partea mediană, cantilenă (cifra 9), unde se schimbă tempo-ul și tonalitatea (tempo *andantino con anima*, tonalitatea *G-dur*). Textul muzical din măsurile 75-78 (cifra 9) este interpretat la pian și servește ca o mică introducere, ce pregătește intrarea trompetei solistice (măs. 79). Această temă se execută cu surdina, datorită cărui fapt melodia devine și mai frumoasă, având un caracter meditativ. Procedul interpretativ necesar pentru a obține o execuție neîntreruptă a liniei melodice și o sunare a instrumentului corespunzătoare semantic este *non-legato*. În continuare în segmentul melodic de la cifra 11 (mm. 94 -105) autorul dorește ca tema lirică să sune mai temperat, indicând *poco meno mosso*. Trompetistul poate reda linia melodică cu sunet mai larg și cu mici abateri de tempo. După care urmează altă indicație *piu mosso* (cifra 12, măs. 107) unde instrumentistul trebuie să creeze un tempo asemănător celui de *vals*. Măsurile 112-114 sunt la fel în tempo *meno mosso*, pregătind trecerea către partea finală (cifra 13). Aceste trei măsuri sunt recomandate de a fi interpretate calm și reținut, iar ultima notă, care este accentuată, să corespundă exact sunetului din partitura pianului, să fie în ansamblu perfect cu acesta.

Repriza începe cu cifra 13 (mm. 115-122) la pian cu indicația *piu vivo (subito)*, după care urmează încă șase măsuri (123-128) la pian pe *un poco ritardando e crescendo molto*, astfel se revine la tempo-ul de bază al compoziției, după care intră trompeta cu tema principală (aceeași ca la început), ne referim la tema melodică a dansului *Oleandra* în tempo-ul inițial *allegro, alla rustico*. O atenție sporită trebuie acordată fragmentului de la cifra 16, finalul miniaturii, și anume mm. 147, 148 și 153-156, unde abundă în sincope. Pentru a le interpreta corect din punct de vedere ritmic este necesară o concentrare deosebită, iar a doua notă sincopată din măsură să fie luată puțin întârziat. Dinamica din ultimele două măsuri (160, 161), trebuie să pornească de la nuanța *mp* (în măsura 160 este indicat *crescendo*) ajungând la *f* în măsura 161. Întreg fluxul sonor este condus spre ultimele două sunete accentuate (*optimi*), autorul dorind astfel crearea unui punct de final impresionant și strălucitor al creației. Așadar, lucrarea analizată din punct de vedere interpretativ ne demonstrează diversitatea modalităților de utilizare a mijloacelor de expresivitate ale trompetei.

1.4. Rondo de concert pentru trompetă (in B) și pian de Arcadii Luxemburg

Rondo de concert pentru trompetă (in B) și pian de Arcadii Luxemburg (1978/1980) este interesant din punct de vedere tehnico-expresiv. În ea se întâlnesc pasaje de execuție pe *șaisprezecimi*, practic, pe parcursul întregii piese, iar tempo-ul indicat de autor *96-100*, care nu este foarte rar, ridică anumite dificultăți de execuție.

Fiind o lucrare concertantă, sub aspect expresiv creația cuprinde o paletă diversă de culori și nuanțe, ce se schimbă, efectiv, la fiecare 2-3 măsuri. Instrumentistul trebuie să fie bine pregătit pentru interpretarea lucrării, în special are nevoie de o rezistență fizică și de articulația limbii pe *staccato* bine dezvoltată. Autorul practic nu a lăsat nici o măsură liberă pentru relaxarea mușchilor ambușurii, de aceea și este dificil de a executa piesa. Desigur solistul trebuie să dispună și de diapazon, deoarece compozitorul folosește des octava a doua în linia melodică, iar în ultimele două măsuri ale finalului mișcarea este spre octava a treia.

Ambitusul lucrării pentru trompeta *in B* este de la nota *sol* octava mică (nota reală – *fa*), până la nota *do* octava a treia (nota reală – *si bemol*). Culorile armonice creează un joc sonor în lucrare, schimbându-se intens. Specificul tempo-ului, nuanțele dinamice indicate de compozitor în textul muzical sunt la fel de bogate și capricioase: *crescendo*, *poco diminuendo*, *poco a poco crescendo*, *tempo di hora*, *tempo 1*, *molto crescendo*, *solo quasi cadenza*, *poco crescendo*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, *sf*, *sp*, *pp*, *ff*.

Lucrarea are trei secțiuni: *A + B + A1*, respectiv *Rondo*, *Tempo di hora*, *Tempo 1*. Creația debutează în măsura 4/4, tonalitatea *B-dur*. Trompeta execută tema principală chiar din prima măsură a secțiunii *A*, pe nuanța de *p*, iar în următoarea măsură, printr-un mic *crescendo* deja își schimbă nuanța în *mf*.

Exemplul 1.4.1

Arcadii Luxemburg *Rondo de concert*



Este foarte important de a respecta accentele din măsurile 2 și 3 ale temei, indicate de autor, pentru a reda caracterul concertant al lucrării chiar de la început. Nuanța de *f* în măsura a 5-a se schimbă brusc în *p* din măsura a 6-a. Aceste măsuri – 6 și 7, trebuie cântate cu un sunet moale și duios, deoarece din măsura a 8-a în prim plan în linia melodică se impune aspectul tehnic.

Linia melodică în măsura 14 a secțiunii *A* are la bază nuanța de *pp*, apoi treptat trece spre *poco crescendo* și *crescendo*, de aceea interpretul trebuie să dozeze sunetul în așa fel ca această trecere să fie expresivă și cât mai firească. Elementele ornamentale de tril și mordent din măsurile 14–16 vor fi executate nu prea întins, pentru a nu distorsiona tempo-ul. Din măsura 17 a secțiunii *A* tema principală a trompetei trece în tonalitatea paralelă *g-moll*, schimbându-și astfel culoarea.

Pasajele pe șaisprezecimi din linia melodică în măsurile 31–33 încep cu nuanța de *p*, amplificându-se treptat sonoritatea spre *f*. Acest fragment pregătește trecerea în tonalitatea inițială *C-dur*, care se stabilește din măsura 34, iar în melodie se produce un efect expresiv, indicat de autor, pe nuanțele *f-sp*, ce împrăștează desfășurarea discursului muzical. Un moment interesant

expresiv și interpretativ este fragmentul melodic din măsurile 42–47, în care se produce o permanentă schimbare a măsurii: 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, ceea ce creează o senzație de mișcare continuă. Astfel, nu numai schimbarea permanentă a nuanțelor dinamice, după cum am menționat mai sus, practic la fiecare 2-3 măsuri, dar și schimbările metro-ritmice intense creează o anumită dificultate în interpretare și necesită o atenție sporită, atât la emiterea sunetului, cât și la dozarea lui.

Secțiunea *B* (măs. 48) este în *tempo di hora* la 6/4, tonalitatea *a-moll*. Tempo-ul de horă ne amintește de melodia populară *Hora fetelor*. Această secțiune trebuie interpretată cu un sunet frumos articulat, cu mult suflet și respectarea nuanțelor indicate de autor. Încheierea frazelor muzicale neapărat vor fi filate (frazate). Pentru tinerii instrumentiști reamintim în acest context că este foarte important ca sunetele să fie executate fără întrerupere, pentru aceasta se va folosi *detachée* (sau *tenuto*). Din măsura 69 a secțiunii *B* începe culminația melodiei, care durează până spre măsura 77. O mică punte (măs. 89) pregătește secțiunea *A₁*, *tempo I* (măs. 90). Tema principală revine cu același desen ritmic și accentele respective. Un șir de pasaje pe game, ce sunt colorate armonic în tonalitățile *b-moll*, *h-moll*, *g-moll*, *as-moll*, se produc în măsurile 100–103. Acestea trebuie executate cu atenție pentru a sublinia firesc schimbarea culorii tonale. Iar în măsura 103 recomandăm folosirea unui mic *ritenuto* pe ultimii timpi și un mic *liuft* (pauză), deoarece după aceasta urmează cadența.

Coda propriu-zisă *solo quasi cadenza* (măs. 104) începe pe nuanță de *p* și formulă ritmică construită pe șaisprezecimi. Menționăm că, în linia melodică din măsurile 104–106 ale cadenței, începutul este într-un tempo rar spre *accelerando* și în creștere treptată a nuanțelor dinamice de la *p* spre *f*, iar în măsura 106 interpretul trebuie să cânte deja în tempo-ul indicat de autor la începutul lucrării, 96-100. Subliniem, și în codă măiestria de care trebuie să dea dovadă trompetistul pentru a doza emiterea sunetului și schimbarea treptată a tempo-ului.

Ultima măsură a lucrării este scrisă de autor cu nuanța *ff*, desenul ritmic e de patru șaisprezecimi, executate *detachée*, după care urmează nota finală – o optime pe *sf* accentuat în octava a treia. Compozitorul Arcadii Luxemburg în acest mod reușește să realizeze contrastul final și pune un punct frumos de sfârșit în creația *Rondo de concert* pentru trompetă și pian.

1.5. Romanță pentru trompetă (in B) și pian de Oleg Negruța

Romanță de O. Negruța (1980) este una dintre piesele care îmbogățește repertoriul trompetistic autohton. Această creație are o încărcătură ideatică cu un profund mesaj național: imagini ale plaiului mioritic, natura, tradiții strămoșești, cu elemente de limbaj muzical inspirate din folclor. Lucrarea *Romanță* este frecvent inclusă ca piesă obligatorie atât în concursurile naționale, cât și cele internaționale de interpretare instrumentală la secțiunea trompetă. Acest fapt

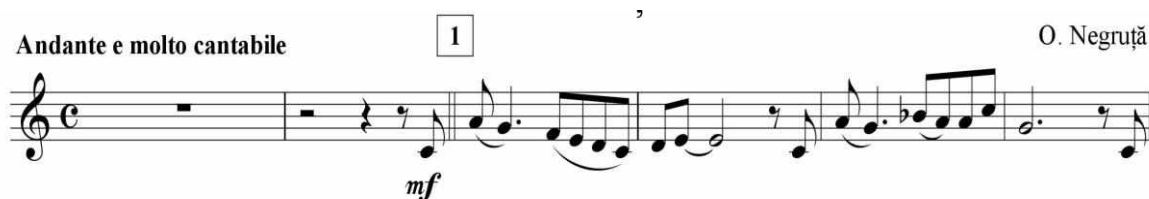
demonstrează o dată în plus valoarea ei sub aspect tehnico-interpretativ și muzical-artistic. Spre exemplu, autorul acestei teze a executat piesa de mai multe ori în cadrul diferitor concerte și concursuri, însă cea mai memorabilă prestație a fost la Concursul internațional *Shabat Ynspiration*, care a avut loc în Kazakhstan, or. Astana (2002), unde s-a învrednicit de Premiul Mare. Iar în Concertul de gală pentru interpretare a fost selectată anume creația lui Oleg Negruța *Romanță*.

Piesa *Romanță* se structurează pe două secțiuni: *Andante, e molto cantabile* – secțiunea 1, cifrele 1-6, *Allegro vivo* – secțiunea 2, cifrele 7-11 și *coda, A tempo*, cifra 12. Forma, respectiv, va fi: $A + B(a+b) + Coda$. Creația debutează în tempo *Andante* la 4/4, compozitorul sugerând muzicianului chiar de la început necesitatea valorificării intense a expresivității, pasiunii și muzicalității sale interpretative pentru exprimarea plenară a ideii.

Tema principală este executată la trompetă (cifra1) în tonalitatea *B-dur*, octava întâi, pe nuanța *mf*.

Exemplul 1.5.1

Oleg Negruța *Romanță*



Procedeele de articulație des întâlnite sunt: *legato* pe două optimi, asociate cu două optimi *staccato*. De la cifra 2 tema principală se repetă în octava a doua. Aici interpretului i se oferă posibilitatea să valorifice multiplele culori timbrale ale trompetei. Tema trebuie cântată pe o respirație dreaptă și plină, încât intensitatea sonoră să nu scadă. Pentru a obține o astfel de sonoritate este important ca în timpul execuției să nu rămână spațiu liber între sunete, în acest sens trebuie folosită toată rezerva de aer.

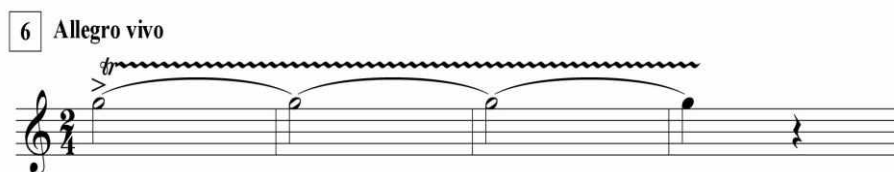
Nuanța de început este *mf*. Ea necesită menținută până la cifra 2. În măsura 8 a cifrei 1, pe nota *si* (nota reală *la*), a cărei durată este de 3 timpi, e necesar și se acceptă de făcut un mic *crescendo* pentru a marca trecerea spre tema principală, interpretată în octava a doua (cifra 2).

În materialul muzical de la cifrele 1 și 2 întâlnim mai multe intervale de *sexte*, *terțe*, *cvarțe mărite*, chiar dacă nu prezintă mari dificultăți de execuție, oricum muzicianul trebuie să fie atent la continuitatea firească a liniei melodice și la creșterea treptată a intensității sunetului. De la cifra 3 se permite o mică schimbare de tempo până la cifra 4, pentru a crea o mișcare interioară și a da expresivitate melodiei. De la această cifră în desfășurarea discursului muzical este important de schimbat nuanța în *f*, deoarece de la următoarea cifră autorul ne indică deja o altă nuanță – *mp*. Acest procedeu de expresivitate se aplică cu scopul de a menține senzația de mișcare în valuri pe parcursul creației, mai ales că la cifra 4 melodia este în registrul acut, iar apoi treptat coboară până în octava mică (cifra 5).



La sfârșitul cifrei 5 întâlnim indicațiile de dinamică *poco diminuendo* și *ritenuto* pe 4 timpi, de asemenea elemente de *fermata*, care pregătesc trecerea spre secțiunea a doua în tempo *Allegro vivo*.

Materialul muzical de la cifra 6 *Allegro vivo* este în măsura de 2/4 și îndeplinește funcția de punte. Chiar la începutul fragmentului se execută un *tril* în octava a doua pe nota *sol* timp de 4 măsuri. Acest *tril* este dificil de a-l interpreta pe poziția digitală naturală: degetul 0;1-2. De aceea propunem să fie executat pe altă poziție: degetele 1-3, acest element se mai numește și "tril cu buzele" [18]. Pentru a interpreta *trilul* instrumentistul trebuie să posede o flexibilitate bună a ambușurii.



Cu cifra 7 începe secțiunea *B* a lucrării. Patru măsuri sunt cântate doar de acompaniamentul pianului, după care intră trompeta. Textura muzicală a acestuia se construiește pe *triolete*, amintind de caracteristicile dansului popular *sârbă*. Figurile tehnice de *triolete* sunt executate *legato*, ceea ce temperează caracterul dinamic. Se întâlnesc și anumite accente, care sunt foarte importante pentru interpretare și trebuie neapărat respectate. Astfel, în măsurile 5 și 9 de la cifra 7 accentele sunt pe primul timp. Aceste accente ajută la menținerea pulsației ritmice a melodiei și a caracterului de *sârbă*. Tot la cifra 7 are loc o repriză cu două volte, aici este important de a vehicula cu posibilitățile tehnice de execuție pentru a reda o anumită prospețime expresivității la repetare.

Linia melodică continuă mișcarea pe structuri ritmice axate pe *triolete* (cifra 8), care în asociere cu ritmul punctat creează unele dificultăți în interpretare și menținerea pulsației ritmice. În măsurile 6, 7, 8 din acest fragment, axate doar pe formule ritmice punctate, trebuie cântat cu sunet larg fără întrerupere, poate fi făcut un mic *crescendo*, deoarece melodia ulterior va trece la o octavă în sus și acesta (*crescendo*) va realiza o punte expresivă spre reluarea la octavă a liniei melodice expusă la cifra 8.



Din punct de vedere tehnic am sugera tinerilor instrumentiști să interpreteze figura triolată în formă de două *optimi legato* și o *optime* punctată pentru a menține pulsația ritmică și expresivă în melodie la cifrele 7 și 8.

Următorul fragment din secțiunea B, cifrele 9–11, prin sunetele lungi, care sunt interpretate în octava a doua a registrului trompetei, ne sugerează imagini și culorile primăverii. Autorul însuși a menționat acest fapt, susținând că lucrarea dată inițial se gândea să o numească *Primăvara*. În textul muzical de la cifra 9 este indicată nuanța *f*, de aceea menținerea expresivității melodice este foarte importantă. Deoarece melodia este în octava a doua și figurile ritmice sunt pe doimi și pătrimi și nuanța *legato*, este nevoie de a inspira suficient aer ca să fie redată linia melodică în nuanța corespunzătoare. Astfel, la expirarea aerului se vor menține mușchii abdominali contractați, iar gaura creată cu cavitatea bucală, prin care expirăm aerul, să fie cât mai mică pentru a obține sunetele în registrul acut. Menționăm diverse elemente ornamentale cum sunt: *mordent superior*, *mordent inferior*, ceea ce înfrumusețează melodia.

În ultimele trei măsuri ale cifrei 11 melodia se construiește pe doimi în tempo *molto rall.*, cu accentele respective, pregătind finalul piesei. De la cifra 12 *a tempo* este coda, care se desfășoară pe parcursul a 7 măsuri. Aici pentru prima dată se întâlnește procedeul de articulație *dublu staccato*, care e întrebuințat într-un pasaj de virtuozație pe arpeggiu.

Exemplul 1.5.5

Oleg Negruța *Romanță*



Pasajul este comod de interpretat. Autorul indică detaliile execuției și ne sugerează un *accelerando*, iar pe ultima notă a pasajului să aplicăm un *sf* accentuat, ceea ce ușurează interpretarea pasajului. În măsurile 6 și 7 de la cifra 12 linia melodică excelează pe optimi accentuate prin care autorul ne indică că aceste sunete să fie bine ”pronunțate” și plasate sigur pe pozițiile lor.

Oleg Negruța a știut să valorifice posibilitățile interpretative ale trompetei și să faciliteze muzicianului execuția. Între frazele muzicale este permanent câte o pauză mică pentru a lua respirație, cu excepția cifrei 9, unde, după părerea noastră, în mijlocul măsurii 15 e necesar de luat respirație, ceea ce va ușura interpretarea ulterioară. Aceasta nu va afecta structura și expresivitatea liniei melodice. În general, din punct de vedere tehnico-expresiv, piesa este comod de interpretat,

deoarece ambitusul ei este de la nota *sol* octava mică (nota reală-*fa*), până la nota *do* octava a treia (nota reală *si bemol*), ceea ce nu depășește posibilitățile fizice ale instrumentistului trompetist. Miniatura *Romanță* a fost transcrisă și pentru trei tromboane.

1.6. Piesă moldovenească de concert pentru trompeta(*in B*) și pian de David Fedov

Piesa moldovenească de concert pentru trompetă (*in B*) și pian a fost scrisă în anul 1982 de către compozitorul, pianistul, dirijorul și maestrul de concert David Fedov (1915-1984), fiind una dintre ultimele compoziții semnate de autor. Lucrarea se deosebește prin dificultățile tehnice, dar totodată conține fragmente pe parcursul discursul melodic, în care interpretul are posibilitatea să redea o gamă variată a culorilor timbrale ale instrumentului. Construcția liniei melodice se axează pe diverse motive melodice, ce se dezvoltă sub aspectul multiplelor formule ritmico-tehnice.

Tempo-ul folosit de compozitor în lucrare este: *allegro*, iar nuanțele dinamice întrebuițate sunt: *poco a poco crescendo e accelerato*, *p*, *f*. Deși termenii de dinamică sunt indicați sporadic în text de autor, liniile melodice oferă posibilitate de a folosi diferite nuanțe pe parcursul lucrării și de a valorifica plenar mijloacele expresive ale trompetei. Diapazonul creației se încadrează în intervalul *re* octava întâi (nota reală *do*) și *la* octava a doua (nota reală *sol*). Lucrarea este scrisă în măsura de 2/4 și tonalitatea *C-Dur*. Pe parcursul compoziției se produc modulații tonale, care contribuie la înmprospătarea culorii timbrale și realizarea unei mișcări eșalonate în dramaturgia muzicală, ne referim la cifra 2, unde tonalitatea de bază se schimbă în *F-Dur*, cifra 4 în *B-Dur*, iar la cifra 7, tonalitatea de bază trece iarăși în *F-Dur*.

Piesa moldovenească de concert fiind o lucrare academică, este scrisă în limbaj inspirat din folclor, însă fără utilizarea ornamentelor specifice. Ca urmare instrumentistul trebuie să execute compoziția, folosind procedee interpretative academice, notate de autor pe parcursul creației. Cel mai des întâlnite pasaje sunt cele construite pe grupuri de șaisprezecimi, (primele două note fiind pe *legato* iar următoarele două note pe *staccato*. Insistența acestora în textura muzicală creează dificultăți ale tehnicii interpretative și necesită exersare intensă pentru a păstra periodicitatea și caracterul general sugerat de compozitor. O problemă tehnică importantă a acestei lucrări este faptul că autorul a scris-o fără pauze pentru solist, deci instrumentistul fiind obligat să o cânte integral fără întrerupere, ceea ce necesită o bună pregătire psihofiziologică.

Din punct de vedere arhitectonic *Piesa moldovenească de concert* este scrisă în forma tripartită compusă *ABA*, unde partea mediană *B* reprezintă un trio. Autorul folosește factura omofono-armonică și modurile populare cromatice majore (major lidic cu treapta a II-a urcată, cât și tetracorduri cromatice). Perioada *A* (măsurile 1 - 23) are forma tripartită simplă *a: || b: || a1: ||*. Linia melodică are un caracter săltăreț, expresiv, într-un tempo *Allegro*, care ne amintește de cântecul popular de joc. Secțiunea *a* (mm. 1-11) este compusă din câteva motive cromatice

ascendente și descendente (cum am menționat mai sus, evidențiem modul popular cromatic major lidic) bazate pe tetracord cromatic ascendent cu tr. 2 și a 4 alterată și un tricord *sol si do* (măs. 1). Ulterior motivul este repetat, doar că de la sunetul *la bemol* (măs. 2):

Exemplul 1.6.1

David Fedov *Piesă moldovenească de concert*



Al doilea motiv din această secțiune reprezintă un tetracord cromatic descendent de la sunetul *sol* (măs. 3):

Exemplul 1.6.2

David Fedov *Piesă moldovenească de concert*



Aceste motive mai întâi sunt interpretate de către pian, apoi reluate identic la trompetă. Secțiunea *b* (mm. 12 - 18) este scrisă în tonalitatea *F-dur* și, la fel, are la bază două motive generatoare, care derulează pe tot parcursul secțiunii: tetracord cromatic ascendent de la sunetul *la*.

Exemplul 1.6.3

David Fedov *Piesă moldovenească de concert*



și tetracord diatonic descendent de la sunetul *fa*:

Exemplul 1.6.4

David Fedov *Piesă moldovenească de concert*



În această secțiune, pianul servește drept acompaniament, amintind parcă de țambalul din orchestrele populare. Secțiunea *a₁* (măsurile 19-23) este bi funcțională: repetarea materialului muzical din secțiunea întâi *a* și totodată încheierea întregii părți.

Trio (măsurile 24-68) este scris în tonalitatea *B dur*. Aici se profilează forma concentrică și anume: $b + b_1 + b_{var.} + a(A) + b_{1var.} + b_{2var.}$. În partea mediană, fiind mai mare ca volum, compozitorul

oferă prioritate instrumentului solistic de a dezvălui posibilitățile tehnice și expresive ale trompetei, utilizând în linia melodică salturi de octave ascendente și descendente, tetracorduri cromatice, arpegii pe gamă, tehnica *staccato* ș.a. Desenul luminos al melodiei, care se dezvoltă într-un caracter pastoral, necesită o anumită pregătire atât la nivel tehnic, cât și interpretativ. Pasajele, arpeggiile, salturile ș.a., vor fi executate minuțios, clar, cu grație și expresivitate. Astfel, în secțiunile *b* și *b₁* (mm 24-37, cifra 4), evidențiem desfășurarea discursului melodic bazat pe două elemente: saltul descendent de cvintă perfectă și tetracordul superior descendent:

Exemplul 1.6.5

David Fedov *Piesă moldovenească de concert*



Ulterior în secțiunea *b_{var.}* (mm. 38-45, cifra 5) se repetă materialul muzical, cu mici variații și ornamentări precum dublarea sunetelor și augmentarea valorilor de la optimi la șaisprezecimi:

Exemplul 1.6.6

David Fedov *Piesă moldovenească de concert*



Ca o evocare, sau mai bine spus ca un ecou melodic, autorul include în acest trio o secțiune mică din partea întâi *a(A)* (mm 46-51, cifra 6), urmată de secțiunile *b_{1var.}* și *bc_{2var.}* (mm. 52-68, cifrele 7 și 8), unde evidențiem varierea liniei melodice prin ornamentare, schimbare de tonalitate (*F-dur*) și îmbinarea elementelor sonore din secțiunea *c* cu elementele din secțiunea *a* ș.a. Ultima parte a acestei lucrări este repriza (mm. 69-82, cifrele 9-10). Materialul muzical din partea întâi *A* este trasat cu mici modificări.

Sub aspect interpretativ lucrarea începe cu o introducere scurtă la pian, care are o durată de 6 măsuri. După aceasta, în măsura 7 cifra 1 intră instrumentul solistic cu motivul melodic principal,

care se repetă în cifrele 3, 6 și 9 cu mici modificări. Toate cifrele (sunt 10), se execută cu câte două volte, ceea ce este și o particularitate distinctă a creațiilor instrumentale folclorice. Cifra 1 se recomandă a fi interpretată la nuanță de *mf*, în caracter jucăuș, iar nuanțele dinamice să fie executate cu respectarea strictă a desenului ritmic. În secțiunea de la cifra 2 trompetistul va exprima conținutul discursului muzical în caracter melodios (liric), deoarece autorul folosește note cu valori de doimi și optimi, care trebuie interpretate larg, utilizând articulația *détachée* pentru a nu întrerupe fluxul melodic. Reamintim că pentru a nu întrerupe desfășurarea discursului muzical, instrumentistul trebuie să-și folosească respirația mixtă, iar sunetele care sunt articulate cu limba, să fie emise în așa mod ca să nu se închidă de tot orificiul bucal. De aceea este important de a folosi forma de articulație *détachée* sau *tenuto*. Practic, la interpretare, silaba emisă trebuie să se pronunțe - "da, da, da..." și asociată cu atacul moale al sunetului

Fragmentul de la cifra 4 este pe nuanța *f* și va fi cântat larg, ușor, cu splendoare, iar în volta a doua se recomandă de efectuat *diminuendo* spre cifra 5. Pe această cifră, la fiecare două măsuri autorul folosește schimbul de nuanțe din *p* în *f*. În felul acesta instrumentistul parcă poartă un dialog imaginar cu sine însuși (întrebare-răspuns). Este important de accentuat contrastul dinamic în cadrul acestui fragment pentru a demonstra muzicalitatea solistului.

În cifra 6 autorul revine la intonațiile temei principale ce stă la baza compoziției. În fragmentul din următoarele două cifre compozitorul îi oferă instrumentistului ocazia de a-și manifesta abilitățile în ceea ce privește precizia intonațională prin interpretarea octavelor în ascendență și apoi descendență, care sunt expuse în diferite formule ritmice. Cifra 10 pregătește ascultătorul pentru finalul creației. Fraza din primele 8 măsuri este scrisă pe note lungi a căror durată este de doimi. Autorul preferă ca aceste 8 măsuri să fie redată în nuanță de *crescendo* și treptat *accelerando*.

Măsurile 9-10 ale cifrei finale vor fi interpretate deschis, trompetistul va ataca sunetele hotărât, deoarece compozitorul aplică accente pe cea mai înaltă notă a lucrării, redată pe șaisprezecimi și *staccato*. Măsura 12 este măsura de încheiere a lucrării. David Fedov folosește un triolet care trebuie executat cu ajutorul articulației auxiliare - *triplu staccato* după care urmează nota finală accentuată *re* octava a doua (nota reală *do*).

1.7. Improvizație de Vladimir Rotaru

Despre lucrarea *Improvizație*, în sursele bibliografice, este menționat ca fiind scrisă de profesorul, compozitorul și flautistul Vladimir Rotaru (1931-2007) în anul 1986, însă pe foaia de titlu a manuscrisului original este indicată data de 28.02.1985. Putem admite că în literatura de specialitate este inclusă data interpretării. Această creație reflectă caracteristicile unui șir de lucrări scrise în anii '60 - '80, perioadă „care a fost marcată de un avânt fără precedent în aria compunerii

de opusuri pentru toate instrumentele, inclusiv și pentru cele mai puțin „recomandate” [2, p. 602]. Precizăm că în această perioadă „compozitori ca V. Zagorschi, Z. Tkaci, S. Lungul, iar mai apoi O. Negruța, V. Rotaru, V. Slivinski, A. Sochireanschi, B. Dubosarschi, abordează preponderent genul de miniatură instrumentală, compunând inclusiv și piese pentru trompetă” [13, p. 90]. Totodată lucrarea *Improvizație* reflectă tendințe importante ce se produc în arta interpretativă la trompetă, specifice secolului trecut, legate de explorarea și exploatarea „unor metode de studiu tehnic, care au stat la baza modificării stilului interpretativ și a formării mai multor generații de trompetiști, ce au edificat acest stil, creând noi posibilități de expresivitate, corespunzătoare limbajului muzical al secolului XX” [14, p. 126].

Piesa este de dimensiuni mici, dar destul de încărcată cu diferite elemente intonaționale în linia melodică, care necesită abilități interpretative, cum ar fi salturi la diverse intervale. Prin salturi, în tehnica de execuție la trompetă înțelegem o înșiruire de sunete care depășesc intervalul de terță. Aceste salturi pot fi cântate pe *legato* sau pe *staccato*. Atât cu *legato*, cât și cu *staccato*, salturile se obțin prin mobilitatea buzelor, acționate de mușchii orbiculari și ai feței, în nici un caz prin apăsarea muștiucului pe buze.

Utilizarea unui diapazon larg al trompetei: cea mai înaltă notă la trompeta *in B* fiind *re* octava a treia (nota reală – *do*), iar cea mai joasă notă întâlnită este *la* octava mica (nota reală – *sol*) ș.a., presupune o pregătire serioasă din partea interpretului, în special din punct de vedere al rezistenței și flexibilității aparatului labial.

Unele elemente de execuție (spre exemplu mordentul) ne amintesc de folclorul muzical românesc, ceea ce impune trompetistului și abilități de interpretare a muzicii populare. Datorită particularităților tehnice această miniatură a fost selectată ca piesă obligatorie (categoria *B*) în cadrul Concursului Internațional al Tinerilor Interpreți *Eugen Coca*, ce a avut loc la Chișinău în anul 2016.

Compozitorul a folosit pe parcursul creației un șir de indicații cu referire la execuție precum *lento e molto espressivo, crescendo, marcato, poco a poco acceleratto, ritenuto, simile, acceleratto molto e poco a poco ritenuto, sostenuto, tempo 1, poco a poco crescendo, sempre, poco a poco sostenuto*, care facilitează cu mult tratarea și înțelegerea ideii gândite de autor și crearea impresiei de improvizație. La fel de variată este și dinamica: *p, mf, f sf, ff*. Vladimir Rotaru a întrebuințat în lucrare diverse accente, mordente și triluri. Toate acestea îmbogățind enorm aspectul expresiv și artistic al lucrării.

Piesa *Improvizație* de Vladimir Rotaru reprezintă un dialog continuu între pian și trompetă. Din punct de vedere al macro formei, lucrarea are structură bipartită simplă *AB*. În linia melodică evidențiem câteva elemente generatoare, care se impun pe parcursul creației și anume: mișcarea ascendentă și descendentă pe gamă și pasaje pe arpegii (atât în partiția trompetei, cât și la pian).

Aspectele melodice și ritmice ale elementelor tematice sunt legate de schimbarea măsurilor atât celor simple binare, ternare, cât și mixte – 4/4, 3/4, 2/4, 5/4.

Partea întâi *A* (mm. 1-10) are o mică introducere (mm. 1-2) interpretată la pian într-un caracter extrem de concentrat și tensionat în tempo *Lento e molto espressivo*. Ulterior se include instrumentul solistic (măsurile 3-6), care la fel păstrează caracterul sumbru, dar totodată liric, ce ne introduce într-o stare de meditație. În linia melodică a instrumentului solistic evidențiem primul element *a* cu mișcare ascendentă pe secunde mari, nuanța de *forte*, indicația *Marcato*, la măsura compusă de 4/4, susținută de pian cu același motiv doar că interpretat la o terță mică în jos:

Exemplul 1.7.1

Vladimir Rotaru *Improvizație*

Lento e molto espressivo

După care, urmează elementul *b*, unde discursul melodic se reliefează în jurul sunetului *re bemol*, la măsura ternară simplă de 3/4:

Exemplul 1.7.2

Vladimir Rotaru *Improvizație*

Chiar din momentul inițial al lucrării autorul fixează câteva cerințe pentru solistul instrumentist și anume, primele motive să fie interpretate pe nuanța de *mf*, sunetele – bine *marcate* și dezvoltate treptat în *crescendo*. Cu alte cuvinte debutul lucrării trebuie executat tensionat, pentru ca ascultătorul să-și poată imagina ideea sau povestea acestei creații chiar de la începutul ei.

În măsurile 5-6 se produce schimbarea măsurii, ceea ce determină și unele fluctuații de tempo și anume 3/4, după care se revine la măsura de bază – 4/4. Este important ca solistul să finalizeze măsura 6 pe nuanța *crescendo* simțitor, cu alte cuvinte să dezvolte dinamic ultima notă a frazei

muzicale, care este de durată lungă. În piesă astfel de momente se mai întâlnesc și în măsurile 18-19, măsurile 26-27, unde trebuie folosit același principiu de încheiere a frazelor. Pentru a obține culoare timbrală și interpretarea expresivă a frazelor, indicată mai sus, tinerilor instrumentiști le sunt sugerate exerciții pe note lungi, pe o respirație, astfel ca sunetul emis la o nuanță de *p* va fi dezvoltat treptat până la cea de *f*, iar apoi gradat, el va reveni la *p*, după care, în proces de lucru, nuanțele dinamice de interpretare a exercițiilor pe note lungi vor fi inversate. Astfel instrumentistul dezvoltă abilități timbrale, respirația, dar și capacitatea de a îmbina paletetele de culori și de nuanțe.

În măsurile 7-10 observăm o trecere către alt element sonor în partida pianului, care este bazat pe intonațiile din primul element melodic *a*, interpretat cu valori de treizecimoimi pe un singur motiv undulatoriu, apoi cu triolette în mișcare ascendentă pe arpegii. Ea continuă să mențină spiritul tensionat al lucrării, începând de la un tempo rar, trecând în *poco a poco acceleratto* și *acceleratto molto*, după care se revine la *poco a poco ritenuto*.

Partea a doua *B* (mm. 11-37) are structură tripartită *b*, *b(a)*, *b₁* și din punct de vedere tehnic, comparativ cu prima parte, este mai complexă. Aici se produce dezvoltarea în continuare a materialului melodic anterior, însă autorul utilizează un șir de ornamente precum apogiat-uri scurte superioare și inferioare, mordente, triluri, pasaje ș.a., în concordanță cu nuanțele dinamice: *crescendo*, *sf*, *ff*, corelând cu tempo *ritenuto* și *poco a poco acceleratto*. Astfel, secțiunea *b* (mm 11-19) este compusă din următoarele elemente: *b*, *c*, *d* și *e*. Elementul *b* (mm. 11-13) reprezintă un pasaj descendent pe gamă cu ornamente de apogiatură scurtă și mordent, pe acompaniament acordic:

Exemplul 1.7.3

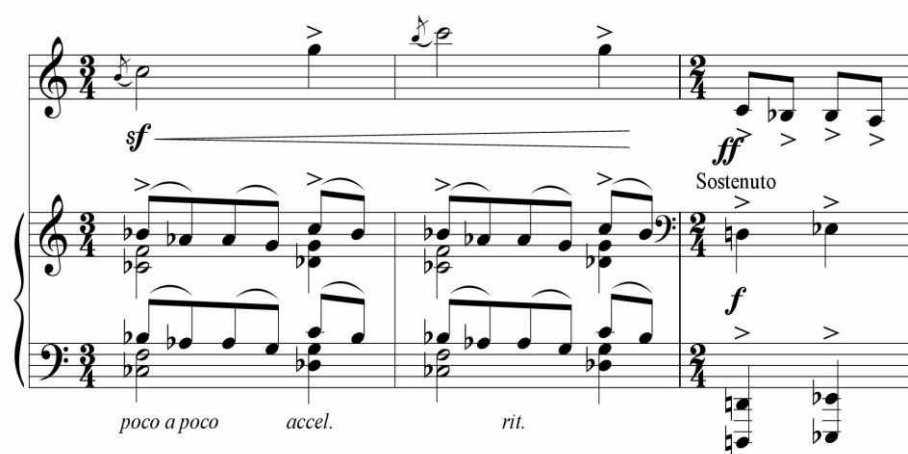
Vladimir Rotaru *Improvizație*



Elementul *c* (mm 14-15) este bazat pe sunetele *si bemol*, *fa*, *si bemol* într-un diapazon de o octavă, la fel cu utilizarea ornamentelor, într-un tempo accelerat cu acompaniament omofono-armonic la măsura de 3/4, la nuanțele *sf* și *crescendo*:

Exemplul 1.7.4

Vladimir Rotaru *Improvizație*



Ca o continuare a elementului *c* sunt elementele *d* (măs. 16) și *e* (mm. 17-19).

Din punct de vedere interpretativ, în măsurile 11-13, discursul muzical se desfășoară în valuri de tempo și anume: pornește în tempo *lento*, apoi dinamica crește, dar paralel crește și tempo-ul notat de autor prin termenul *poco a poco accelerando*, iar în măsura 13 este indicat *ritenuto*, care necesită execuție cu o expresivitate aparte, pentru a scoate în evidență contrastul cu materialul muzical din măsurile ce urmează. Ele (mm 14-15) sunt la 3/4 și trebuie interpretate în tempo puțin mai mișcat, iar primul sunet să fie emis pe *sf*. Totodată autorul indică solistului să realizeze și un *crescendo molto* în aceste măsuri. Compozitorul face acest lucru cu scopul de a duce linia melodică la nuanța de *ff* (măs. 16), care este la 2/4 cu indicarea execuției *sostenuto*, ceea ce semnifică că solistul va reda fragmentul așa cum îl simte, individual, dar totuși ținând cont de accentele prin care sunt marcate notele și nuanța de *ff*. Fragmentul de la măsura 17, unde se revine la 4/4, este recomandat să fie început cu nuanța de *p*, pentru a obține în continuare o culoare sonoră pronunțată, aplicând *crescendo* ce urmează în măsurile 18-19 despre care am menționat mai sus.

Următoarea secțiune *b(a)* (mm. 20-27) este structurată pe materialul melodic din prima parte cu unele varieri. Din punct de vedere al conținutului sonor, în partida instrumentului solistic sunt combinate intonații intense ritmate și fraze concise, ornamentate cu triluri și mordente. După care, urmează secțiunea *b* (măs. 28-37), ce reprezintă culminația întregii creații.

În măsura 20 se reia *Tempo I*, dar de data aceasta este indicat metrul 5/4. Trompeta se produce solistic, respectiv tema este executată utilizându-se *détachée* la nuanța de *p*, creând impresia de parcă instrumentul ar apărea pe neașteptate. În continuare intervine o replică intonațională pe *ff* și *accelerando* (măs. 21), ce face aluzie la dialog. Mordentul din aceste două măsuri se recomandă a fi interpretat cu poziția digitală 0-3-0, o poziție mai comodă față de cea originală. Indicația autorului *sempre ff*, ce urmează (mm. 22-23), trebuie respectată întocmai, adică fără deviere de la tempo, iar trilul din măsura 25, care durează doi timpi, este recomandat de a fi executat printr-o accelerare treptată. În rezultat se creează efectul de improvizație, chiar dacă aceasta este „dirijată” de compozitor.

În măsura 27 pauza pe *fermata* și la solist, și la pian trebuie ținută puțin mai lung pentru a produce o atmosferă de suspans ascultătorului, pregătind culminația. Următoarea măsură redă temă melodică la nuanța *mf* cu o accelerare treptată (*poco a poco accelerando*) și o creștere dinamică încontinuu (*poco a poco crescendo*). Trecerea spre final este pe *sostenuto* în măsura 32 la 3/4.

Coda propriu-zisă începe cu măsura 4/4. Este recomandată o nuanță moderată, pentru a realiza efectul urcării treptate spre cea mai înaltă notă a creației – *re* octava a treia (nota reală – *do*). Ea trebuie emisă prin *sforzando* (*sf*) și imediat crescându-i dinamica (*crescendo*). Urmează un grup de triolete (măs. 36) în formă de treizecidoimi, ce sunt recomandate interpreților de a fi abordate prin *staccato* auxiliar – *tripu staccato*, silabele pronunțării fiind *ta-ta-ka*.

Măsura 37, măsura finală a lucrării, este notată de autor prin termenul *lunga*, ceea ce înseamnă că solistul instrumentist, dar și maestrul de concert trebuie să execute sunetul cât mai lung. Se creează o senzație ambiguă: este finalul sau va urma o altă improvizație. Fiecare, atât interpretul, cât și ascultătorul își va crea propria viziune.

Astfel, constatăm pe parcursul desfășurării discursului muzical un dialog intens între trompetă și pian prin pasaje voluminoase axate pe arpegii și cromatisme, cu accente pe fiecare sunet în acompaniament, pasaje cu valori de triolete la trompetă, intensificarea nuanțelor dinamice și a tempo-ului, reflectând caracterul improvizatoric, enunțat în titlu. Muzicienilor le este sugerat să interpreteze lucrarea simțindu-se liber, folosind pe deplin mușchii abdominali și să nu întrerupă sau să slăbească jetul de aer când interpretează frazele muzicale. Slăbind jetul de aer, adică, presiunea aerului, instrumentistul pierde micro vibrația buzelor și în consecință se rupe sunetul sau apare așa numitul *chics* (greșeală).

1.8. Două piese lirice pentru trompetă în B, pian și percuție de Igor Iachimciuc

Ciclul include lucrările *Arietta*, (finisată la 15 martie 2013) și *Waltz* (finisată la 29 septembrie 2013). Ambele au fost dedicate soției compozitorului – Natalia. Fiind o mare admiratoare a muzicii compozitorului Edward Grieg, în special a pieselor lirice, ea l-a determinat pe Igor Iachimciuc să scrie aceste creații sub impresia lucrărilor lirice pentru pian ale lui E. Grieg. Anume *Arietta* de E. Grieg este sursa de inspirație a compozitorului Igor Iachimciuc pentru prima piesă. Referindu-se la asocierea trompetei cu pianul și percuțiile, autorul mărturisește că instrumentele alese pentru aceste două compoziții nu este doar decizia lui, ci a fost determinată de un ansamblu instrumental asemănător, cu titlul *Bangin' Brass*, care a fost angajat pentru un concert dedicat exclusiv muzicii noi a compozitorilor din statul Utah, Statele Unite ale Americii. Astfel, Igor Iachimciuc a scris piesele *Arietta* și *Waltz* pentru ansamblul dat, fiind interpretate în premieră în decembrie 2013 cu trompetistul Rudolph Lee.

Indicațiile autorului cu referire la tempo și expresivitatea execuției sunt *senza metrum*, *adagio*, *crescendo*, *diminuendo*, *choke*, *espressivo*. Nuanțele dinamice – *p*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Ambitusul trompetei *in B* folosit în lucrare este între notele *sol* octava mică (nota reală *fa*) și nota *re* octava patru (nota reală – *do* octava a treia).

Titlul primei lucrări – *Arietta* este preluat din sfera genurilor muzicii vocale, ceea ce indică nemijlocit intențiile autorului în atribuirea rolului solistic trompetei, care se asociază cu vocea umană. Chiar dacă titlul aparține unui gen vocal, totuși la nivel semantic și structural piesa este o creație instrumentală. Forma este monopartită. Întreaga lucrarea se axează pe un motiv incipient, care este variat și dezvoltat pe parcurs.

Debutează piesa cu o scurtă introducere solistică la trompetă. Datorită indicațiilor compozitorului de *fermata* și *senza metrum* ea se caracterizează printr-o anumită libertate interpretativă, fiind tratată cu un fel de *ad libitum*. La nivel intonațional, nucleul tematic al lucrării, îl constituie o scară ascendentă axată pe o relație succesivă de terțe în alternanță mici-mari și opriri pe sunete lungi ornamentate:

Exemplul 1.8.1

Igor Iachimciuc *Arietta*



Acest nucleu tematic va fi dezvoltat în mai multe etape.

După introducere linia melodică, pe parcursul a trei măsuri (8-10), se bazează pe un recto tono a sunetului *mi bemol*, ce ar constitui un fel de timp de gândire, o trecere spre dezvoltare, unde nucleu tematic este variat prin pasaje fluente. În acest fragment, fundalul armonic îl creează pianul, redând o atmosferă de mister, iar percuția completează cu isonuri. Limbajul componistic reflectă tendințe avangarde, specifice muzicii contemporane.

Exemplul 1.8.2

Igor Iachimciuc *Arietta*

Nucleul tematic este în permanentă tratare prin cromatisme, extindere a ambitusului, pasaje agile ascendente și descendente, exploatându-se registrele grav și mediu al trompetei. Interpretul solist trebuie să execute cu precizie frazele muzicale și mai ales salturile la diferite intervale care sunt frecvent folosite de către compozitor, uneori în cascade succesive, ceea ce creează specificul intonațional al piesei.

Exemplul 1.8.3

Igor Iachimciuc *Arietta*

De la cifra 2, o nouă etapă de dezvoltare, stilul compozițional dominant este cel de jazz, atât solistul, cât și pianul, percuția, redau maniera și elemente stilistice ale muzicii afroamericane. Pulsația ritmică specifică jazzului este susținută la percuție; în partida pianului sunt prezente arpegii și armonii caracteristice jazzului, iar linia melodică din partida trompetei are un caracter sincopat. Registrul acut al solistului contribuie la redarea unei imagini sonore senine și optimiste.

Interpretarea în acest registru nu va fi forțată. Atenția trebuie canalizată spre nuanțele cifrei 2, pe care compozitorul le notează cu *mf* și *mp*, astfel frazele muzicale vor fi executate cu lejeritate, pe o respirație continuă fără a întrerupe gândul muzical.

Exemplul 1.8.4

Igor Iachimciuc *Arietta*

De la cifra 3 începe următoarea etapă de dezvoltare în care elementul ostinato (recto tono) este din nou prezent, de data aceasta pe durate mărunte de șaisprezecimi. Interpretarea lor necesită o precizie tehnică aparte și o concentrare maximă. Durata sunetelor în grupurile de șaisprezecimi cu articulația *staccato* trebuie executate scurt și sec. Iar grupurile de șaisprezecimi și treizecidoimi pe articulația *legato* necesită exactitate și sub aspect ritmic.

Debutează acest compartiment destul de modest, dar mai apoi, avansează intens până la culminație. De menționat că, aici sunt îmbinate tehnicile componistice specifice secțiunilor precedente, ne referim la dominarea muzicii avangarde în primul compartiment și cea de jazz în al doilea. În linia melodică predomină salturi la intervale mari, cum ar fi nonă, pe durate mărunte de șaisprezecimi, pianul continuă punctarea armoniei, marcarea ritmului în stil de jazz, iar percuția completează, la fel ca și trompeta, cu salturi la intervale mari.

Exemplul 1.8.5

Igor Iachimciuc *Arietta*

3

B♭ Tpt. *mp* *p* *p* *p* *p*

Pno. *p*

Perc. *mp*

Glock. *p*

Urmează prima zonă culminantă. Ideea muzicală se dezvoltă prin augmentare pe formule ritmice rapide de treizecideoimi, în diapazon maxim expresiv, crescând intensitatea de la *p* până la *ff*, culminând pe un *cluster*.

Exemplul 1.8.6

Igor Iachimciuc *Arietta*

40

B♭ Tpt. *ff*

Pno. *ff*

Perc. *ff*

Apoi, revenind în registrul grav și oscilând spre cel acut, pe formule ritmice variate, și nuanțe dinamice cu tendințe spre *forte*, se produce încă o culminație, care finisează pe *cluster*.

Exemplul 1.8.7

Igor Iachimciuc *Arietta*

The image shows a musical score for the final segment of a piece. It consists of three staves: B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), Pno. (Piano), and Perc. (Percussion). The B♭ Tpt. staff starts at measure 52 and features a melodic line with various dynamics including *mf* and *f*, and includes a trill. The Pno. staff provides harmonic support with chords and arpeggios, also marked with *mf* and *f*. The Perc. staff features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Segmentul final al *Ariettei* se bazează pe motivul incipient, de data aceasta în registrul acut și pe *diminuendo*. Linia melodică este în partida pianului. Încheie piesa cu o atmosferă liniștită, misterioasă la nuanța de *pp*, pe același motiv al introducerii.

Așa dar, această piesă deși este monopartită, ea denotă o textură cu pronunțate elemente de dezvoltare și conturarea unei arcade intonaționale prin utilizarea motivului tematic inițial atât pe parcursul discursului muzical, cât și la final, ca o reminiscență. La nivel de formă, compartimentele nu sunt clar delimitate, dar trasarea frazelor și evoluția acestora prin diferite procedee, indică câteva etape dezvoltatorii și culminatorii. Autorul abordează stilistica de scriitură componistică modernistă și cea de jazz. Aceste două sfere contrastante sunt expuse separat pe parcursul discursului muzical, iar în zona culminantă se suprapun, astfel se creează un efect sonor deosebit și impresionant. Sub aspect interpretativ prezintă dificultăți tehnice și de expresivitate. Execuția piesei presupune o pregătire avansată atât la nivel tehnic cât și muzical, deoarece Igor Iachimciuc valorifică plenar posibilitățile tehnice și expresive ale trompetei: de la articulații, specificate de autor, până la nuanțele dinamice, pune în valoare sonoritatea timbrală a instrumentului

Titlul celei de a doua creații – *Waltz*, colportă un sens ideatic. Este redat un dans autentic în măsură ternară, plin de emoții. Indicațiile de execuție ale compozitorului sunt diverse: *allegro moderato*, *arco pedal depressed*, *ritardando*, *a tempo*, *choke*, *dolce*, nuanțele dinamice *p*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*. Ambitusul trompetei în *B* folosit în lucrare este între notele *sol* octava mică (nota reală *fa*) și nota *si bemol* octava a treia (nota reală *la bemol*). Chiar dacă Igor Iachimciuc nu a folosit tehnici extinse, rezonanțe și efecte neobișnuite, piesa este una extravagant de frumoasă și plină de mister. Nivelul de dificultate se manifestă prin intervalele neobișnuite și nuanțele dinamice predominante de *pp*, *p*, *mp*, treceri bruște de la o nuanță de *p* la *mf* apoi la *mp* - *mf* - *mp* - *p*. Structura arhitectonică constituie o formă tripartită de tipul *ABA*₁ cu codă.

Debutează lucrarea pe un *tutti* cu tema de bază formată din semitonuri ascendente delimitate prin pauze, de parcă ar fi niște întrebări fără răspuns. Linia melodică din compartimentul *A* (*a* + *a*₁)

este trasată la trompetă și pian, având același material tematic din *tutti* expus în registrul grav al trompetei, creând o atmosferă sumbră și meditativă.

Exemplul 1.8.8

Igor Iachimciuc *Waltz*

Trumpet in B $\flat$

Piano

p

În continuare intonațiile de secunde sunt urmate de altele în descendență, care intervin în locul pauzelor. Astfel treptat se conturează un dialog.

Exemplul 1.8.9

Igor Iachimciuc *Waltz*

B $\flat$ Tpt.

Pno.

p

mp

p

Linia melodică este trasată cu repetare la cifra 1, ca mai apoi să fie dezvoltată prin pasaje și formule ritmice diverse, cromatizări și apogiaturi. Astfel discursul muzical narativ continuă să comenteze ideea lansată inițial sub formă de întrebare.

Exemplul 1.8.10

Igor Iachimciuc *Waltz*

31

B♭ Tpt.

Pno.

Vib.

ritard

f

p

Urmează un nou motiv care preia caracterul de întrebare, dar de această dată în partida pianului. Aici diapazonul este mult mai larg, presupunând salturi la nonă și septimă, dar și factură acordică.

Exemplul 1.8.11

Igor Iachimciuc *Waltz*

37

Pno.

Perc.

a tempo

p

mp

p

l.v.

Ca un răspuns vine încă un „val narativ” în registrul grav al trompetei, completând imaginea sumbră și sinistru din partida trompetei, pianul o susține cu acorduri alterate, iar percuția creează vag un ritm perpetuum. Solistul va fi atent la interpretarea nuanțelor de expresie și redarea caracterul frazelor muzicale. Tot odată atenția se va îndrepta spre execuția pasajelor tehnice, implementând lejeritate și flexibilitate.

Exemplul 1.8.12

Igor Iachimciuc *Waltz*

44

B♭ Tpt.

p

Pno.

p *mp* *p* *mp* *p*

Perc.

mp *n*

l.v.

Compartimentul $B(b+b_1)$ se impune printr-un contrast sonor și tematic. Acesta se construiește pe un material nou, cu o mișcare rapidă în linia melodică la toate instrumentele. Se creează o atmosferă plină de emoții, aspirații și vitalitate.

Exemplul 1.8.13

Igor Iachimciuc *Waltz*

64

B♭ Tpt.

p

Pno.

p *mp*

Perc.

p

Discursul muzical este dinamizat intens, dezvoltarea fiind dirijată spre o mini culminație în zona de aur a formei, b_1 . În partida solistului abundă pasaje descendente pe *staccato*, la pian – salturi mari ce cuprind trei octave într-un interval scut de timp și tempo rapid, creând un efect de spațialitate, iar percuția susține această avalanșă sonoră printr-un ritm constatat de sextolete.

Exemplul 1.8.14

Igor Iachimciuc *Waltz*

72

B♭ Tpt. *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *mf* *p*

Perc. *p* *mf* *p* *mf*

De la *a tempo* revine repriza întregii lucrări cu același material muzical, atmosferă sumbră și intonații de întrebare.

Încheie piesa cu o scurtă codă bazată pe nucleul tematic al primului compartiment *A*. Prin ea se afirmă un caracter optimist, pozitiv, aspirațiile spre bine înving. Unitatea ciclică a arhitectonicii este creată prin utilizarea materialul muzical din compartimentul *A* în repriză și codă. Sub aspect interpretativ în partita trompetei trebuie de atras o atenție sporită la semnele de alterație (ne referim la *bemol* și *diez*) care se schimbă foarte des, ceea ce poate distorsiona sonoritatea și conceptul ideatic al lucrării.

Concluzii la Capitolul 1

În concluzie la acest capitol, constatăm următoarele:

1. Trompeta se impune ca un instrument complex și versatil. Evoluția ei sub aspect morfologic și artistic o plasează în rândul instrumentelor solicitate în diferite genuri ale muzicii, având o plasticitate și abilități sonore vaste.

2. Aspectele tehnice ale interpretării – respirația, tehnica buzelor, degetelor, limbii, controlul articulației – sunt decisive pentru obținerea unui sunet calitativ și expresiv. Ele reprezintă fundamentul pe care se construiește performanța artistică. Articulațiile variate (*détachée, legato, staccato, marcato, martele* etc.) oferă trompetistului posibilitatea de a reda nuanțat conținutul muzical și de a interpreta într-o manieră expresivă și coerentă lucrările din repertoriu. Plasticitatea sonoră a trompetei este rezultatul interacțiunii dintre mijloacele tehnice și cele expresive, reflectând atât intenția artistică a compozitorului, cât și măiestria interpretului.

3. Cele opt creații camerale analizate din punct de vedere structural și interpretativ, respectiv *Studiul de concert* pentru trompetă (în B) și pian de Alexandr Sochireanschi, *Oleandra* pentru trompetă (în B) și pian de Vladimir Slivinski, *Rondo* de concert pentru trompetă (în B) și pian de Arcadii Luxemburg, *Romanță* pentru trompetă (în B) și pian de Oleg Negruța, *Piesă moldovenească* de concert pentru trompetă (în B) și pian de David Fedov, *Improvizație* de Vladimir Rotaru și *Două piese lirice* pentru trompetă, pian și percuție de Igor Iachimciuc, reprezintă lucrări de referință în repertoriul autohton dedicat trompetei, evidențiindu-se prin caracterul lor concertant, dinamismul ritmic și tratarea expresivă a instrumentului solistic. Deși sunt miniaturi cu durată redusă, ele valorifică în mod plener resursele tehnice și de expresie ale trompetei, oferind interpretului ocazia să-și demonstreze nivelul măiestriei artistice.

4. Chiar dacă din punct de vedere arhitectonic, forma este simplă, de regulă bi (AB), tripartită (ABC) sau monopartită, creațiile se remarcă printr-o construcție muzicală solidă, cu elemente inspirate din folclor 1.2,3,4,6) și jazz (1.5,8), care oferă interpretului un cadru generos pentru afirmarea abilităților tehnico-artistice. Compozițiile prezintă o combinație echilibrată între virtuozitate și lirism cu valențe tradiționale și moderne. Pe de o parte, utilizarea ornamenticii și a unor turnuri melodice amintesc de inflexiunile folclorului românesc, pe de altă parte, complexitatea ritmică, extinderea registrului, variațiile dinamice și tehnicile de emisie modernă le plasează în estetica muzicală a secolului XX. Această îmbinare între elemente tradiționale și contemporane impune o versatilitate interpretativă, transformând lucrările analizate într-un exercițiu artistic complet. Structura modal-tonală variată, oferă compozitorului teren pentru valorificarea plasticității sonore a trompetei.

5. Din punct de vedere tehnic, piesele necesită o execuție riguroasă și variată: articulații multiple (inclusiv *dublu staccato*), alternanțe dinamice rapide, schimbări de tempo, schimbări de

metru, precum și frazări expresive. Trompetistul trebuie să stăpânească atât virtuozitatea secțiunilor rapide, cât și expresivitatea părții cantabile. Utilizarea surdinei, nuanțele gradate și indicațiile agogice ale compozitorului contribuie la rafinarea interpretării.

6. În lucrările analizate autorii prin textura muzicală, tratarea materialului melodic, indicațiile de tempo, dinamică, agogică, articulați ș.a., pun în valoare virtuozitatea și sensibilitatea instrumentului și a interpretului.

2. VALENȚE INTERPRETATIVE ALE TROMPETEI ÎN LUCRĂRILE INSTRUMENTALE DE FORMĂ AMPLĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

Vom analiza în acest capitol câteva *Concerte pentru trompetă* semnate de compozitorii Alexandr Mulear, Oleg Negruța și Tutor Chiriac. Genul de concert instrumental ocupă un loc aparte în creația compozitorilor din Republica Moldova, atât prin semnificația și esenței acestuia ca gen concertant, cât și prin spațiul vast de creativitate componistică pe care îl oferă. Cercetătorii remarcă: „începând cu anii '40 ai sec. XX – ani de afirmare a școlii componistice profesionale – și până în prezent, ei (compozitorii, n.n.) au compus” peste 80 de concerte instrumentale [2, p. 706]. Anii '60 ai secolului XX sunt considerați importanți în stabilirea genului de concert instrumental în cultura muzicală basarabeană. Printre autorii unor lucrări mature și de valoare se numără David Gherșfeld, Valeriu Poleacov, Solomon Lobel, David Fedov, cărora li se alătură și Alexandr Mulear cu *Concertul pentru trompetă și orchestră*, „cu toate deosebirile individuale, în aceste concerte s-au manifestat trăsături comune (...) influența folclorului, fie în forma imitării melodiilor și genului, fie în forma citării lui” [2, p. 707].

Alexandr Mulear (1922-1994), compozitor și profesor, a contribuit prin activitatea lui prodigioasă, în pofida intemperiilor din viața sa (încarcerarea în ghetoul Transnistria în timpul celui de la doilea război mondial) la dezvoltarea școlii naționale de compoziție. El „este una dintre personalitățile pleiadei de compozitori care s-a remarcat prin compunerea lucrărilor muzicale de o importanță majoră în dezvoltarea repertoriului interpretativ autohton. (...) Lecțiile petrecute cu compozitorii Șt. Neaga, S. Lobel și L. Gurov au contribuit la formarea unor repere naționale în dezvoltarea sa ulterioară. Fiind și el, la rândul său, un iubitor de folclor autohton, de bogăția sonorităților populare, de intonațiile cântecelor și a ritmurilor versatile ale dansurilor populare, a reflectat aceste trăsături în lucrările sale, în special, în limbajul și stilul său muzical, consemnând astfel o asimilare organică a elementelor muzicale de inspirație folclorică” [52, p. 17].

Palmaresul său componistic include lucrări de diferit gen printre care creații camerale precum Cvartetul de coarde, Rondo pentru vioară, ciclu de Șase miniaturi pentru vioară și pian, Suite pentru cvartetul de coarde, Sonată pentru pian și opusuri de formă amplă cum ar fi: poemul simfonic *Haiducii*, *Uvertura Festivă* pentru orchestra simfonică, Rapsodia pentru orchestra populară, Baletul pentru copii *Făt-Frumos*, Poemul *Tatarbunar*, *Capriccio* și *Simfonieta* pentru orchestra simfonică.

Concertul pentru trompetă și orchestră a fost scris de Alexandr Mulear în anul 1962. Compozitorul are doar un *Concert* pentru trompetă, dar acesta se bucură de popularitate printre

interpreți, fiind o creație integră, cu dramaturgie bine încheată, oferind teren fertil de manifestare a abilităților interpretative muzicienilor trompetiști.

Compozitorul Oleg Negruța (1936-2024) a acordat o atenție sporită trompetei și instrumentelor de alamă, având semnate mai multe lucrări de diferit gen pentru trompetă, corn, trombon, trompetă și trombon solo, dar și diverse lucrări pentru ansambluri de alamă, precum cvintete, cvartete etc. A semnat lucrări pentru brass-cvintetul *Moldova Brass*, care a beneficiat de un repertoriu întreg din partea compozitorului printre care faimoasele piese *Ragtime* și *Dixieland*.

Unul din genurile reprezentative în sumarul creației lui Oleg Negruța este concertul instrumental. Se știe că acest gen are o istorie impresionantă. În acest sens, Vladimir Andrieș menționează: „Concertul instrumental este unul din cele mai vechi genuri ale muzicii instrumentale europene, istoria căruia începe circa trei secole în urmă și durează până în prezent. În pofida numeroaselor transformări la care a fost supus, concertul reușește să-și păstreze specificul și rămâne un gen actual și explorat activ de compozitori” [1, p. 62].

Oleg Negruța are semnate trei *Concerte pentru trompetă*, în care au fost folosite diverse mijloacele de expresie, procedee interpretative, intonații caracteristice folclorului și jazz-ului. Limbajul componistic al *Concertelor nr.1 și nr.2* ne amintește de Concertul de Jazz (1977) pentru trompetă și orchestră semnat de compozitorul român Dumitru Bughici (1921-2008). Primul *Concert pentru trompetă în B* și orchestră a fost scris de Oleg Negruța în anul 1988, însă versiunea orchestrală finală a apărut în anul 1990. Premiera *Concertului* a avut loc în același an 1990 la Filarmonica Națională din Chișinău, fiind interpretat de regretatul trompetist Grigorii Voronovskii, căruia ia fost dedicată compoziția. Trompetistul și profesorul Sergiu Cârstea a remarcat unele particularități structurale ale *Concertul nr. 1* în articolul *Lucrări pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova* ceea ce ne-a fost util în procesul de analiză a *Concertelor nr 2 și nr. 3* [13, p.89].

Concertul nr.2 pentru trompetă a fost scris de Oleg Negruța în anul 2014. Conceput pentru trompetă și orchestră, autorul a scris prima versiune a concertului – pentru trompetă și pian, iar execuția orchestrală așa și nu s-a mai produs. Într-un interviu cu autorul, acesta, zâmbind, a zis că dacă va fi nevoie, în scurt timp poate scrie și partiturile pentru orchestră. *Concertul nr. 2* a fost interpretat în premieră de trompetistul și profesorul Vasile Ciubuc în incinta liceul de muzică S. *Rahmaninov* din Chișinău în același an când a fost scris (2014).

Oleg Negruța a scris al treilea *Concert* pentru autorul tezei de doctorat în perioada de studii doctorale ale acestuia pentru ai oferi ocazia de a explora în continuare și a demonstra practic posibilitățile interpretative și expresive ale trompetei. De asemenea ținem să menționăm că în anul 2023, compozitorul a mai scris o piesă pentru trompetă și a dedicat-o, la fel, autorului tezei de doctorat, piesa fiind intitulată *Serenada pentru Hanganu*.

Chiar dacă în *Concertele pentru trompetă* compozitorul folosește un limbaj componistic asemănător, ele se deosebesc prin procedee interpretative și de expresivitate. Menționăm că în *Concertul nr.1* identificăm procedee interpretative de un înalt grad de dificultate, determinate de ambitusul larg. În comparație cu *Concertul nr.1*, *Concertul nr.2* este mai comod de interpretat, având mai multe elemente de pauză între frazele muzicale. *Concertul nr. 3* face o sinteză a celor două, atât sub aspect conceptual, cât și interpretativ.

Ecouri carpatine, Concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră (pe motive în caracter popular) de Tudor Chiriac, este o lucrare cu un concept clar, ce transmite atmosfera păstorească a Carpaților și sentimentul dorului, ce planează prin văile munților. *Concertul* a fost scris în anul 2007 pentru trompetistul Sergiu Cojocaru, artist al Orchestrei de muzică populară *Lăutarii*. De fapt, lucrarea a fost comandată de sora mai mică, Ioana, a maestrului Tudor Chiriac, pentru ginerele ei Sergiu Cojocaru.

Concertul pentru trompetă, vioară complementară și orchestră (pe motive în caracter popular) Ecouri carpatine, este înregistrat în anul 2008 (2009) cu Orchestra *Lăutarii* sub bagheta maestrului Nicolae Botgros. Lucrarea este gândită ca o surpriză pentru instrumentistul Sergiu Cojocaru. După ce a fost finalizată, compozitorul, venind în vizită la Chișinău, s-a întâlnit cu trompetistul și i-a arătat *Concertul*. Mai mult de atât s-a consultat cu Sergiu Cojocaru referitor la partida trompetei, cântând împreună (Tudor Chiriac la pian) și analizând fiecare măsură pentru ca în final în unele secvențe să se facă modificări, iar altele chiar să fie eliminate. Au intervenit schimbări legate de procedeele interpretative, de ornamentație. Gradul de dificultate a compoziției nu este unul foarte ridicat, însă solistul, pentru o interpretare mai ușoară și strălucitoare, trebuie să posede un timbru bogat și calitativ, să mânuiască stilurile de execuție academic și folcloric.

2.1. Concertul pentru trompetă (în B) și orchestră de Alexandr Mulear

De regulă concertul instrumental se structurează pe trei părți. Această formă era caracteristică și lucrărilor scrise în anii '50 - '60. Elena Mironenco menționează: „Toate concertele instrumentale din această perioadă sunt compuse după același principiu clasic – un ciclu tripartit, cu dramaturgia tempoului rapid – lent – rapid” [2, p. 707]. *Concertul* lui Alexandr Mulear iese din aceste tipare, fiind o noutate pentru acele timpuri. Lucrarea din punct de vedere arhitectonic este într-o singură parte, forma căreia este cea de sonată.

Materialul muzical denotă elemente de inspirație folclorică. Creația debutează cu o introducere în factura acordică la orchestră în tempo-ul *Allegro con espressivo*. Introducerea constituie fundamentul intonațional pentru expunerea ulterioară a temei principale în partida solistului. Tonalitatea de bază este *b-moll*. Linia melodică, fiind dublată în octavă, creează o sonoritate masivă a orchestrei, iar nuanțele dinamice de *forte* și *sforzando* îi conferă un caracter

dârz și autoritar, chiar destul de sever. La redarea acestei idei muzicale contribuie și accentele ritmice simetrice și asimetrice, ce determină caracterul ritmului de tip aksak. Din punct de vedere al armoniei sunt utilizate acorduri diatonice (sunetul *la bemol*, ce formează modul natural, în loc de *la becar*, ce creează modul armonic) cu unele modificări (treapta a V-a (dominanta) coborâtă: *fa bemol - la bemol - do bemol*). În continuare intervine solistul cu tema principală (TP), care dezvoltă aceeași atmosferă, promovează același caracter dârz, de luptă. Menționăm faptul că în această lucrare se conturează clar principiile genului de concert, unde tema este expună inițial în orchestră, iar apoi în partida solistului. La fel ca și în textura introducerii, în tema trasată la trompetă persistă accentele ritmice, formula ritmică sincopată. Rolul orchestrei în acest compartiment este cel de suport armonic și ritmic. Astfel în partida orchestrei se impun acorduri verticale pe timpii slabi, creând desenul ritmic asimetric și accentuând timpii slabi ai metrului.

Fraza a doua a temei principale este trasată de la cifra 1. Ea, fiind mai desfășurată și conținând modificări în desfășurarea liniei melodice, rămâne la fel de activă. Partida orchestrei este amplificată sonor, dezvoltată melodic și ritmic, utilizându-se aceleași accente ritmice, dar îmbogățită cu armonii noi precum dubla dominantă de sensibilă – tr. IV urcată *mi becar*.

Textura melodică și armonică este în permanentă mișcare și transformare, trecând prin diferite modificări și cromatizări. Cifra 3 reprezintă o scurtă punte, care delimitează hotarele temei principale și secundară (TS), având rolul și de introducere pentru tema secundară:

Tema secundară derivă intonațional din cea principală. Conținutul ideatic este diferit, determinat de maniera de expunere epico-narativă și respectiv de caracterul domol și senin. Linia melodică a temei secundare se constituie pe durate mari (comparativ cu cea principală, care conținea durate mărunte). Schimbarea tonalității în *F-dur* (dominanta tonalității de bază) la fel influențează sonoritatea și caracterul temei. Raportul tonal tema principală – tema secundară respectă rigorile clasice ale formei de sonată. Partida orchestrei susține tema prin pulsația ritmică perpetuă și îi oferă suport tonal și fundal armonic.

A doua trasare a temei secundare, în care se impun elemente specifice melosul popular, se produce de la cifra 5. Linia melodică este îmbogățită cu diferite ornamente, modul dublu armonic contribuie la crearea sonorității în stil popular:

Partida orchestrei participă și ea la crearea coloritului național prin pasaje ce ne amintesc de melosul folcloric, ornamentare cu triluri și exploatarea spectrului sonor al modului major dublu armonic. Totodată orchestra completează partida solistului prin contrapunct, creându-se un dialog armonic și melodic. Tensiunea sonoră crește treptat și ca o culminație survine un segment din orchestră, care ne amintește de cadență. Se mărește masiv linia melodică, discursul muzical este dinamizat prin factura acordică, nuanțe dinamice de *fortissimo*, diapazon înalt, producându-se o revărsare majoră a energiei acumulate.

Tema concluzivă (TC) este trasată începând cu cifra 7, care diminuează tensiunea și readuce atmosfera inițială al lucrării. Ea sună ca un recitativ *secco*, intonațional fiind axată pe melosul folcloric. Linia melodică este destul de modestă ca structură.

Tempo-ul *Moderato* indică începutul unui alt compartiment și anume – dezvoltarea. Acest compartiment poate fi asociat cu partea a doua din forma tripartită a concertului clasic. Caracterul și atmosfera generală a dezvoltării contrastează cu expoziția, este misterioasă, sumbră, chiar funebră, fiind redată printr-o pulsație constantă, formule ritmice punctate și triolate în registrul grav al orchestrei. O senzație de extindere în spațiu o creează trecerea temei din registrul grav în cel acut pe nuanța de *pp*.

Tema principală este trasată la cifra 8 în partida orchestrei, dezvoltarea se realizează în registru grav, în caracter funebru indicat de autor prin *Moderato con tragico*. Putem presupune ca ideea inițială de vitalitate cedează celei tragice, eroul este epuizat și nu are dorință de a lupta în continuare. Linia melodică pare dezmembrată în fragmente intonaționale, este sincopată, dezvoltată cromatic. Persistă intonații asociate cu întrebarea – cvarta ascendentă, de suspin – secunda, iar expunerea lor în permanență indică spre ideea căutării de soluții, frământărilor, stării psihologice a eroului.

Partida solistului preia linia melodică și continuă expunerea în același caracter. Pulsația ritmică pe *triolet* constituie procedeul de bază al redării în dezvoltare a temei principale. Un moment important este dialogul dintre orchestră și solist – unul din subiecții discuției întreabă, iar celălalt răspunde. Trompetistul va fi atent la acest dialog pentru a susține o desfășurare continuă și firească a discursului muzical.

Treptat, atmosfera sumbră este depășită. Începând cu cifra 10 sună tema secundară, care este ca o ”lumină la capătul tunelului”. Linia melodică are un caracter festiv și pozitiv, fiind redată prin genul de marș. Partida trompetei expune tema secundară, iar partida orchestrei conturează suportul ritmic și armonic al genului de marș.

Impactul temei secundare asupra desfășurării acțiunii din cadrul dezvoltării este unul imens. Ca rezultat tema principală preia ideea și caracterul optimist, pozitiv al acesteia. Astfel, de la cifra 11 tema principală în partida orchestrei sună în caracter domol, narativ și epic. Starea melancolică este abrogată de tema concluzivă (TC), care impune caracterul de la începutul lucrării, în tempo-ul *Allegro*. Linia melodică din partida solistului este dinamică, activă, expresivă, iar accentele ritmice și nuanțele dinamice pe *ff* readuc starea optimistă a concertului. Partida orchestrei susține armonic și formează suportul ritmic pentru solist:

Urmează culminația în partida solistului în zona de aur a creației. Această culminație se construiește pe semnalul de chemare la instrumentele de alamă, pe repetarea aceluiași sunet insistent în registrul acut al trompetei.

Cadența solistului se produce la cifra 13, fiind expusă în stilul recitativului *secco*. Linia melodică se bazează pe improvizație. Modul minor dublu armonic, formula ritmică pe *triolet* și cromatizarea ei indică spre melosul popular. Orchestra susține, completează partida solistului prin replici intonaționale din linia melodică.

Repriza întregii lucrări are loc de la cifra 14, debutând cu tema principală. În cadrul reprizei sunt readuse tematismul, caracterul, factura și rolurile solistului și orchestrei. Expunerea materialului muzical este similar începutului creației: mai întâi la solist, apoi în orchestră (cifra 15), fiecare subiect are rolul său în exprimarea conținutului și al ideii concertului. Tema principală, trasată în orchestră, este dinamizată, dublată în octavă, secvențată, cromatizată, creând impresia continuării compartimentului dezvoltării. Tot în partida orchestrei, cifra 16, urmează tema secundară, care capătă un caracter măreț, festiv, expusă în factură acordică, registrul acut, pe nuanța de *ff*, *maestoso*, totul contribuind la modificarea conținutului temei, transformându-se, aceasta creează imaginea sonoră glorioasă (deși era unica temă melancolică și epică).

Totul se amplifică, se dinamizează în compartimentul Coda, și se revarsă în tema concluzivă (TC) din partida solistului, cifra 18, care are funcția de a confirma gloria și caracterul festiv al întregii creații. Pe insistența sonorității intervalului de secundă, registrul acut și expunerea în unison, încheie lucrarea măreț și afirmativ.

Specificul interpretării și al tempo-ului în *Concertul pentru trompetă în B și orchestră* de Alexandr Mulear este ghidat subtil și destul de minuțios de către compozitor, scriind următoarele indicații valoroase pentru solist: *Allegro con espressivo, crescendo, moderato con tragico, con sordino, allegro, senza sordino, poco a poco crescendo, rallentando, moderato assai con maestoso, poco rallentando, a tempo, ritenuto, tempo1, moderato assai, maestoso, moderato*. Nuanțele dinamice oscilează între *mf, sf, f, ff* și *p, sub. p*.

Ambitusul texturii muzicale din partida trompetei în B se încadrează între notele *do* prima octava (nota reală – *si bemol* octava mică) și nota *do* octava a treia (nota reală – *si bemol* octava a doua). Chiar dacă *Concertul* este într-o singură parte, instrumentistul trebuie să acorde o atenție sporită caracterului muzical și tempo-urilor, care sunt schimbate destul de frecvent pe parcursul desfășurării discursului muzical. Spre exemplu la cifra 8, autorul notează *Moderato con tragico*, sugerând trompetistului să utilizeze *surdina*, iar la cifra 12, deja schimbă caracterul tempo-ului în *Allegro, senza sordino* (fără surdină). Compozitorul a folosit în creație diverse structuri ritmice precum grupuri de *șaisprezecimi* și *triolete*, care necesită o concentrare aparte pentru execuție corectă și în caracter. De asemenea a utilizat pe larg multiple articulații cum ar fi: *staccato, accente, legato, détachée, dublu staccato (ta-ka) și triplu staccato (ta-ta-ka)*.

Precum am menționat anterior trompeta își face intrarea în măsura a 8-a cu tema principală, având nuanța dinamică sugerată de autor *mf*. Deși execuția temei principale este indicată cu nuanța *mf*, interpretul trebuie să creeze expresivitatea necesară pentru a reda mesajul temei principale.

Exemplul 2.1.1

Alexandr Mulear Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră



În acest sens se recomandă folosirea respirației fără a elibera fluxul de aer, utilizarea respirației diafragmatică și abdominală, care la fiecare inspirație, mușchiul diafragmatic coboară și abdomenul se ridică, iar la expirație – abdomenul se retrage și diafragma urcă. Susținem că acest tip de respirație este cel mai util pentru interpretarea la trompetă, permițând inhalarea unei cantități mult mai mari de aer, decât respirația toracică și cea claviculară, iar pentru redarea plenară a conținutului ideatic al temei principale va fi potrivită.

În măsurile 22-23 compozitorul folosește grupuri de *şaisprezecimi* în scară, urcând la nota *do* octava a treia. Acest fragment poate fi interpretat de trompetist atât cu articulație *staccato*, cât și cu cea de tip auxiliar *dublu staccato*. Autorul de asemenea indică o dinamică în creștere, ceea ce facilitează interpretarea ascendentă spre registrul acut. Și în alte fragmente, unde sunt pasaje de acest gen, pot fi executate prin intermediul articulației de tip auxiliar *dublu staccato*:

Exemplul 2.1.2

Alexandr Mulear Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră



Tema principală (cifra 1) se repetă dinamizată, determinată de procesul încontinuu de dezvoltare. În măsurile 7-10 (cifra 1) interpreților le este recomandat de a folosi dinamica

crescendo-diminuendo până se ajunge la nuanța *mp*, ceea ce nu este indicat de autor. În rezultat se obține un efect expresiv de mișcare:

Exemplul 2.1.3

Alexandr Mulear *Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră*



Cifra 2, măsurile 9-12 și măsurile 13-16, constituie două fragmente muzicale identice. Compozitorul, la fel, nu a notat nuanța dinamică. Astfel interpreții le pot executa diferențiat. Cel mai recomandate sunt respectiv nuanțele *mf* și *mp*, deoarece în primul fragment sunt folosite articulații de tip *accents* și *sf*, iar în fragmentul al doilea – articulații *legato*:

Exemplul 2.1.4

Alexandr Mulear *Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră*



Fragmentul de la cifrele 4 și 5, reprezintă o melodie duioasă, ce ne sugerează imaginea câmpurilor verzi și înflorite ale plaiului moldav. Această temă trebuie interpretată în caracter melancolic cu susținerea diafragmei. Solistul va fi atent la intonarea sunetelor lungi, dar și a apogiaturilor prezente în linia melodică, care întregesc tabloul național.

La cifra 7, chiar din prima măsură, trompeta execută nuanța dinamică *p*. Instrumentistul trebuie să fie subtil cu modelarea sunetului, deoarece tema concluzivă, chiar dacă revine la atmosfera inițială, totuși contrastează cu celelalte teme prin structura intonațională și caracterul *secco*. Articulația interpretării este *staccato*, sunetele trebuie executate sec și scurt. În măsura 4 (cifra 7) autorul utilizează elemente din folclorul românesc, care îmbogățesc textura muzicală și desigur trebuie păstrat stilul respectiv de interpretare.

Exemplul 2.1.5

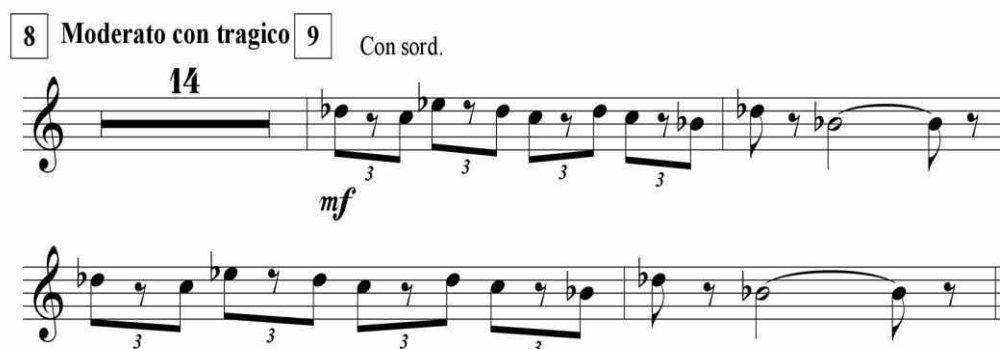
Alexandr Mulear *Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră*



În fragmentul de la cifrele 8-11 autorul modifică tempo-ul în *Moderato con tragico*. În afară de aceasta el sugerează interpretului să folosească surdina (*con sordino*). Deci tempo-ul *Moderato*, caracterul tragic și folosirea *surdinei*, care scade intensitatea sunetului și sonoritatea trompetei ne direcționează spre o interpretare în caracter trist, moderat și cu patos:

Exemplul 2.1.6

Alexandr Mulear *Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră*



Menționăm ca la cifra 10 linia melodică a teme secundare, plină de caracter și avânt, necesită utilizarea articulației de tip *accente*.

Segmentul muzical de la cifra 12 cu tema concluzivă, notat în tempo-ul *Allegro*, ne amintește de sârbă. Compozitorul indică scoaterea surdinei (*senza sordino*), ceea ce permite amplificarea sonorității, contribuie la crearea atmosferei și redarea corespunzătoare a caracterului de dans popular. Accentele pe primul sunet din *triolete* permit interpretul controlarea ritmului. Măsura 13 a cifrei 12 este notată *rallentando*. Astfel autorul ne sugerează o moderare a fluxului sonor, pregătind trecerea la tempo-ul *Moderato assai con maestoso* – momentul culminant al *Concertului*, care necesită o interpretare cu sunet măreț și în caracter, compozitorul indicând nuanța *ff* și procedee interpretative bazate pe *accente*:

Exemplul 2.1.7

Alexandr Mulear *Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră*



Linia melodică de la cifra 13, măsurile 4-14, va fi interpretată liber (*ad libitum*), compozitorul nu indică acest aspect în text. Fragmentul muzical, constituind o cadență, ne amintește după caracter, de stilul improvizatoric și intonațional al doinei.

Exemplul 2.1.8

Alexandr Mulear *Concertul pentru trompetă (în B) și orchestră*



Iar la cifra 14 tempo-ul revine, o dată cu repriza, la cel inițial *Tempo I* (3/4). În cazul dat responsabilitatea trompetistului este de a crea noutate sonoră, chiar dacă din punct de vedere melodic începe exact cu motivul temei principale și se repetă în tocmai până la cifra 15.

În fragmentul de la cifrele 16-17 se produce iarăși o schimbare a tempo-ului în *Moderato assai. Maestoso*, care pregătește finalul concertului. Aici pentru prima dată se întâlnește articulații de tip *tripu staccato*:

Exemplul 2.1.9

Alexandr Mulear *Concertul pentru trompetă (în B) și orchestră*



Este important pentru interpret să execute segmentul melodic de la cifra 17 fluent, maiestuos, folosind *accentele* și să nu accelereze tempo-ul de *Moderato*. În măsura 9 a cifrei 17, pe timpul 4, compozitorul introduce indicația *fermata*, care marchează începutul fragmentului de final al concertului – cifra 18.

Exemplul 2.1.10

Alexandr Mulear *Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră*



În această secțiune se produce o schimbare frecventă a tempo-ului și măsurii, ceea ce creează dificultăți pentru execuție, mai ales că linia melodică se axează pe pasaje în intervale largi, durate variate și aplicarea diferitor articulații la indicația autorului. Astfel la început tempo-ul este *Allegro* la 2/4, iar în măsura 9 se schimbă deja în *Moderato*. Metrul trece în 3/2, după care urmează 4/4, aceasta fiind și măsura finală a creației. Remarcăm aspectul tehnic destul de sofisticat din partida solistului, determinat de tempo, care se schimbă frecvent, și textura muzicală complexă. Recomandăm solistului trompetist ca, interpretând finalul, să respecte caracterul indicat de autor, procedeele și articulațiile să fie executate liber, culoarea timbrală să fie aceeași în toate registrele. Pentru a obține un timbru plăcut și egal în toate registrele trompetei sunt recomandate exerciții pe note lungi permanent la încălzirea aparatului interpretativ.

Tehnica și metoda contemporană de însușire a trompetei contribuie la o nouă tratare a sensului sonor al acestui *Concert*. Sergiu Cârstea remarcă: „în a doua jumătate a sec. al XXI -lea tehnica de interpretare la trompetă a evoluat spectaculos, datorită apariției diferitelor metode avansate de studiu tehnic, bazate pe perfecționarea continuă a tehnicii interpretative a instrumentistului, pe acumularea și însușirea materialului didactic (studii și piese care includ modalități interpretative și mijloace de expresie noi), pe modernizarea construcției instrumentelor” [3, p. 63]. Din propria experiență a autorului tezei, considerăm important anticiparea exercițiilor pe note lungi cu instrumentul și exercițiile de *buzzing* (încălzirea cu buzele și muștiucul, fără instrument). Dinamica și expresivitatea finalului nu trebuie să depășească nuanța *f*, deoarece articulațiile accentuate notate de autor vor da senzația de *ff*. Diversitatea articulațiilor și de nuanțe dinamice, tonalitatea finală *B-dur*, vor contribui la redarea spiritului eroic al finalului.

2.2. Concertele pentru trompetă (in B) și pian de Oleg Negruța

Concertul nr 1 pentru trompetă și pian de Oleg Negruța a fost analizat detaliat de către Sergiu Cârstea în teza de doctorat, de aceea în acest subcapitol vor fi abordate *Concertele nr. 2 și nr 3*.

Limbajul interpretativ al *Concertului nr. 2 pentru trompetă și pian* este ghidat de către compozitor, indicându-se detaliat specificul arhitectonicii *da capo al fine*, *cadenza*, *coda*, marea diversitate a tempo-ului: *Allegro con vigore*, *tempo 1*, *allegro moderato*, *ad libitum*, *allegro vivo*, *piu vivo*, *allegro*, *andante*, *allegro scherzando* și detaliile de agogică sau nuanțe dinamice: *cantando*, *crescendo*, *poco accelerando*, *maestoso*, *crescendo molto*, *poco rallentando*, *molto rallentando*, *glissando*, *cantabile*, *cantabile con anima*, *rallentando*, *dolce*, *diminuendo*, *con dolore*, *poco crescendo*, *poco diminuendo*, *ritenuto*, *ritardando*, *p*, *mp*, *mf*, *ff*, *f*, *sf*, *f* ș.a. De asemenea Oleg Negruța a folosit în lucrare, apogiaturi, mordente, triluri – elemente ornamentale care invocă originea folclorică a materialului tematic. A utilizat și diverse grupuri de articulații: *marcato staccato*, *legato*, *détachée*, pentru a da caracter frazelor muzicale. O mare importanță au procedeele stilistice de jazz care adaugă o culoare specială materialului tematic, astfel creând o simbioză unică între cele două surse: folclor și jazz. Ca urmare, compozitorul valorifică practic toată paleta de expresivitate a trompetei.

Ambitusul *Concertului nr.2* la trompeta *in B* este între notele *la bemol* octava mică (nota reală *sol bemol*) și nota *do* octava a treia (nota reală *si bemol*) octava a doua. După cum am menționat la începutul capitolului 2, unul dintre aspectele de dificultate interpretativă este extinderea ambitusului. La acesta se adaugă specificul compozițional al materialului tematic în caracter cantabil, care necesită o atenție deosebită din partea trompetistului, precum folosirea diferitor procedee: jocul de culori timbrale, determinat de o largă paletă de nuanțe dinamice; diversitatea articulațiilor și concepția încadrării acestora în fraza muzicală. Pe parcurs, compozitorul folosește diverse procedee interpretative cu caracter *scherzando*, dialogând în cadrul discursul melodic pe ton glumeț, spre exemplu: partea I cifra 14 finalul cadenței, cifra 14 măsurile 3-4, partea III cifra 6 măsurile 7-8, cifra 11 măsura 5.

Concertul nr.2 conturează o structură arhitectonică tripartită, tipică concertului instrumental. Prima parte – *Allegro-Maestoso*, are în prim plan o temă expresivă și energică expusă la instrumentul solistic, a doua parte este intitulată *Elegie*, îndeplinind rolul centrului lirico-meditativ al creației, iar a treia – *Allegro-Finale*, la fel ca și în mișcarea întâi, materialul muzical colportă un caracter energic, hotărât. Partea a 2-a (*Elegie*) a *Concertului nr.2* este transcrisă și pentru corn și se interpretează deseori în spectacole sau la examene ca piesă de gen miniatură instrumentală.

Particularitățile interpretative ale trompetei sunt dictate de tematica și caracterul *Concertului nr.2*, dar și de îndrumările compozitorului pe parcursul creației. Prima parte are la bază tonalitatea *Es-dur* și măsura 4/4, se încadrează în forma tripartită complexă $A + B + A_1$ cu partea mediană bazată pe material relativ nou, repriză, cadență și codă. Construcția interioară a secțiunii întâi este una bipartită simplă $a+a'$, unde în secțiunea a' evidențiem repetarea materialului tematic la trompetei din compartimentul anterior expus în partida pianului, ca o reminiscență. Lucrarea

începe în tempo *Allegro* în măsura de 4/4, unde pianul pregătește intrarea instrumentului solistic. Evidențiem factura omofono-armonică, caracterul expresiv și melodios, care va persista pe parcursul întregii mișcări.

Indicațiile de tempo în partida instrumentului solistic sunt *allegro con vigore*, ceea ce semnifică vesel cu vigoare sau vesel cu energie, iar în partiția pianului indicațiile date de autor sunt *allegro moderato*, *maestoso*. Concertul debutează cu o introducere de nouă măsuri la pian, după care în măsura 10 își face intrarea trompeta:

Exemplul 2.2.1

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (în B) și pian*,

Partea I

Tema instrumentului solistic (cifra 1, patru măsuri) are un caracter hotărât, eroic, cu nuanțe lirice, iar acompaniamentul se reduce la factura acordică cu valori de pătrimi și doimi pentru a accentua metrul și ritmul secțiunii date. Compozitorul indică un șir de accente pe care solistul trebuie să le îndeplinească exact pentru a da aspect corect tratării tematice (frazării muzicale). În frazele muzicale se întâlnesc diverse pasaje pe *legato*. Procedul tehnic interpretativ mai des întâlnit este axat pe grupurile de șaisprezecimi.

Exemplul 2.2.2

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (în B) și pian*,

Partea I

Secțiunea *a'* (cifra 3) redă o atmosferă melancolică. Partida pianului preia materialul sonor al instrumentului solistic, iar trompeta, respectiv, rămâne pe plan secund. Astfel, se formează un dialog dintre cele două instrumente și o unitate a întregii secțiuni.

Partea mediană *B* a compartimentului întâi (cifrele 6-8) cu indicația *cantabile* are structură bipartită *b+b(a)*, unde se impune un contrast tematic, comparativ cu compartimentul *A*. Discursul muzical colportă un caracter liric, sentimental.

La cifra 9 cu indicația *Tempo 1* începe repriza – *A1*, care este dinamizată. Aici marcăm preluarea materialului sonor din partida trompetei de către acompaniament, ceea ce este caracteristic principiilor compoziționale a genului de concert clasic. Ulterior, urmează cadența (cifra 12), bazată pe materialul tematic din partea întâi *A*. Compozitorul utilizează *rubato* cu indicația *ad libitum*, unde instrumentistul își manifestă plener propria imagine sonoră. În materialul muzical întâlnim intervale de septimă ascendentă, septime mărite descendente, sexte, pasaje pe septacorduri executate cu valori de șaisprezecimi, triolete și pasaje cromatizate, ceea ce prezintă dificultate în interpretare. Finisează partea întâi cu o codă dinamizată (cifra 13-14), care la fel ca și cadența, se bazează pe discursul sonor al părții întâi *A*. Ea este scrisă în tempo *Allegro vivo* ce accentuează încă o dată caracterul dinamic și expresiv al întregii părți.

Pe parcursul primei părți, solistul instrumentist poate să-și demonstreze tehnica și expresivitatea, dat fiind faptul că discursul melodic cuprinde articulații precum *legato* și *détachée* combinate cu nuanțe dinamice (*mf*, *mp*). Compozitorul practic în fiecare frază muzicală folosește pe larg procedeul interpretativ *legato*, dorind ca lucrarea să fie interpretată melodios, larg și duios. Frazele muzicale sunt reliefate prin diversitatea articulațiilor, a nuanțelor dinamice și a formulelor ritmice.

În fragmentul de la cifrele 1-5, unde se dezvoltă tema principală a primei părți și la cifra 6, în care autorul marchează caracterul și dinamica cu termenul *cantando* și nuanța *mp*, se impune un tempo puțin mai rar. Primele patru măsuri sunt în tonalitate minoră și s-ar părea că tema va avea expunere în *d-moll*, însă din măsura 5 a cifrei 6 își reia tonalitatea majoră de bază *Es-dur*. Instrumentistul va fi atent la schimbarea culorii modale pentru crearea unui contrast moderat. Începând cu cifra 9 compozitorul revine la caracterul de *scherzando* care va coincide cu *Tempo 1*. Măsura 8 de la cifra 9 și prima măsură de la cifra 10 necesită o atenție sporită în execuție din punct de vedere ritmic, iar în măsurile 3-5 – cifra 10, se produce o creștere a tensiunii, autorul folosind diverse procedee interpretative precum accentele, care contribuie la conturarea caracterului expresiv decisiv.

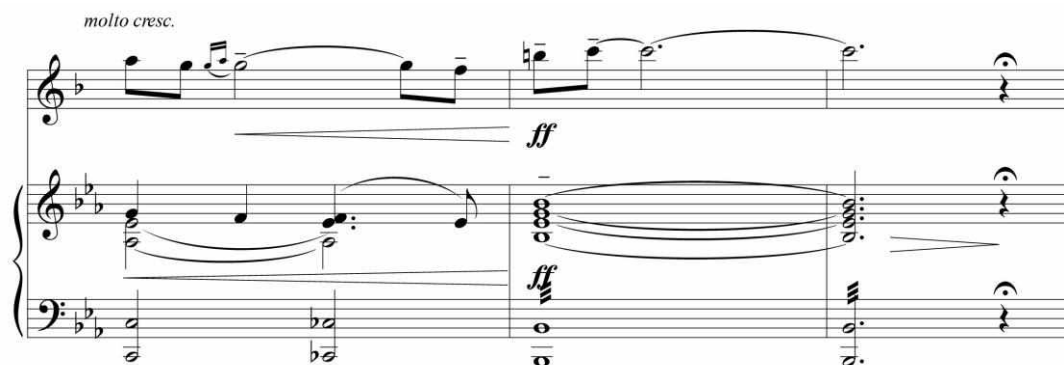
În segmentul melodic de la cifra 11 se revine la atmosfera lirică a liniei melodice, însă de această dată, pentru crearea unei intensități sporite, se execută în octava a 2-a. Fragmentul din măsurile 10-13 – cifra 11 pregătește apariția cadenței cu ajutorul dinamicii *crescendo* și *ff*.

Subliniem că în măsura 12 și 13 a cifrei 11 este întâlnită și cea mai acută notă a creației, nota *do* octava a treia (nota reală *si-bemol* octava a doua) care are o durată de 6 timpi și necesită abilități în folosirea respirației.

Exemplul 2.2.3

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (in B) și pian,*

Partea I



La cifra 12 este expusă *cadența*, un pasaj de virtuozație, în care solistul instrumentist își manifestă calitățile tehnice și interpretative. Cadența se încheie cu un *glissando* în stil de jazz, interpretat liber de solist, dar care trebuie coordonat cu pianul pentru a sincroniza acordul de la cifra 13, ce marchează reluarea tempo-ului inițial – (*tempo I, piu vivo*), în partiția pianului fiind specificat tempo-ul – (*tempo I, allegro vivo*).

Segmentul melodic de la cifrele 13 și 14 are funcția de încheiere a mișcării întâi, iar la cifra 14 se execută un desen ritmic săltăreț, determinat de accentele pe care le-a utilizat compozitorul în linia melodică și creează un efect sonor vioi, caracteristic primei mișcări a concertului.

Exemplul 2.2.5

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (in B) și pian,*

Partea I



Partea a doua – *Elegie*, debutează în măsura de 4/4, tonalitatea *c-moll* și are indicațiile de caracter *Andante*, *Cantabile con anima*. Ea ilustrează o stare meditativă și totodată reprezintă centrul liric al întregii creații, realizând un contrast cu părțile extreme. Semnificația semantică și expresivă a titlului este reflectată nemijlocit în tema muzicală. Rolul acompaniamentului este considerabil, nefiind limitat doar la crearea unui fundal general pentru susținerea partidei solistice.

Aici pianul, având rolul orchestrei, acționează ca un partener egal al instrumentului solo și creează o conversație intensă între ei. Melodia se distinge prin plasticitate, se desfășoară în tempo *Adagio*. Ea sună ca o mărturisire plină de suspin. Din punct de vedere arhitectonic, partea a doua are formă tripartită liberă $A+A_1+B$, coda și repriza *Da Capo al Fine*.

Tempo-ul *Andante* și denumirea de *Elegie* sunt cele două momente care exprimă caracterul muzical al acesteia și determină specificul interpretării. Tema prezintă o linie melodică lirică, ce ne amintește și de narațiunea baladei. Grupurile de articulații *legato* și *détachée* marchează caracterul frazelor muzicale. Dinamica *mf* este preponderentă în partea a II-a, iar în jurul acestei nuanțe solistul trebuie să sincronizeze culorile timbrale ale instrumentului cu schema dinamică, de exemplu în *crescendo* și *diminuendo*.

Elegia începe cu o scurtă introducere a pianului de patru măsuri, după care instrumentul solist preia linia melodică și o dezvoltă în continuare.

Exemplul 2.2.6

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (in B) și pian,*

Partea II

Partea solistului începe cu o anacruză. Autorul notează chiar în prima măsură a cifrei 1 *crescendo*, sugerând interpretului dezvoltarea temei. După care cifra 1, măsură 4, o notează cu *diminuendo*. Tema principală continuă, dezvoltându-se prin *crescendo* până în măsură 8 a cifrei 1. Continuarea liniei melodice pe *crescendo* în măsură 8 este confortabilă pentru trompetist, deoarece are posibilitatea să pregătească trecerea în registrul acut către cifra 2. Autorul folosește des formula ritmică de *triolet*. Este important ca solistul să nu cânte agitat aceste formule, astfel textul muzical va fi mult mai bine asimilat. Linia melodică de la cifra 3 este condusă spre registrul grav, ca urmare interpretul beneficiază de relaxare a ambușurii, asigurând fluiditatea melodiei. Pe parcursul cifrei 3, *con dolore*, Oleg Negruța sugerează un caracter liric al frazei, lăsând solistul să folosească limbajul interpretativ necesar pentru a obține acest rezultat.

Exemplul 2.2.7

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (in B) și pian,*

Partea II



De la cifra 5 tema este preluată de solistul instrumentist. Autorul înfrumusețează tema cu ornamente precum mordentul, evocând muzică folclorică. Cifra 5 se termină cu un *diminuendo*, simulând o cadență de încheiere, însă compozitorul ne retrimite cu un *segno* către început, la cifra 1, creând o repriză, ce durează până în măsura 7 a cifrei 1, după care se produce un salt către cifra 6 de la finalul părții a II-a.

Cifra 6 este preluată de pian timp de trei măsuri și jumătate, care interpretează motivul melodic din tema principală a solistului instrumentist. În măsura 7 a cifrei 6, spre final, autorul folosește cezură de respirație (o mică pauză), pe care solistul trebuie neapărat să o respecte, deoarece ea constituie pregătirea către nota finală. Nota finală are o durată lungă de 4 măsuri în descreștere, tinerilor interpreți le este recomandat ca să înceapă *diminuendo* din măsura a 3 a cifrei 7.

Exemplul 2.2.8

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (in B) și pian,*

Partea II



Partea a treia *Allegro – Finale* este în tonalitatea *Es-dur*, are la bază măsura de 2/4 și un caracter *scherzando*, jucăuș. Structura formei este bipartită *A+B* cu repriza *Da Capo al Fine*. Compartimentul *A*, are forma tripartită *a+b+a'*. El debutează cu o introducere la pian (mm. 1-8), care este expresivă atât din punct de vedere intonațional, cât și ritmic, pregătește intrarea trompetei, și transmite caracterul energic și vioi al întregii părți.

Motivul incipient din introducere, bazat pe sunetele *la, si, re bemol*, expus la trompetă, pe un ritm sincopat și salturi de sextă ascendentă, devine nucleul tematic al acestui compartiment și are rol de catalizator. În secțiunea *a* (cifrele 1-2) observăm continuarea ideii din introducere și totodată dezvoltarea acesteia în partida instrumentului solistic. Acompaniamentul trece pe plan secund, devenind sec și laconic, în factură acordică, cu rolul de susținere, lăsând pe prim plan solistul (mm 1-8, cifra 1). Urmează secțiunea *b* (cifrele 3-4). Aici compozitorul utilizează procedeul de dialog dintre acompaniament și instrument solistic de tip întrebare – răspuns, unde tema muzicală din acompaniament servește drept întrebare, iar cel de la trompetă – răspuns. Chiar dacă acompaniamentul se impune prin dialog, supremația trompetei va fi menținută în continuare de către instrumentist. Secțiunea *a'* (cifrele 5-6), reprezintă reluarea materialului muzical inițial, cu unele varieri.

Partea mediană *B* (cifrele 7-11), chiar dacă are indicația *cantabile*, nu prezintă un contrast major cu materialul precedent, caracterul la fel fiind dinamic, vioi. Aici se conturează structura bipartită *b* (cifrele 7-8)+*c(b)* (cifrele 9-11). Discursul sonor este bazat pe salturi de cvarte și sextacorduri ascendente, culminând cu pasaje cromatice cu valori de șaisprezecimi la nuanța *ff* în tempo *rallentando*, care reprezintă o punte de legătură către repriză.

Autorul folosește în linia melodică articulație de tip *legato* prin aceasta dorind ca discursul muzical să fie cât mai melodios. Cum am menționat mai sus, limbajul componistic al acestui concert a fost influențat de postromantismul sovietic, de aici probabil și articulația *legato* des întâlnită pe parcursul întregului concert, ce determină caracterul frazelor muzicale.

În partea a treia, trompeta nu trebuie să omită *accentele* menționate în text și care se întâlnesc destul de des. *Accentele* sunt folosite în unele cazuri pe timp de sincopă, ceea ce face formula ritmică mai interesantă. De asemenea, instrumentiștilor le este sugerat ca mordentii să fie interpretați la ton ascendent, pentru a păstra tonalitatea majoră. Menționăm că la cifra 5 și 6 motivul principal solistic își modifică linia melodică îmbogățindu-se cu ornamente, păstrând caracterul de *scherzando*.

Exemplul 2.2.9

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (in B) și pian,*

Partea III



La finalul frazei din cifra 6 apare un semn de *luftpause*, autorul lăsând solistului un moment de *respiro*. Acest element marchează și trecerea la următoarea frază din cifra 7, notând un caracter muzical diferit - *cantabile*. Din punct de vedere expresiv autorul dorește obținerea unui discurs muzical liric. Fragmentul de la cifrele 7 și 8 este recomandat de a fi interpretat într-o nuanță dinamică de *mf* până în măsurile 5-7 a cifrei 8, pe care autorul le notează cu *crescendo* și *sf* prin aceasta modificând caracterul frazei muzicale:

Exemplul 2.2.10

Oleg Negruța *Concertul nr. 2 pentru trompetă (in B) și pian,*

Partea III

The image displays a musical score for a trumpet and piano. The top staff is for the trumpet, and the bottom staff is for the piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 7 and 8. Measure 7 is marked 'Fine' and 'Cantabile'. Measure 8 is marked 'f' (forte). The second system contains measures 9 and 10. There is a double bar line (//) between measures 7 and 8.

De la cifra 10 tensiunea crește, ceea ce se datorează și semnelor de alterație, prefigurând modulații frecvente aceasta pune în dificultate solistul din punct de vedere tehnic. Astfel de probleme se rezolvă prin studierea pasajelor incomode în tempo mai rar până sunt formate reflexele și deprinderile corecte. Segmentul melodic de la cifra 11 este un moment solistic al trompetei. Măsura a treia constituie o formulă ritmică de *cvintolet*, notați cu *poco rall.*, pe care interpretul trebuie să le execute lejer, la propriul simț, aducând tempo-ul către *ritenuto* a notei finale a acestei cifre, indicată cu *glissando*. După aceasta compozitorul reia mișcarea a treia de la cifra 1 notând-o cu *Da capo al fine*. Punctul final al concertului este la cifra 6. Sub aspect interpretativ, mișcarea a treia nu este atât de complicată precum cea a *Concertul nr.1* de Oleg Negruța, în care este inclusă o *cadență* cu mijloace tehnice mai complicate.

Concertul nr. 2 de Oleg Negruța este reprezentativ pentru creația trompetistică din a doua jumătate a secolului XX, când se observă pronunțat evoluția tehnicii componistice și dezvoltarea artei de interpretare la trompetă. Instrumentistul și cercetătorul Sergiu Cârstea remarcă pe bună

dreptate: „Anume pe parcursul sec. al XX-lea au apărut cele mai multe lucrări concertante de mare valoare pentru trompetă, semnate de așa autori ca H. Tomasi, G. Delerue, T. Charlier, A. Jolivet (Franța), V. Shciolokov, V. Peskin, A. Arutiunian, A. Pahmutova, Gh. Banshikov, A. Ghodike, R. Șcedrin, E. Tamberg, M. Weinberg, A. Mulear, G. Otsa, O. Negruța (țările fostei URSS) (...) ș.a.” [15, p.62].

Din analiza efectuată constatăm valorificarea plenară a mijloacelor de expresie a trompetei, materializată prin diverse procedee interpretative aplicate, bogăția nuanțelor dinamice, a indicațiilor de agogică și tempo. Materialul muzical inspirat din folclorul muzical îmbinat cu elemente de jazz, determină particularitățile interpretative ale *Concertul nr. 2 pentru trompetă in B și pian* de Oleg Negruța, asigurându-se unitatea și integritatea compozițională a creației.

Concertul nr.3 pentru trompetă in B și pian de Oleg Negruța (2022) are trei părți – I. *Allegro*, II. *Andantino*, III. *Moderato-Finale* cu o cadență la trompetă. Sub aspect interpretativ și al specificului materialului tematic lucrarea denotă un grad de dificultate mediu spre ridicat, acoperind fragmente solistice în octava acută a trompetei și necesitând rezistență din partea instrumentistului. Din punct de vedere al specificului tematismului, procedeele interpretative și de expresie, creația este comodă de interpretat, ceea ce demonstrează cunoașterea de către autor a posibilităților tehnico-expresive ale trompetei. Precum am constatat și în alte lucrări din repertoriul trompetistic al compozitorului Oleg Negruța, discursul tematic și stilistic al *Concertului nr.3* conține elemente inspirate din folclorul muzical și jazz, datorită interesului maestrului de-a lungul anilor pentru acest gen de muzică.

Conținutul ideatic al lucrării, limbajul interpretativ și de tempo sunt concretizate printr-o serie de sugestii ale compozitorului exprimate pe parcurs, precum *allegro, solo, risoluto, diminuendo, poco ritenuto, ritenuto molto, meno mosso, calando, cantabile, rallentando molto, cadenza, tempo rubato, ad libitum, tempo I, a tempo, andantino, moderato, finale, vivo, cantileno, coda, crescendo molto, fine, maestoso molto, allegretto, glissando, diminuendo, crescendo, tromba, rubato*. Nuanțele dinamice notate de autor sunt: *mf, mp, f, p, ff, pp, sf, sff*. Ca și în *concertului nr.2*, este folosită o gamă largă de ornamente, care invocă caracter folcloric lucrării. Pentru expunerea ideii muzicale, compozitorul utilizează diferite articulații cum ar fi: *legato, staccato, accente, détachée, dublu staccato*.

Ambitusul *Concertului nr.3* la trompeta *in B* are o extindere între notele *la* octava mică (nota reală – *sol*) și nota *re* octava a treia (nota reală – *do*). Acest ambitus nu ar trebui să creeze dificultăți tehnice de interpretare pentru un trompetist bine pregătit.

Prima parte are la bază tonalitatea *B-dur* și măsura de 4/4. Indicațiile de tempo în partida trompetei este *allegro*, iar în acompaniament – *allegretto maestoso molto*, ceea ce sugerează, chiar de la început, legarea unui dialog. Arhitectura este de tip tripartită mare.

Discursul melodic debutează cu o introducere scurtă de trei măsuri al acompaniamentului de pian, după care în măsura a patra intră trompeta. Esența și rolul acestui modest compartiment este de a crea nucleul tematic pentru episodul *b* din secțiunea mediană.

Exemplul 2.2.11

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea I

Allegretto (♩ = 108) *molto maestoso* O. Negruța

În partida solistului este expusă ideea de bază, tema *a*, într-o formă narativă, cu o intervalică destul de largă, în descendență, pe trisonul tonicii *B-dur*, ca mai apoi să fie completat cu un pasaj ascendent pe sunetul *mi becar* ceea ce formează modul popular diatonic *lidic* (major cu treapta IV urcată), și un pasaj descendent pe modul *mixolidic* (major cu treapta VII coborâtă).

Linia melodică a temei este jucăușă, energică, veselă și plină de vitalitate, iar mordentele și formulele de triolet conturează sonoritatea melosului folcloric. Tema principală (TP) la trompetă este într-un caracter destul de energic pe *mf*, după care imediat intensitatea crește spre *f*. Chiar din prima măsură solistul trebuie să atribuie conștient discursului muzical un caracter energic și stare de bună dispoziție pentru a reda atmosfera generală a întregii lucrări.

Exemplul 2.2.11

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea I

Solo 1

De la cifra 1 compozitorul condimentează linia melodică a trompetei cu elemente ornamentale, frecvent întrebuințate în folclor și jazz – mordent și *glissando*. Autorul folosește aceste elemente pe parcursul întregului concert.

Exemplul 2.2.12

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea I



În continuare TP la trompetă se repetă de la cifra 2, fiind ușor modificată prin prisma procedeelelor interpretative. Ambitusul instrumentului solistic este folosit pe larg, ceea ce solicită rezistența interpretului. O recomandare pentru tinerii interpreți este de a include în procesul de studiu a acestei lucrări exerciții de flexibilitate, care vor spori rezistența aparatului interpretativ.

În următoarele segmente (cf. 3-4), tema *a* este variată, trecând în modul minor (*g-moll*), astfel, tematismul capătă nuanță tristă, mai sumbră. Materialul muzical este variat prin secvențare, trasare de pe diferite înălțimi ale sunetului, accente, fragmentări etc.

Exemplul 2.2.13

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea I

De la cifrele 3 și 4 discursul melodic își schimbă tonalitatea în una minoră – *g-moll*. Linia melodică capătă un caracter liric. La interpretarea fragmentelor lirice trompetistul va fi atent la expresivitatea frazelor muzicale, dar și la acuratețe în intonarea acestora (mm.21-28):

Exemplul 2.2.14

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea I



La cifra 5 în partitură, tematismul este trasat în partida pianului, acest fapt ne indică despre raportul solist-orchestra, un principiu concertistic important respectat de compozitor. Ca urmare, tema *a* începe cu o reminiscență exactă a liniei melodice, ca mai apoi, aceasta să fie cromatizată și trasată în registru mediu, intercalată cu acorduri de acompaniament. Solistul de această dată își execută rolul său de fidel susținător, completând cu unele isonuri contrapunctice.

Expunerea pasajului de la cifra 7 este pregătită de indicația de tempo *ritenuto molto* (măs. 52 a cifrei 6). În compartimentul median *B* (cifra 7) este trasată cea de a doua idee muzicală și anume tema *b*. Aceasta derivă intonațional din tema *a*, însă, tema *b* capătă un caracter liric, melancolic. Linia melodică este plină de cantabilitate, intonații nostalgice.

Exemplul 2.2.15

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea I

În acest segment al formei, tematismul are de suferit cel mai mult. Material muzical *b* este transfigurat factual, armonic, melodic, este fragmentat. Compartimentul *B* poate fi perceput ca un centru dezvoltat, în care linia melodică este supusă unor varieri radicale. Tempo-ul trece în *meno mosso* și indicația de expresivitate *cantabile*. Interpretul solist va executa materialul muzical într-un tempo mai reținut, decât tempo-ul inițial al primei părți. Discursul muzical ne amintește de melosul rusec, ceea ce-i conferă o altă nuanță sonoră.

Tempo-ul *meno mosso* se păstrează până la cifra 10, apoi revine la cel inițial, autorul indicând termenii *Tempo 1, Allegretto*. În fragmentul de la cifra 10 identificăm formule ritmice

punctate optimi cu șaisprezecimi, instrumentul va interpretat cu exactitate aceste formule pentru a menține atmosfera dialogată sub forma întrebare-răspuns cu pianul. Autorul de asemenea indică pe prima notă a fiecărei măsuri articulații de tip accente care trebuie executate exact, pentru a reda caracterul discursului muzical și ideea autorului (mm.77-82).

Exemplul 2.2. 16

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea I



De la cifra 14, măsura 104, instrumentul solistic execută o temă în tonalitate majoră – *B-dur*, care treptat este dezvoltată și înfrumusețată prin apogiaturi de tip mordent și grupetto. Autorul recomandă interpretarea cifrelor 14-15 în caracter duos (*cantabile*).

În tema *b*, observăm prezența elementelor tipice melosului folcloric, precum mordente, apogiaturi, modul eolic modificat (minor cu treapta IV urcată). Deși imaginea sonoră nu redă direct un gen popular, intonațiile, elementele ornamentale, ritmul, cât și modul, fac aluzie la genul de romanță.

Exemplul 2.2.17

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea I

Măsurile 119-122 de la cifra 15 reprezintă pregătirea trecerii către cadență, cu indicația de tempo *poco ritenuto*. Trecerea spre cadență este bine accentuată, autorul marcând notele cu accente sub fermata (mm.119-122).

Exemplul 2.2.18

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea I



Culminația primei părți este redată prin cadența solistului (cifra 16). Aceasta este interpretată *rubato*, presupune caracter narativ. Deși este notată de autor, totuși, modul de execuție aparține trompetistului. Ea este împresurată de variate formule ritmice, accente, cromatizări, fermata, bariolaj² etc., toate contribuind nemijlocit la exteriorizarea emoțiilor și oferind instrumentistului teren pentru a se manifesta. Cadența reprezintă, de fapt, unul dintre cele mai dificile momente solistice ale primei părți, trompetistul pe de o parte urmează textul scris, pe de altă parte trebuie să demonstreze abilitățile interpretative și de cunoaștere a instrumentului pentru a crea senzația de improvizație, specifică cadenței. De asemenea menționăm și ambitusul cadenței care este unul sporit, începând cu nota *re* prima octavă la trompeta *in B* (nota reală *do*) și terminând cu nota *re* octava a treia, (nota reală *do* octava doua).

Așa dar, cadența se interpretează liber, adică la discreția solistului *ad libitum*, dar ținând cont de indicațiile de dinamică și tempo ale autorului, acestea fiind *tempo rubato solo* și *ad libitum*. Autorul marchează începutul cadenței cu articulații de tip accente ceea ce semnifică că solistul trebuie să redea din start caracterul energic și strălucitor al frazelor muzicale. Tratarea materialului cadenței, în primul rând demonstrează muzicalitatea și gândirea interpretativă a solistului, libertății sale în execuția frazelor muzicale, rămânând de unul singur în față cu publicul.

Exemplul 2.2.19

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea I, Cadența



Încheie prima parte dinamic și fastuos pe sunete perpetue cu accente în registre extreme, cu o revenire la secțiunea *A₁*, în care este readus tematismul inițial, autorul indicând *tempo I*, dar într-

² Termenul preluat din limbajul violonistic și indică spre o execuție rapidă a unei succesiuni de sunete.

o formă diferită, variată. Linia melodică devine mai proeminentă, dinamizată, energică la nuanța de *forte*.

O atenție sporită trebuie acordată fragmentului de la mm.138-145, Interpretul va ține cont de indicațiile dinamice și de expresie, dar și de articulațiile notate de autor. Acestea sunt voluminoase și strălucitoare, fiind însemnate prin *f*, *ff*, *sf*, *crescendo*. Este necesar de a le interpreta cu exactitate, pentru a reda atmosfera de sărbătoare și a crea buna dispoziție ascultătorului (mm.138-146).

Exemplul 2.2.20

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea I



Pe parcursul întregului concert Oleg Negruța folosește diferite formule ritmice și procedee interpretative, precum grupuri de triolet, șaisprezecimi, optimi, pătrimi cu punct, salturi la intervale de cvintă, octavă ș.a. Din punct de vedere al rezistenței fizice al interpretului solist, prima parte este mai dificilă comparativ cu părțile a II-a și a III-a, aceasta având o durată mai mare și conținând o cadență de virtuositate în care solistul își poate demonstra abilitățile interpretative.

Partea a doua reprezintă centrul liric al *Concertului*. Ea introduce un contrast sonor și emoțional prin evadarea eroului liric în lumea lăuntrică plină de trăiri nostalgice, triste. Ca gen, această parte ar reprezenta un *Cântec* scris într-o formă tripartită mică. Tonalitatea este *g-moll*, paralela tonalității de bază a părții întâi, măsura 4/4 și indicațiile de tempo *Andantino*. Tempo-ul *Andantino* și indicația *Cantabile*, notate de autor, sunt cele două elemente care determină caracterul și expresivitatea părții a doua. Debutează partea a doua cu o introducere în partida pianului prin care este redat caracterul nostalgic, sumbru și trist.

Exemplul 2.2.21

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea II



Introducerea este interpretată la pian timp de 8 măsuri pe nuanța de *f*. După care în măsurile 7-8 al acompaniamentului apar indicațiile dinamice și de tempo *diminuendo* și *ritenuto*, autorul sugerând descreșterea sonorității acompaniamentului și pregătirea apariției instrumentului solistic. Trompeta își face intrarea de la cifra 1 măsura 9. Linia melodică este cantabilă, melancolică de parcă ar povesti o istorie de dragoste. Indicațiile autorului sunt, respectiv, *a tempo cantabile*, nuanța *mf*, iar nuanța acompaniamentului – *mp*.

Prima temă (secțiunea *A*) a părții a doua se desfășoară pe parcursul cifrei 1 și 2. Cifra 3 este interpretată de acompaniamentul pianului. În măsura 32 este indicat *ritenuto* prin care se pregătește intrarea trompetei. Ceea ce este curios, este faptul că autorul folosește des *ritenuto* în finalul frazelor muzicale din partea mediană, creând o senzație de legănat în linia melodică.

Exemplul 2.2.22

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea II

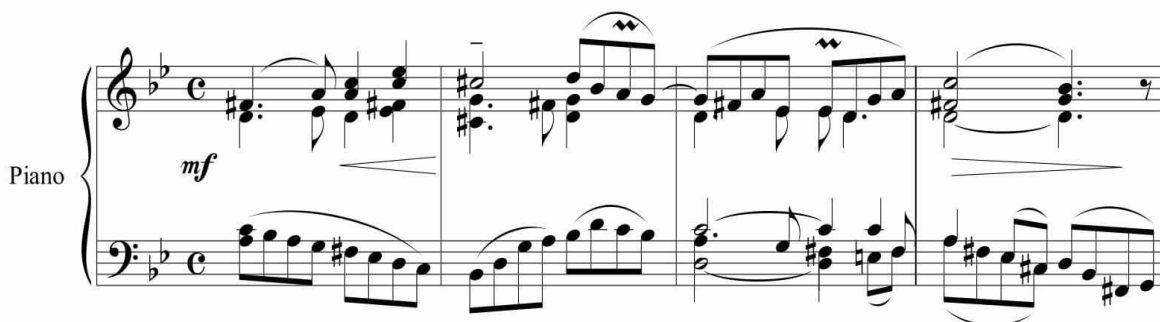
Tipic pentru compozitor și de această dată rămâne a fi lucrul cu materialul sonor prin variere. Acest procedeu este cel mai frecvent utilizat în majoritatea creațiilor sale.

Discursul muzical este expus variat în partida solistului, pianul având rolul de acompaniator. La scurt timp lucrurile se inversează: pianul preia rolul de solist, redând ideea muzicală și mai pronunțat, variat și accentuând dramatismul și frământările eroului.

Exemplul 2.2.23

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea II



Această stare de tristețe nu persistă mult timp, ci este stopată prin compartimentul median *B* ce introduce „o rază de soare și lumină”. Astfel, caracterul muzicii devine treptat senin, duios și optimist. Este de menționat faptul că în acest fragment autorul utilizează ca nucleu tematic tema *b* din prima parte a *Concertului*, emoțiile și aspirațiile eroului devin pozitive și optimiste. Cifra 4 debutează în tonalitate majoră – *Es-dur*, iar partida trompetei este înfrumusețată cu apogiaturi de tip mordent, amintindu-ne de melosul folcloric.

Exemplul 2.2.24

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea II

4 a tempo

După trasarea aceluiași material în partida pianului, revine secțiunea *a* – repriza. Aceasta este diminuată, dar readuce starea de spirit inițială sumbră și tristă.

Exemplul 2.2.25

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea II

6 a tempo

Tr. (Sib)

Piano

În măsura 54 prin termenul *ritenuto molto* autorul indică încetinirea tempoul-ui notând ultimul acord din această măsură cu notă lungă *fermata*, pregătind apariția ultimilor două măsuri ale finalului părții a doua, care trebuie executate de către solist calm și liniștit, conform indicațiilor din text – *diminuendo* și nuanța de *p*.

Dificultăți tehnice și de rezistență nu se întâlnesc pe parcursul acestei părți, datorită faptului că partida solistică este scrisă în diapazon mediu. Autorul folosește pe deplin articulații de tip *legato*, sugerând instrumentistului interpretarea linii melodice fără rupturi, totodată permițându-i trompetistul să aplice viziunea proprie în ceea ce privește expresivitatea.

În partea a treia, *Moderato-Finale*, revine tonalitatea de bază *B-dur*. Această parte finală este mai scurtă decât părțile precedente. De obicei părțile finale ale formelor ample au un tempo mișcat și energic, însă acest final, chiar dacă are caracter de dans, este calm și moderat, fiind determinat și de indicațiile de tempo – *moderato*. În ultima parte a *Concertului nr. 3 pentru trompetă și pian*, Oleg Negruța îmbină armonios elementele folclorice cu cele de jazz. Această combinație sonoră produce un rezultat impresionant. Sunt suprapuse două straturi sonore total diferite: folcloric – prin intonație, ornamente, formule ritmice de acompaniament și de jazz, cum sunt accentele asimetrice, formulele ritmice tipice stilului *swing*, ritmul sincopat prin utilizarea pauzelor ș.a. Arhitectura finalului se bazează pe o formă tripartită mare.

Ca și precedentele părți constitutive, finalul debutează cu o scurtă introducere de 8 măsuri în partida pianului în care se impun trăsăturile unui dans vesel.

Exemplul 2.2.26

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea III

Moderato (♩ = 100)

Linia melodică propriu-zisă apare la solist în măs. 9, cifra A, cu accente și formule ritmice ce amintesc de stilul *swing*. Materialul muzical constă din pasaje ascendente cu frecvente cromatizări. Partida pianului creează suportul armonic în factură acordică și formule ritmice sincopate tipice muzicii afroamericane.

Exemplul 2.2.27

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea III

A Solo

Tema *b* din secțiunea *A* introduce un contrast destul de proeminent. Acest fapt este argumentat prin abordarea celeilalte sfere muzicale și anume – autentic folclorice prin utilizarea ritmului de dans al horei în partida pianului, iar la solist observăm intonații și elemente

ornamentale în stil popular. Sincope și pauzele de pătrimi între măsuri contribuie la redarea caracterului glumeț.

Exemplul 2.2.28

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea III

Tr. (Si)

Piano

Tr. (Si)

Începând cu măsura 25 tema trompetei își schimbă tonalitatea în una minoră, caracterul devine liric. Această temă trebuie interpretată duios cu suflet. Notele fiind executate lung și narativ (mm.25-30)

Exemplul 2.2.29

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea III

Tr. (Si)

În continuare, în compartimentul median B se impune tematica de jazz, dar într-o manieră cantabilă. La indicația autorului *meno mosso*, în partida solistului linia melodică este trasată în durate mai mari cu formule ritmice diverse, ce alternează la scurte perioade de timp, ce amintesc maniera de jazz.

Exemplul 2.2.30

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (in B) și pian*

Partea III

Trompeta își face apariția în măsura 46 în tonalitatea majoră *Es-dur*, indicația de caracter fiind *cantabile*. În măsurile 54-61 solistul preia rolul acompaniamentului de pian, iar partida pianului interpretează tema. Este important ca instrumentul solistic să nu iasă în evidență, nuanța recomandată fiind între *p* și *mf*.

Din măsura 62 trompeta își preia rolul de solist interpretând tema în tonalitatea *c-moll*. Discursul melodic conține treapta a cincea coborâtă, nota *la bemol* la trompeta în *B*, nota reală fiind *sol bemol*, autorul creând sonoritatea melosului folcloric.

Exemplul 2.2.31

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea III

Din măsura 83 autorul folosește articulația auxiliară *dublu staccato* pe pasaje ascendente și descendente. Finalul *Concertului* este unul contrastant și energic, creând atmosferă de sărbătoare și de bună dispoziție ascultătorului. Măsurile 86-89 constituie pasajul de încheiere care este unul de virtuozitate, conținând articulații de tip accente și articulații auxiliare *dublu staccato*, dar și nuanțe dinamice și de expresie precum *sf*, *ff*, *crescendo*, ceea ce determină caracterul maiestuos și strălucit al finalului (mm.83-89).

Exemplul 2.2.32

Oleg Negruța *Concertul nr. 3 pentru trompetă (în B) și pian*

Partea III



Încheie concertul energic, pozitiv, în ritm de dans, intonații în registrul înalt cu accente și la unison pe nuanța de *fortissimo*. Ideea finală redă sentimentul de victorie a binelui, aspirațiilor luminoase, emoțiilor pozitive și speranței în bine.

2.3. *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră (pe motive în caracter popular) de Tudor Chiriac*

Concertul este structurat în trei părți, fiecare având un titlu, respectiv: Partea I – *Chemarea primordială*. Partea II – *Cum se adună doruțul*, Partea III – *Joc de doi*. Fiind o creație axată pe melosul folcloric, particularitățile caracteristice genului de concert clasic sunt dezvoltate în masa sonoră și specificul creativității muzicale populare.

Limbajul interpretativ și de tempo al *Concertului* este foarte variat, fiind indicat în permanență de către compozitor. El de asemenea utilizează o gama largă de nuanțele dinamice de la *ff*, *f*, *sf* la *p* și sub *p*. Ambitusul la trompeta în B se extinde între notele *do* prima octavă (nota reală – *si bemol* octava mică) și nota *do* octava a treia (nota reală – *si bemol* octava a doua). Instrumentele din orchestră care conlucrează la crearea imaginilor sugerate de autor sunt: Nai, Clarinetti în B – 2, Trombe în B – 2, Sentizator, Electric pian, Vibrafon, Celesta, Campane tubolare, Accordeon, Guitar, Țambal, Rototoni – 2, Violino solo, Violini I– 6, Violini II – 4, Viola, Contrabasso.

Referindu-ne la interpretare, compozitorul însuși oferă indicii și explicații detaliate despre dramaturgia muzicală și cea ideatică ale *Concertului*, ceea ce permite interpretului/interpreților să obțină o execuție profundă în redarea conținutului, atmosferei generale și particulare din lucrare. Tudor Chiriac precizează: „concepția ideatică a lucrării are un puternic suport în stratul obiectiv al sensului muzical: datele sale fizico-acustice. Cu asemenea implicare semantică adecvată –aceste date sunt structurate într-o dramaturgie muzicală corespunzătoare:

1. partea I – în căutarea „celuilalt” (semnalele carpatine și doinirea);
2. partea a II-a – întâlnirea celor doi în amurg (dorul primordial al lui homo carpaticus);
3. cadența – inițierea în tainele Erosului, prin puterea magică a muzicii (punerea la încercare a Protagonistului);

4. partea a III-a – despovărarea de sub imperativele Erosului, prin muzică și dans (virtuozitatea Jocului de doi – ca un tur de forță)” [18, p.202].

Așa dar, partea întâi – *Chemarea primordială (Cel mai mare împărat / este muntele Carpat)* – după cum ne relatează compozitorul „întruchipează sentimentul dorului la români, circumscriind, totodată, și cadrul etno-geografic în care se produc evenimentele. E o imagine muzicală ce evocă viața de la munte, cu prospețimea aerului curat de molid, mirosul de lapte proaspăt cald, gustul de jintiță dulce etc., pe care omul contemporan și le dorește, oricât de modern s-ar pretinde a fi. Caracterul epico-monumental al muzicii se degajă din discursul asemănător semnalelor de bucium și corn de bour, ce se mai aud încă prin Carpați la diverse ocazii: cununii și înmormântări (altădată victorii și înfrângeri în lupte), evenimente din viața păstorească de zi cu zi etc.” [18, p.200].

Sursa intonațională a primei părți o constituie doina cu elemente de limbaj muzical și expresivitate specifice liricii păstorești. Chiar de la început tema este expusă imitativ la trompeta solo și trompeta II cu surdină pe motive, ce amintesc de un semnal de chemare, bazat pe intervale de secundă și cvartă. Totodată fragmentul îndeplinește și funcția de introducere în atmosfera părții. Materialul tematic se dezvoltă începând cu cifra 1, fiind variat prin amplificarea intonației de bază cu formule ritmice complexe. Solistul execută tema, iar pe fundal se aud viorile, ce creează textura melodică, dar și efectul de susur. În același timp țambalul și viola susțin linia melodică prin suportul armonic.

Contextul liric al doinei este amplificat prin atmosfera încărcată emoțional a orchestrei, redarea ondulatorie, asemenea valurilor agitate ce se sparg de țărmul mării. Linia melodică (cifra 4) este bogat ornamentată prin *triluri*, pasaje diferite, *mordente* etc. Orchestra la rândul ei continuă să ofere suportul armonic pentru solist.

La fiecare trasare a temei, materialul sonor este variat și se dezvoltă implicând diferite modalități tehnice interpretative de redare sonoră specifice trompetei, dar și utilizarea formulelor ritmice complicate. Compartimentul de la cifra 3 până la cifra 12 poate fi tratat ca dezvoltarea părții întâi. Menționăm faptul că pe tot parcursul primei părți tema sună doar în partida solistului și fiecare trasare a ei este de pe alt sunet și permanent supusă varierii. Fiecare variere a liniei melodice reprezintă o etapă mai avansată de interpretare și aplicare a diferitor procedee tehnice pentru crearea unei noi sonorități.

Repriza părții întâi începe cu unul din elementele, care indică spre revenirea la atmosfera de la început, ne referim la maniera de expunere a temei – imitația. Asemănător debutului creației, trompeta II imită intonații ale liniei melodice din partida solistului. Funcția orchestrei rămâne neschimbată – cea de suport și bază armonică. Partea întâi se termină cu o atmosferă ce reflectă un apus de soare în munții Carpați. Apariția celestei se asociază cu un clinchet de stele, iar nai-ul

(ocarina) imită bufnița, pasărea considerată a nopții, clopotele ne amintesc de cele ale unei biserici de la mănăstire, care cheamă la slujba de seară, conferind discursului muzical revelație și împăcare.

Partida trompetei solistice în partea întâi se execută asemenea principiilor dictate de specificul unei cadențe. Interpretului i se oferă o anumită libertate, urmând propria înțelegere și tratare a conținutului. Caracterul doinit al părții întâi contribuie la realizarea unei astfel de tratări. Autorul folosește pe larg diferite pasaje tehnice și procedee interpretative. Întâlnim grupuri de *treizecimoimi*, *șaisprezecimi*, *triolete*, *cvintolete*, dar și diverse apogiat-uri și *tril-uri*. Trompeta solistă interpretează fără orchestră primele trei măsuri și este, precum am menționat mai sus, în dialog cu Trompeta II cu surdină, care răspunde creând efectul de ecou:

Exemplul 2.3.1

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră*, Partea I

Cel mai mare împărat
Este muntele Carpat.

$\text{♩} = 78$

Solo narativ, monumental

mf *ff*

1 poco accelerando

poco allargando

//

$\text{♩} = 78$ Doină/baladă

Nai

Clarinetto I in B

Clarinetto II in B

Tromba sola in B

Tromba II in B

Solo narativ, monumental

f

con sord.

p *mf*

În măsura a patra își face apariția și orchestra. Acest început de concert se interpretează cu sunet mareț, necesar pentru a crea prin discursul melodic și ecouri imaginea trompetei se răsună printre munți. Putem presupune că autorul în acest segment muzical imită instrumentul tradițional – bucium, care este folosit de păstori.

Pe parcursul primei părți, indicațiile măsurii diferă de la cifră la cifră (4/4, 2/4, 3/4, 13/8), la cifra 2 autorul folosește cvintolete. În general, fiecare frază muzicală din partea întâi este interpretată de la un tempo rar, spre accelerat, revenind ulterior la rar:

Exemplul 2.3.2

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea I*



Începând cu cifra 3 sunt folosite apogiaturi, care ne direcționează spre sursa folclorică:

Exemplul 2.3.3

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea I*



Remarcăm pentru trompetiști, că toate apogiaturile din textura muzicală a *Concertului* se execută la semiton. Cifrele 1 – 4 se interpretează la o nuanță dinamică deschisă de *mf*, *ff*, *f*. Iar începând cu cifra 5 autorul indică verbal necesitatea diminuării sonorității spre *mp*, *p*, care se menține până la sfârșitul părții întâi:

Exemplul 2.3.4

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea I*



La cifra 6, măsurile 3-4, compozitorul folosește pe larg treizecidoimile sub formă de *grupetto*. Acestea nu trebuie grăbite la interpretare, ci din contra, cât mai așezat, autorul însuși indică modalitățile de execuție – *calando* și *dolce piano*:

Exemplul 2.3.5

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea I*



Segmentul melodic de la cifra 7, fiind un exemplu elocvent de exploatare a resurselor ritmice prin varietatea desenului ritmic și a formulelor, necesită o atenție sporită din partea solistului, ca de altfel și alte fragmente de acest gen:

Exemplul 2.3.6

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine*, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea I



Partea a doua – *Cum se-adună doruțu*, dezvoltă în continuare imaginea muzicală precedentă a apusului. Compozitorul explică în felul următor tehnica componistică aplicată pentru a obține imaginea:

„– surdina trompetei *solo* camuflează mesajul muzical al melodiei „ca în noapte”;

– la fel, surdina viorii *solo* învăluie mesajul acesteia „ca în ceață”, conferindu-i și multă intimitate.

– clarinetele, cu timbrul lor luminos (*clarino!*), aduc o aură de lumină rece, din care s-a născut *moto-ul*: *Ca roua sub clar de lună / doruț cu doruț se-adună*” [18, p.201].

Tema este inspirată din melosul dansurilor păstorești, care au la origine ritul. Atmosfera generală reflectă și dezvoltă sentimentul inițial al dorului, în cazul dat al unui dans ritual inspirat de iubirea unui „el” și a unei „ea”. Linia melodică este expusă la unison la trompetă și vioară, care are funcție solistică. Orchestra redă pulsația ritmică de dans popular și oferă suportul armonic necesar.

Elemente de heterofonie sunt utilizate subtil de către compozitor, care precizează: „Domnișoara Vioară (apariția Sexului frumos!) ... nu vrea ... să facă „unison” cu Sexul puternic (*Trompeta*). Partida viorii *solo*, evident, trebuie interpretată de o violonistă, nu de un violonist; mai ales, în spectacol. Cucuveaua (ocarina) își cheamă și ea perechea, dar îi „răspunde” doar clipocitul stelelor (celesta). Acest dialog sporește misterul nopții și tainele universului” [18, p.201].

Întreg materialul sonor este amplificat la maxim și se revarsă într-un *tutti* orchestral în care se accentuează intensitatea caracterului de dans, unirea celor doi într-o horă comună, a tuturor, ceea ce denotă împlinirea scopului și realizarea conceputului codificat de autor, care menționează: „Cadența concentrează chintesența concepției muzicale: Trompetistul își etalează virtuțile, iar Violonista „dialoghează” cu el, punându-l mereu la încercare. (În ritualul alegerii perechii este ales întotdeauna cel încununat de virtuți)” [18, p.202]. Principiul de bază a cadenței este dialogul dintre soliști, axat pe maniera improvizatorică, tehnica imitativă, principiul întrebare-răspuns.

Limbajul interpretativ și tempo-ul părții a doua este determinat de măsura 2/4 și indicația *Allegretto comodo*. Partea a doua începe cu o introducere orchestrală pe durata a patru măsuri, determinând caracterul ritmic al întregii părți, inclusiv al partidei instrumentului solistic. La cifra 14 urmează trompeta *solo* cu surdină:

Exemplul 2.3.6

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea II*

Ca roua sub clar de lună,
Doruț cu doruț se-adună.

Autorul în textura muzicală a acestei părți folosește deseori articulații de tip *accente*, care ne sugerează formula ritmică a acompaniamentului orchestral:

Exemplul 2.3.7

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea II*

ma sonoro

//



Pe parcursul desfășurării discursului muzical un rol important în exprimarea conținutului, menționat anterior, o au *șaisprezecimile*. Trompetistul trebuie să posede abilități de interpretare a muzicii populare pentru a reda cât mai veridic ideea sugerată de compozitor (cf. 17, 21):

Exemplul 2.3.8

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea II*



//



Cadența începe de la cifra 28, care este asemănătoare introducerii părții întâi, doar că de data aceasta discursul muzical este cu un ton mai în sus.

Exemplul 3.2.9

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea II*



Ea se construiește din diferite pasaje de virtuozație cum sunt *șaisprezecimile* arpegiate, *triolete*, articulații auxiliare (*triplu staccato*) (cifra 31 măs.4-6 și cifra 32 măs.6-8):

Exemplul 2.3.10

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine*, concert pentru trompetă,
vioară complementară și orchestră, Partea II

Cadența, precum am remarcat mai sus, are doi soliști, trompeta și vioara complementară, care poartă un dialog muzical de-a lungul întregii cadențe. Compozitorul a folosit în cadență și intervale de octavă ceea ce poate să pună în dificultate solistul trompetist:

Exemplul 2.3.11

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine*, concert pentru trompetă,
vioară complementară și orchestră, Partea II

Iar pasajele cromatice de la sfârșitul cadenței (cifra 36) este recomandat trompetistului să le studieze în tempo rar și să atragă atenția la pozițiile digitale:

Exemplul 2.3.12

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine*, concert pentru trompetă,
vioară complementară și orchestră, Partea II



Partea a treia – *Joc de doi* (*Cu-acest mândru joc de doi / ne-am mai răcori și noi*) poate fi calificată ca o culminație majoră a ciclului, ea „finalizează concepția muzicală cu un moment de virtuozitate, în care trompeta și vioara fac deja unison desăvârșit, semn al **acceptării** reciproce și al **înțelegerii perfecte** între cei doi protagoniști. Deosebit de sugestivi sunt *rototonii* – trei tobițe, ce imită pași” [18, p.202]. Linia melodică începe la trompetă ulterior se contopește cu tema din partida viorii, răsunând la unison.

În continuare tema este susținută de întreaga orchestră în aceeași manieră ca și în partea a doua. Tempo-ul rapid al dansului este specific pentru finalul genului de concert, care desemnează și punctul culminant al creației. Linia melodică este vioaie, bogat ornamentată, conținând triluri, mordente, dar și multiple pasaje. Treptat textura muzicală se dinamizează, crește sonoritatea, fiind amplificată prin includerea tuturor instrumentelor din orchestră, astfel se creează atmosfera festivă a dansului popular. La cifra 43 continuă ideea de *tutti* orchestral din partea a doua, în rezultat toți subiecții implicați cântă la unison, doar instrumentele de acompaniament conturează suportul ritmic și armonic. Totul se revarsă în codă, care încheie concertul fastuos în partida solistului trompetist, orchestra constituie suport armonic pe *crescendo*, *forte*, *accent* și *glissando*.

Partea a treia se va executa rapid și strălucitor conform indicației din text – *Presto brillante*. Autorul sugerează interpretului solist un caracter energic, grupurile de articulații și procedeele interpretative determinând caracterul părții finale. În linia melodică a acestei părți predomină pasaje pe *şaisprezecimi* ale căror articulații sunt legate a câte două note:

Exemplul 2.3.13

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră*, Partea III

Cu-acest măldru joc de doi,
Ne-am mai răcori și noi.



Acest tip de articulații este întâlnit în folclorul instrumental din zona Banatului românesc. Așa cum ne sugerează și titlul părții a treia – *Joc de doi*. Pentru o execuție corectă sub aspect tehnic, articulațiile nu trebuie întrerupte în succesiunea lor, iar attacca sunetului executată cât mai moale și anume *détachée* cu silaba *da-da*:

Exemplul 2.3.14

Tudor Chiriac *Ecouri carpatine, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, Partea III*



//



În compartimentul final al *Concertului* (cifra 53), în măsurile 1-5, trompeta solistă interpretează un pasaj de virtuositate în mișcare ascendentă fără acompaniamentul orchestral. În acest pasaj de încheiere este important de executat indicațiile de articulație exact, stabilite de compozitor:

Partea a treia, conține o linie melodică frumoasă și comodă de interpretat din punct de vedere tehnic pentru un trompetist, ca de altfel și întreg *Concertul*. Aceasta se datorează probabil și

coordonării autorului cu instrumentistul trompetist Sergiu Cojocar. Așa dar, constatăm în acest *Concert* că autorul folosește pe larg trompeta solistă, utilizând diferite mijloace de expresie, diverse articulații, formule ritmice și nuanțe dinamice, indicații concrete de interpretare.

Concluzii la Capitolul 2

Ca urmare a analizei structurale și interpretative a patru lucrări de formă amplă din creația compozitorilor din Republica Moldova formulăm următoarele concluzii:

1. Inovația formală și stilistică determină specificul arhitectonic și interpretativ al creațiilor cercetate. Astfel *Concertul* lui Alexandr Mulear se distinge printr-o construcție neobișnuită pentru perioada sa – este scris într-o singură parte, cu formă de sonată, ieșind astfel din tiparul clasic al concertului tripartit. Această alegere reflectă o abordare modernă și personalizată asupra genului. Compozitorul valorifică intens elemente de inspirație folclorică, prin utilizarea modurilor armonice, ornamentelor, formulelor ritmice aksak și aluziilor intonaționale specifice melosului românesc. Aspectul dat oferă lucrării o identitate națională puternică și un colorit autentic. Structura tripartită a *Concertului nr 2* de Oleg Negruța – cu o mișcare energică și eroică (*Allegro-Maestoso*), un centru liric meditativ (*Elegie*) și un final jucăuș și vioi (*Allegro-Finale*) – creează un arc expresiv coerent și echilibrat. Fiecare parte aduce provocări interpretative distincte, de la controlul respirației și flexibilitatea frazării lirice în partea a doua, până la acuratețea ritmică, dinamica articulatorie și virtuozitatea tehnică în mișcările extreme. Un aspect definitoriu al *Concertului* îl reprezintă simbioza originală dintre elementele folclorice și cele de factură jazzistică, care îmbogățesc materialul tematic și contribuie la conturarea unei identități stilistice autentice. Ornamentațiile precum apogiaturile, mordentele, trilurile, alături de articulațiile variate și indicațiile agogice detaliate, aduc un plus de rafinament frazelor muzicale. Discursul muzical al *Concertului* este caracterizat printr-o alternanță rafinată a stărilor expresive – de la caracterul dârș și autoritar al temei principale, la atmosfera lirică, narativă și apoi tragică a dezvoltării, culminând cu o revenire triumfătoare și festivă în repriză și coda. În *Concertul nr 3*, la nivelul formei, compozitorul Oleg Negruța se abate de la tradiționala structură clasică a primei părți, care de regulă este cea de sonată, iar finalul – fie rondo, sau *allegro* de sonată. Aici autorul utilizează pentru toate mișcările constitutive forma tripartită mare. Planul tonal al părților reflectă tendințe romantice: partea I este scrisă în tonalitatea *B-dur*, centrul liric în *g-moll*, iar finalul în *B-dur*. Astfel, acest raport paralel al tonalităților ne comunică și despre aspectul intonațional-emoțional pe care îl abordează maestrul, apropiindu-l de sfera muzicii romantice. În ceea ce privește lucrul cu materialul sonor, pe parcursul tuturor mișcărilor, observăm predilecția compozitorului pentru tipul de variere, secvențare, dinamizare, diminuare, transfigurare cât și atribuirea unor elemente distinctive melosului național și muzicii de jazz. În acest sens, menționăm utilizarea ornamentelor: mordente, apogiaturi, grupetto etc; formulelor ritmice de dans, intonații tipice genurilor de romanță și cântec, dar și stilului de jazz *swing*. Totodată tindem să evidențiem și importanța nucleului tematic pe care îl utilizează compozitorul și urmărește să îl respecte pe parcursul întregii creații,

astfel, se produce principiul unității formei și al conceptului lucrării. *Concertul Ecouri carpatine* de Tudor Chiriac oferă trompetei un rol interpretativ extrem de complex și variat, în care se îmbină expresivitatea lirică, virtuozitatea tehnică și capacitatea evocatoare a instrumentului. Structurat în trei părți distincte, fiecare secțiune explorează o dimensiune diferită a discursului muzical, iar trompeta devine vocea principală prin care se transmite mesajul afectiv, simbolic și stilistic al lucrării.

2. Exigențele interpretative în raport cu toate creațiile analizate în acest capitol presupun o tehnică avansată din partea trompetistului, inclusiv stăpânirea diverselor articulații (*staccato*, *legato*, *dublu/triplu staccato*), controlul nuanțelor dinamice și utilizarea precisă a respirației diafragmatice. De asemenea, solistul trebuie să dea dovadă de maturitate artistică pentru a reda fidel nuanțele afective și caracterul fiecărui segment muzical. Lucrările solicită un nivel avansat de măiestrie tehnică și expresivitate artistică din partea interpretului.

3. Limbajul muzical al compozitorilor valorifică în mod remarcabil posibilitățile timbrale, dinamice și expresive ale trompetei, oferind un cadru interpretativ bogat și rafinat. Ambitusul extins, frazele cantabile, diversitatea nuanțelor și complexitatea ritmică impun o stăpânire deplină a tehnicii instrumentale. Trompeta este protagonistul expresiv al creațiilor, iar orchestra/pianul oferă un suport structural și coloristic valoros. Interacțiunea dintre trompetă și orchestră/pian nu este una secundară, ci implică un dialog permanent, în care acompaniamentul susține și dezvoltă ideile solistului, acționând ca un partener egal. În *Concertul Ecouri carpatine* semnat de Tudor Chiriac trompeta capătă funcția de narator arhetipal al dorului, prin intonații doinite și motive inspirate din sonoritatea tradițională (bucium, corn). Se valorifică expresivitatea timbrală a trompetei prin pasaje imitative, ornamentație bogată (triluri, mordente, apogiaturi), dar și prin tratamente sonore cu surdină, creând o atmosferă profund încărcată de simbolism pastoral. Trompeta devine un mijloc de comunicare ancestrală, care evocă peisajul montan și spiritualitatea tradiției carpatine. *Concertul* permite interpretului o libertate deosebită în tratarea discursului muzical, în special prin caracterul cadențial al părții întâi și prin cadența extinsă din partea a doua. Această libertate solicită interpretului o înțelegere profundă a melosului popular și o capacitate de improvizație stilizată. Cadența devine, astfel, un teren de afirmare a virtuților tehnice (pasje rapide, arpegii, intervale largi, cromatisme) și a imaginației artistice, dar și un dialog simbolic între cele două personaje – trompeta și vioara. În finalul acestei lucrări se cere o tehnică impecabilă, viteză de execuție, control al articulațiilor și claritate ritmică. În această parte se evidențiază potențialul trompetei de a reda spiritul sărbătoresc și energia vitală a jocului popular, într-un context orchestral amplu și exploziv.

4. Rolul indicațiilor compozitorilor sunt esențiale în realizarea unui concept interpretativ plenar. Autorii oferă indicații interpretative detaliate – de tempo, caracter și dinamică – ghidând

astfel solistul spre o redare expresivă și coerentă a discursului muzical. Aceste indicații contribuie esențial la clarificarea intenției compozitorului și trebuie respectate cu rigurozitate. Ele sunt clare, legate de dramaturgia lucrării, lăsând totodată o marjă de libertate interpretului pentru a personaliza fiecare execuție. Trompeta este astfel nu doar un instrument solistic, ci și un personaj cu voce proprie, ce evoluează pe parcursul lucrării. *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Alexandru Mulea reprezintă o creație valoroasă din repertoriul contemporan pentru trompetă, care îmbină tradiția cu inovația, folclorul cu structura academică, cerințele tehnice cu cele expresive, oferind interpretului ocazia de a-și manifesta pe deplin virtuozitatea și profunzimea artistică; *Concertul nr. 2* de Oleg Negruța se remarcă printr-o construcție muzicală solidă, o expresivitate profundă și o valorificare modernă a resurselor trompetei. El reprezintă o contribuție semnificativă la repertoriul contemporan pentru trompetă, atât din punct de vedere componistic, cât și pedagogic și interpretativ, oferind un material valoros pentru dezvoltarea artistică a tinerilor interpreți; *Concertul nr 3* pentru trompetă, semnat de Oleg Negruța se prezintă ca fiind unul pe cât de simplu și atractiv din punct de vedere muzicologic, pe atât de accesibil, dar cu unele dificultăți tehnice interpretative puse în fața interpretului. *Ecouri carpatine* de Tudor Chiriac valorifică pe deplin potențialul interpretativ al trompetei, conferindu-i un rol multifuncțional: liric, narativ, virtuos, evocator și teatral. *Concertul* oferă trompetistului oportunitatea de a demonstra o gamă largă de abilități – de la redarea fină a doinei și a dialogului expresiv cu vioara, până la demonstrarea unei virtuozități tehnice deosebite în secțiunile de dans. Lucrarea este o adevărată bijuterie interpretativă, ce combină tradiția cu modernitatea într-un mod autentic și profund semnificativ.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. Scopul și obiectivele formulate au fost realizate prin identificarea modalităților de valorificare a limbajului muzical, ale expresivității și tehnicii specifice trompetei în perimetrul interpretativ al creațiilor pentru trompetă ale compozitorilor din arealului cultural autohton, având în vedere și noutățile în raport cu mijloacele de expresie, tehnicile inovative specifice muzicii universale, mai ales că trompeta are o istorie bogată în ceea ce privește morfologia instrumentului și evoluția tehnicii interpretative.

2. A fost efectuată analiza particularităților interpretative și structurale ale diferitor lucrări din repertoriul cameral și de formă amplă din creația compozitorilor din Republica Moldova și demonstrarea practică a investigațiilor științifice, propunând o tratare interpretativă a creațiilor analizate de pe poziții contemporane ale artei instrumentale.

3. Procesul de cercetare științifică și practică a evoluat eșalonat de la selectarea și caracterizarea repertoriului pentru trompetă din creația compozitorilor din Republica Moldova, sistematizarea particularităților interpretative la trompetă, examinarea aspectelor structurale ale lucrărilor destinate trompetei, la determinarea mijloacelor tehnice și de expresie abordate în fiecare creație și analiza tratării interpretative a partidei trompetei.

4. Tinerii instrumentiști și cei consacrați au un spațiu informațional, teoretic și practic imens de asimilat pentru a cunoaște plenar instrumentul, a folosi cu multă atenție și dexteritate tehnica emisiei și susținerii sunetului, a plasticității trompetei și a înțelege în profunzime intențiile compozitorului, nu numai cele indicate în textul muzical, dar și cele gândite de acesta. În rezultat vor reda exhaustiv conținutul lucrării muzicale și realiza un tablou muzical fidel ideilor compozitorului.

5. În urma analizei structurale și interpretative a lucrărilor selectate am constatat integralitatea compozițională, logica constructivă, care include un șir de elemente și efecte tehnice, gândite și aplicate de autori pentru redarea conceptului ideatic. Ele se înscriu în sfera tendințelor moderne ale compozitorilor autohtoni din a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI, fiind un exemplu elocvent de îmbinare a elementelor de inspirație folclorică cu un limbaj muzical contemporan și cu o scriitură instrumentală eficientă.

6. Compozitorii valorifică pe deplin potențialul expresiv al trompetei, într-un cadru ce solicită inteligență muzicală, imaginație și o tehnică bine consolidată. Din punct de vedere interpretativ, lucrările sunt un teren de explorare a sunetului, a expresiei și a dialogului muzical. Creațiile analizate contribuie plenar la dezvoltarea capacității de exprimare a expresivității muzicale, sensibilității timbrale, controlului respirației și a frazării, precum și a siguranței în

tehnica trompetei. De asemenea, permite interpretului să-și exprime individualitatea artistică într-un context stilistic autentic și coerent.

7. Chiar dacă opusurile camerale sunt de dimensiuni modeste, schimbarea frecventă a tempoului, măsurii, modificarea intensă a dinamicii, expresivității, ceea ce este indicat de compozitori pe parcursul desfășurării discursului muzical, combinarea diferitor pasaje cu anumite dificultăți ritmice, determină valoarea artistico-interpretativă a acestora, impunând un nivel avansat de cunoaștere a instrumentului și subliniază importanța trompetei în muzica de cameră națională, necesitatea promovării acestor creații în repertoriul de studiu și performanță al interpreților actuali. Lucrările ample denotă un înalt grad de dificultate tehnică și expresivă, sunt complexe, spectaculoase, pun în valoare virtuozitatea și sensibilitatea trompetistului, fiind destinată interpreților avansați.

8. Exigențele tehnice includ tempo rapid, pasaje continue pe șaisprezecimi, articulație precisă și ambitus extins. Expresivitatea lucrărilor este susținută de o mare varietate de nuanțe dinamice, schimbări frecvente de culoare armonică și măsură, diversitatea articulațiilor, de necesitatea controlului riguros al emiterii sunetului, frazarea clară, dozajul precis al dinamicii și adaptarea la schimbările ritmice.

9. Toate creațiile analizate sunt valoroase atât din perspectivă concertistică, cât și pedagogică. Ele sunt opusuri de referință în repertoriul pentru trompetă, care valorifică o paletă variată de mijloace tehnico-expresive ale instrumentului. Prin echilibrul dintre tradiție și modernitate, lucrările stimulează creativitatea interpretativă și oferă publicului o experiență sonoră bogată și captivantă.

Recomandări:

7. Continuarea cercetării, analizând valorificarea plasticității sonore a trompetei în lucrări instrumentale de ansamblu, unde trompeta are un rol important;
8. Realizarea unei lucrări metodice, care să se axeze pe materialul din teza de doctorat și utilizată ulterior în diferite instituții de învățământ muzical specializat;
9. Crearea unei baze de date digitale, care să includă informații referitoare la interpretarea lucrărilor analizate;
10. Organizarea master class-urilor pentru elevi și studenți cu demonstrarea practică a diferitor lucrări pentru trompetă din creația compozitorilor din Republica Moldova și însoțirea acestor prezentări cu comentarii formulate științific.
11. Lansarea unui apel către tinerii compozitori din Republica Moldova, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova pentru a scrie noi lucrări pentru trompetă solo, având în vedere posibilitățile vaste interpretative ale instrumentului.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Andrieș V. Concertul instrumental și reflectarea lui în muzicologia autohtonă. În: Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, Chișinău: 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 61-69.
2. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
3. Avesalon I. Metodica predării studiului instrumentelor de suflat și percuție, București: Conservatorul de Muzică Ciprian Porumbescu, 1980. 269 p.
4. Avesalon I. Principii generale de studiu și interpretare la instrumentele de suflat moderne. București: Academia de muzică, 1993. 301 p.
5. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: muzica instrumentală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
6. Babii V. Studiu de organologie. Ediția a doua. Chișinău: Tipografia "Elena-V.I.", 2012. 262 p.
7. Bărbuceanu V. Dicționar de instrumente muzicale, București: Editura muzicală, 1992. 303 p.
8. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
9. Cazac A. Instrumentele de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii 20-80 ai secolului al XX-lea). Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 2011.
10. Cărbunescu D. Metoda de trompetă (cornet, flugelhorn și bassflugelhorn). București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1958. 212 p.
11. Cârstea S. Dialogul timbral în lucrările concertante pentru trompetă și orchestră ale compozitorilor români: Hymnus Phantasticus de Dan Dediu. În: Volumul Congresului internațional de muzicologie, ediția III, Timișoara, 28-30 octombrie, 2016. Timișoara: Eurostampa, 2016, p. 112-119.
12. Cârstea S. Expresivitatea în repertoriul trompetistic între teorie și practică. Metodele moderne de studiu și expresivitatea în interpretarea lucrărilor din repertoriu trompetistic, volumul 1. Cluj-Napoca: RISOPRINT, 2019. 95 p.
13. Cârstea S. Lucrări pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova. În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, 2012, nr. 4, p. 89-94.
14. Cârstea S. Metode de studiu care au revoluționat stilul de interpretare la trompetă (secolul XX). În: Revista Artes, nr. 14. Iași: Artes, 2014, p. 126-143.
15. Cârstea S. Pagini din istoria trompetei. În: Artă și educație artistică, 2014, nr.1(23), p. 57-

16. Cârstea S. Trompeta în folclorul românesc: studiu antologic dedicat trompetiștilor din România și Republica Moldova. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate: Materialele Conferinței internaționale, Chișinău, 11-12 decembrie, 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 77-85.
17. Cârstea S., Melnic V. Capriccio pentru trompetă și pian de Boris Dubosarschi — o mostră de neofolclorism în creația componistică autohtonă În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică Nr. 1(30) 2017.
18. Chiriac T. Semantica muzicii: Principii fundamentale. Iași: Artes, 2014. 244 p.
19. Chironda V., Ciobanu N. Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat. Chișinău: Lumina, 1992. 71 p.
20. Ciaicovschi-Mereșanu G. Compozitori și muzicologi din Moldova. Uniunea compozitorilor din Republica Moldova, Chișinău: Universitas, 1992. 163 p.
21. Ciobanu M. Curs de forme muzicale. Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Arte, Specializarea Pedagogie muzicală, 93 p. Disponibil on-line: <http://www.spiruharet.ro/facultati/muzica/biblioteca/a7a08bfedee05dd0d49485aed4e83b27.pdf> (accesat 04.05.2016)
22. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova. (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
23. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești: Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1973. 477 p.
24. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești: Vol. 2. București: Editura Muzicală, 1974. 236 p.
25. Crețu V. Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație. Editura Fundației România de mâine. București, 2007, 127 p. Disponibil on-line: <https://www.yumpu.com/ro/document/read/15589472/elemente-de-teoria-instrumentelor-si-orchestrație-universitatea-> (accesat 15.02.2023)
26. Demian W. Teoria instrumentelor, București: Editura didactică și pedagogică, 1968. 342 p.
27. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. Acustica muzicală. Instrumente de suflat, București: 1988. 190 p.
28. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: Se Arec-Com, 2001. 320 p.
29. Ghircoiașiu R. Contribuții la istoria muzicii românești. București: Editura Muzicală, 1963. 250 p.

30. Ghircoiașiu R. Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicienilor din România, 1992. 264 p.
31. Goia I. Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat. Iași: Conservatorul *George Enescu*, 1985. 312 p.
32. **Hanganu D., Badrajan S.** Lucrările pentru trompetă și pian Romanță de O. Negruța și Rondo de concert de A. Luxemburg: abordare interpretativă. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 1(38), Chișinău: Notograf Prim, 2021, pp.116-120.
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/116-120_26.pdf
33. **Hanganu D.** Valorificarea mijloacelor tehnico-expressive ale trompetei în lucrarea *Improvizație* de Vladimir Rotaru. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 4(41), Chișinău: Notograf Prim, 2021, pp.78-82.
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/78-82_30.pdf
34. **Hanganu D.** Concertul nr.2 pentru trompetă in B și pian de Oleg Negruța: particularități structurale și interpretative. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 2(43), Chișinău: Notograf Prim, 2022, pp.17-22.
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/17-22_42.pdf
35. **Hanganu D.** Plasticitatea sonoră a trompetei: tehnici și mijloace expresive. În: Intertext, Nr. 1(65), Chișinău: ULIM, pp. 167-173
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/167-173_31.pdf.
36. **Hanganu D., Badrajan S.** Aspecte ale tratării mijloacelor tehnico-expressive și interpretative ale trompetei în studiul de concert de Alexandru Sochireanschi și Oleandra de Vladimir Slivinsski. În: Materialele Conferinței Științifice Internaționale "Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare" Ediția 13, vol.2, 2021, Chișinău, IPC, 27-28 mai 2021, Pag. 34-39. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/34-39_23.pdf
37. **Hanganu D.** Concertul pentru trompetă (in b) și orchestră de Alexandr Mular: repere interpretative. În : Materialele Conferinței Științifice Naționale „CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valorificare, promovare” 2024. Chișinău, AMTAP, pp. 25-36.
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/25-36_10.pdf
38. Horez I. Nivelul problemelor de respirație la instrumentele de suflat din alamă (trompetă) Disponibil on-line https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/128-132_19.pdf (accesat 20.05.2024).
39. Horez I. Istoria trompetei. Moduri de articulație a sunetelor. Disponibil on-line https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/146-152_14.pdf (accesat 20.05.2024).
40. Iliuț V. O carte a stilurilor muzicale. București: Editura Academiei de Muzică, 1996, 461 p.

41. Mironenco E. Armonia sferelor. Editura Cartea Moldovei, Chișinău: 2002. 155 p.
42. Noi istorii, ale muzicii românești. De la vechi manuscrise la perioada modernă a muzicii românești, vol I. București: Editura muzicală, 2020, 372 p.
43. Noi istorii, ale muzicii românești. Ideologii, instituții direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI, vol II. București: Editura muzicală, 2020, 444 p.
44. Popa A. Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat (cu referiri speciale la trompetă). București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, 1964. 68 p.
45. Posdărescu G. Creația muzicală românească pentru trompetă. Cluj-Napoca: Editura Media Musica, 2013. 133 p.
46. Rotaru P. Instrumentele aerofone: mărturii ale unei existențe milenare. În: Arta 2001: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema. Chi., 2001. p.11-13.
47. Rotaru P. Istoricul utilizării instrumentelor aerofone în muzica arealului cultural românesc (de la origini până la 1940). În: Arta 1997: Arte plastice. Arhitectura. Muzica. Teatru. Cinema. Chișinău, 1997, p. 140-144.
48. Rotaru P. Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX). Chișinău: Pontos, 2009. 160 p.
49. Rotaru P. Privire generală asupra dezvoltării muzicii pentru instrumentele de suflat din Moldova postbelică. În: Arta 1996: Teatru. Muzică. Cinematografie. Artă plastică. Arhitectură. Chișinău, 1996. p. 105-109.
50. Teodorescu-Ciocănea L. Tratat de forme și analize muzicale. București: Editura Muzicală, 2014, 335 p.
51. Tihoneac V. sonata pentru clarinet și pian nr. 2 de S. Lobel în viziunea interpretativă a lui E. Verbețchi. În: Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, 2012, nr.17(4). pp.134-141.
52. Trocinel D. Șase miniaturi pentru vioară și pian de Alexandr Mulear: repere analitice. În : Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică 2023, nr. 1 (44), pp. 17-22.
53. Ungureanu D. Metoda de trompetă. Munchen: Verlag Blechpresse Muzikverlag, 2011. Vol.1. Tehnica elementară, 120 p.; vol. 2. Aprofundarea și dezvoltarea tehnicii elementare, 100 p.; vol. 3. Perfecționarea și însușirea deplină a tehnicii elementare, 100 p.

în limba rusă:

54. Абаджян Г. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований. Автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва, 1980. 26 с.

55. Абрамов Р. Проблемы исполнительства на медных духовых инструментах. Петрозаводск: Метод. кабинет по учеб. завед. культуры и искусства, 1988. 18 с.
56. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах: (Учебное пособие для музыкальных вузов и музыкальных училищ). Москва: Музыка, 1975. 159 с.
57. Аксенов В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект), В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990. с. 136 – 158.
58. Алексеев А. О проблеме стильного исполнения. В: О музыкальном исполнительстве. Москва, 1954. с. 159-170.
59. Арбан Ж. Б. Школа игры на трубе и корнет-а-пистоне. Москва: Издательство Музыка, 1970. с.129-148.
60. Балагур Д. Методические рекомендации по обучению игре на трубе. В: Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4. Disponibil on-line <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13823> (vizitat 07.12.2019).
61. Баласанян С. Школа игры на трубе. Москва: Музыка, 1972. 136 с.
62. Барсова И. Книга об оркестре: Москва, Музыка, 1969. 232 с.
63. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
64. Беленов Л. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции. В: Проблемы высшего музыкального образования. Москва: ГМПИ им. Гнесиных. 1975, вып. XIX. 159 с.
65. Болотин С.В. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1969. 200 с.
66. Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. Москва: Альма Матер, 2008, 399 с. Disponibil on-line https://bgmuz.brest.by/biblio/duh_instr/teor_prakt_igr_duh_instr.pdf (vizitat 12.03.2019).
67. Гузий В., Леонов В. История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Ростов-на-Дону: Цветная печать, 1997, 158 с.
68. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск: Наука, 1985, 256 с.
69. Гуренко Е. Исполнительство – искусство художественной интерпретации. В: Вопросы смычкового искусства. Вып. 49. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. С. 5-28.
70. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1956, 99 с.
71. Диков Б. О работе над гаммами. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1966. Вып. 2. с. 211-231.

72. Диков Б. Седракан А. О штрихах духовых инструментах, În: Методика обучения игре на духовых инструментах, Вып.2 Москва: 1966.
73. Докшицер Т. Штрихи трубача. В: Докшицер Т. Методика обучения игре на духовых инструментах. (Очерки). Выпуск 4. Под редакцией Ю.А.Усова. Москва: 1976. с. 48 - 70.
74. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 304 с.
75. Карауловский Н. Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблемы исполнительского строя. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1979. Вып. 45. с. 15-32.
76. Карелова В. Особенности исполнительской артикуляции духовика. В: Вісник ХДАДМ, 2009, № 2, с. 54-62.
77. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград, 1973.
78. Мазель Л. Строевание музыкальных форм. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
79. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков : (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу : PrimexCom, 2014. 464 р.
80. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусства игры на трубе. В: Мастерство музыканта-исполнителя. Москва: Сов. композитор, 1976. С. 186-212.
81. Орвид Г. Школа игры на трубе. Москва: Музгиз, 1933. 91 с.
82. Паутов А.М. Новиков В.А. Методика обучения игре на трубе. Москва: 1984. 216 с.
83. Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. Ленинград: Музыка, 1962, с. 20-50.
84. Токарев Н.А. Вадим Новиков – артист, профессор, деятель музыкального искусства. Творческий портрет. В: Культура и искусство. 2019. № 8 (37). с. 30-39. Disponibil on-line <https://cyberleninka.ru/article/n/vadim-novikov-artist-professor-deyatel-muzykalnogo-iskusstva-tvorcheskiy-portret> (accesat 12.06.2024)
85. Труба – от бронзового века до наших дней. Disponibil on-line <https://trumpetclub.ru/truba-ot-bronzovogo-veka-do-nashix-dnej.html> (accesat 05.04.2024)
86. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1989. 205 с.
87. Усов Ю. Методика обучения на трубе, Москва: Музыка, 1984, 216 с.
88. Усов Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего её совершенствования. В: Проблемы музыкальной педагогики. Москва, 1981. с. 89-108.

89. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 116 с. Disponibil on-line <https://ukiik.ru/wp-content/uploads/2017/09/metodika-obucheniya-igre-na-duhovyyih-instrumentah.pdf> (accesat 24.03.2023)
90. Фортунатов Ю. История оркестровых стилей: Программа. Москва, 1973. 27 с.
91. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: 1999, 484 с.
92. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра, Москва: 1972. 177 с.

COMPONENTA PRACTICĂ A TEZEI DE DOCTORAT

Recital de trompetă nr.1

15.07.2020

1. V. Rotaru *Chemarea trâmbiței*
2. V. Slivinski *Oleandra*
3. D. Fedov *Piesă moldovenească de concert*
4. O. Negruța *Concertul nr. 2*
5. S. Zlatov *Fluieraș*
6. A. Luxemburg *Rondo de concert*
7. E. Doga *Eterna*
8. A. Mulear *Concert*
9. S. Zlatov *Doina*
10. A. Sochireanschi *Studiu de concert*
11. V. Rotaru *Joc ciobănesc*
12. O. Negruța *Romanță*

Recital de trompetă nr.2

15.04.2021

1. V. Rotaru *Improvizație*
2. O. Negruța *Elegie*
3. O. Negruța *Melodie*
4. O. Negruța *Concertul nr 1*
5. O. Negruța *Poema*
6. O. Negruța *Capriciul nr. 9*
7. A. Luxemburg *Romance*
8. A. Luxemburg *Foxtrot*
9. O. Negruța *Scherzo*
10. O. Negruța *Expromt*
11. V. Zagorschi *Scherzino*

Recital de trompetă nr.3

18.02.2022

1. O. Negruța *Scherzo*
2. O. Negruța *Nocturn*
3. O. Negruța *Expromt*
4. O. Negruța *Balada*
5. O. Negruța *Hora de concert*
6. O. Negruța *Serenada pentru Hanganu*
7. O. Negruța *Concertul Nr.3*
8. M.A.Charpentier *Prelude from "Te Deum"*
9. H. Purcell *Trumpet Tune*
10. J. Clarke *Trumpet Voluntary*
11. D.N. Johnson *Trumpet Tune*
12. O. Negruța *Vals rar*
13. O. Negruța *Hora Vierului*
14. O. Negruța *Steluța mea*
15. O. Negruța *Balada "Tânărul îndrăgostit"*
16. O. Negruța – *Expromt Nr.2*

Declarație

Subsemnatul, Hanganu Dumitru, autor al tezei de doctorat cu titlul:

VALORIFICAREA MIJLOACELOR DE EXPRESIE ȘI INTERPRETATIVE ALE TROMPETEI ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

declar pe proprie răspundere că teza de doctorat este originală, fiind rezultatul cercetărilor derulate pe parcursul programului doctoral. Îmi asum prin prezenta consecințele legale care decurg din nerespectarea dreptului de proprietate intelectuală și regulilor de etică a cercetării.