

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

TEZĂ DE DOCTORAT

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE
(DOCTORAT PROFESIONAL)

Conducător de doctorat:

TCACENCO VICTORIA,
dr., prof. univ.

Doctorand:

MUNTEANU DORINA

CHIȘINĂU, 2022

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

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 780.8:780.646.3.036(478)

CREAȚIILE PENTRU CORN SEMNATE
DE OLEG NEGRUȚA ÎN REPERTORIUL CONCERTISTIC
ȘI DIDACTIC NAȚIONAL

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE (DOCTORAT PROFESIONAL)

Doctorand:

Munteanu Dorina

Conducător de doctorat:

Tcacenco Victoria,
dr., prof. univ.

CHIȘINĂU, 2022

© **Munteanu Dorina, 2022**

CUPRINS

ADNOTARE.....	4
INTRODUCERE	7
1. CORNUL ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA: REPERE ISTORICE	21
1.1. Valorificarea cornului în creațiile pentru orchestră simfonică semnate de compozitori din Republica Moldova.....	21
1.2. Creații pentru corn <i>solo</i>	24
1.3. Cornul în muzica națională de cameră	26
1.4. Varietăți genuistice ale creațiilor pentru corn: miniaturi versus forme ample	28
1.5. Concluzii la capitolul 1.....	30
2. CREAȚIILE CAMERALE PENTRU CORN ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA.....	31
2.1. Miniaturi pentru corn și pian	31
2.2. Transcriptii și aranjamente pentru corn și pian	37
2.3. Concluzii la capitolul 2.....	48
3. CONCERTELE PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA: ASPECTE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE.....	50
3.1. Concertele pentru corn și orchestră de O. Negruța în contextul muzicii naționale ...	50
3.2. Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră	52
3.3. Concertul nr. 2 pentru corn și orchestră	67
3.4. Concertino pentru doi corni și orchestră: limbajul muzical și arhitectonica	75
3.5. Concluzii la capitolul 3.....	81
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	83
BIBLIOGRAFIE.....	85
ANEXA 1. LISTA ABREVIERILOR.....	90
ANEXA 2. PROGRAMELE RECITALURILOR (COMPONENTA ARTISTICĂ A TEZEI).....	91

ADNOTARE

Munteanu Dorina. Creațiile pentru corn semnate de Oleg Negruța în repertoriul concertistic și didactic național. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (doctorat profesional), Chișinău, 2022.

Structura tezei. Lucrarea cuprinde: introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 104 de titluri (în limbile română, engleză, franceză, germană și rusă), 84 pagini ale textului de bază, inclusiv 70 exemple muzicale, 11 tabele și 2 anexe.

Cuvinte-cheie: corn, interpretare, Oleg Negruța, concert instrumental, concertino, particularități interpretative, repertoriu didactic, stilistică muzicală, cadență.

Domeniul de studiu: creația componistică din Republica Moldova, interpretare instrumentală (corn).

Scopul tezei constă în valorificarea muzicologică și interpretativă a creațiilor compozitorului O. Negruța pentru corn ca parte componentă a repertoriul concertistic și didactic autohton pentru acest instrument. **Obiectivele tezei** sunt următoarele: analiza surselor științifice și didactice dedicate istoriei cornului, repertoriului simfonic și cameral; elucidarea tratării cornului în muzica autohtonă de diferite componente interpretative și genuri; evidențierea limbajului muzical și procedeele componistice folosite în lucrările pentru corn selectate; identificarea spectrului de probleme artistice și dificultăți tehnice de interpretare în creațiile analizate și formularea recomandărilor pentru depășirea acestora; fundamentarea importanței creațiilor pentru corn ale lui O. Negruța atât în practica artistică, cât și în formarea profesională a muzicianului.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic constă în realizarea unor tratări interpretative originale ale creațiilor pentru corn de O. Negruța, reflectate în cadrul celor trei recitaluri susținute pe parcursul anilor de studii, care au cuprins aproape întreaga creație a compozitorului pentru corn și pian, inclusiv cele două concerte pentru corn și orchestră. Totodată, noutatea conceptului artistic constă și în promovarea repertoriului național pentru corn la nivel internațional, în cadrul acestor concerte susținute pe parcursul studiilor, în trei țări.

Noutatea lucrării teoretice rezidă în realizarea unei ample treceri în revistă a repertoriului pentru corn în componistica din Republica Moldova și a celui semnat de O. Negruța, ca fiind unul reprezentativ pentru acest instrument. Rezultatele cercetării completează și largesc cunoștințele despre repertoriul și arta de interpretare la corn în Republica Moldova, lucrarea fiind prima teză doctor dedicată acestui instrument în muzicologia autohtonă, iar creațiile pentru corn semnate de O. Negruța sunt analizate în premieră, integral, pe plan muzicologic și interpretativ.

Valoarea aplicativă a lucrării, cuprinzând și cele șase articole publicate, prezintă un suport metodologic și didactic care poate contribui la activitatea individuală a interpreților corniști, al profesorilor de corn. Rezultatele cercetării pot fi utilizate în cursurile didactice teoretice și practice precum: *Instrument (corn)*; *Istoria interpretării instrumentale*; *Metodica predării instrumentului de specialitate*, ș.a., și în pregătirea către evoluările concertistice. De asemenea, analiza teoretică a lucrărilor ar putea servi drept punct de pornire pentru studii mai aprofundate în acest sens.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul școlii doctorale Studiul Artelor și Culturologie a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 6 articole și 3 rezumate, publicate în reviste științifice, publicațiile conferințelor și în cadrul celor 3 recitaluri prezentate.

ANNOTATION

Munteanu Dorina. The creations for horn written by Oleg Negruța in the national concert and didactic repertoire. Doctoral thesis in arts, specialty 653.01 – Musicology (professional doctorate), Chișinău, 2022.

Thesis structure. The work includes: introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 104 titles (in Romanian, English, French, German and Russian), 84 pages of basic text, including 70 musical examples, 11 tables and 2 appendices.

Keywords: French horn, performance, Oleg Negruța, instrumental concert, concertino, performance particularities, didactic repertoire, musical stylistics, cadence.

Study field: composers' creation of the Republic of Moldova, instrumental performance (horn).

The aim of the thesis consists in the musicological and interpretative valorisation of works for French horn by Oleg Negruța, as a component part of the national concerto and didactic repertoire for this instrument. **The objectives** of the thesis are the following: the analysis of scientific and didactic sources dedicated to the history of the horn, and on the symphonic and chamber repertoire; the elucidation of the treatment of the horn in the national music across various ensemble formats and genres; the emphasis of the musical language and composers' methods used in the selected horn works; the identification of the spectrum of artistic challenges and technical performance difficulties in the analysed creations and the formulation of recommendations for overcoming these; the substantiation of the importance of horn creations by O. Negruța within the context of both artistic practice and the professional development of the musician.

The novelty and originality of the artistic concept are manifested in the execution of original interpretative treatments of O. Negruța's compositions for the horn, reflected in three recitals held throughout the study years. These performances covered almost the entire creation of the composer for horn and piano, including the two concertos for horn and orchestra. At the same time, the novelty of the artistic concept consists in promoting the national repertoire for horn internationally, demonstrated by the fact that these recitals were conducted in three different countries.

The novelty of the theoretical work lies in the comprehensive survey of the horn repertoire in the work of composers from the Republic of Moldova, including O. Negruța's, which is representative for this instrument. The results of the research complete and expand the understanding of the horn repertoire and art of playing in the Republic of Moldova. The work represents the first doctoral thesis dedicated to this instrument in the national musicology, and the horn creations by O. Negruța are analysed integrally for the first time, from both a musicological and a performance perspective.

The applicative value of the work, which includes the six published papers, serves as methodological and didactic support, which can contribute to horn players' and teachers' individual activity. The results of the research can be used in didactic theoretical and practical courses such as: *Instrument (horn)*; *The history of instrumental performance*; *Methods of instrument teaching*, etc., and in preparation for concert performance, the theoretical analysis of the works can serve as a starting point for advanced studies in this direction.

Implementation of scientific results. The thesis was carried out within the Doctoral School of Study of Arts and Culturology of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the Republic of Moldova. The results of the research are reflected in 6 articles and 3 abstracts, published in scientific journals and conference publications, as well as in the 3 performed recitals.

АННОТАЦИЯ

Мунтяну Дорина. Сочинения для валторны Олега Негруцы в национальном концертно-дидактическом репертуаре. Диссертация на соискание степени доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение (профессиональная докторантура), Кишинев, 2022 г.

Структура диссертации. Работа включает: введение, 3 главы, общие выводы и рекомендации, библиографию из 104 наименований (на румынском, английском, французском, немецком и русском языках), 84 страниц основного текста, в том числе 70 музыкальных примеров, 11 таблиц и 2 приложения.

Ключевые слова: валторна, исполнительское искусство, Олег Негруца, инструментальный концерт, концертно, исполнительские особенности, дидактический репертуар, музыкальная стилистика, каденция.

Область исследования: композиторское творчество Республики Молдова, исполнительское искусство (валторна).

Цель состоит в музыковедческом и исполнительском освоении произведений для валторны Олега Негруцы, как составляющая часть отечественного концертно-дидактического репертуара для этого инструмента. **Задачи диссертации** составляют: анализ научных и дидактических источников, посвященных истории валторны, симфоническому и камерному репертуару; освещение трактовки валторны в отечественной музыке различных исполнительских составов и жанров; выявление музыкального языка и композиторских приемов, использованных в отобранных произведениях для валторны; представление спектра художественных проблем и технических трудностей в исполнении анализируемых работ и рекомендаций для их преодоления; обоснование важности произведений для валторны Олега Негруцы как в художественной практике, так и в профессиональном обучении музыканта.

Новизна и оригинальность художественной концепции заключается в создании оригинальных исполнительских трактовок произведений для валторны Олега Негруцы, отраженных в трех сольных концертах, проведенных в течение учебного периода, которые охватили почти все произведения композитора для валторны и фортепиано, включая два концерта для валторны и оркестра. Кроме того, новизна художественной концепции заключается в продвижении национального репертуара для валторны на международном уровне, в рамках этих сольных концертов, проведенных в трех странах.

Новизна теоретической работы заключается в проведении широкого обзора репертуара для валторны в композиторском творчестве Республики Молдова и произведений Олега Негруцы, репрезентативного для этого инструмента. Результаты исследования дополняют и расширяют знания о репертуаре и искусстве игры на валторне в Республике Молдова, работа является первой докторской диссертацией, посвященной этому инструменту в отечественном музыкознании, все произведения для валторны Олега Негруцы анализируются впервые, с музыковедческой и исполнительской точки зрения.

Практическая ценность работы. Материалы диссертации составляют методическую и дидактическую базу, которая может способствовать профессиональной деятельности исполнителей на валторне и преподавателей этого инструмента. Результаты исследования могут быть использованы в преподавании теоретических и практических предметов, таких как: *Инструмент (валторна)*; *История инструментального исполнительства*; *Методика преподавания инструмента* и т.д., а также в подготовке к концертным выступлениям. Кроме того, теоретический анализ произведений может служить отправной точкой для более глубоких исследований в этом направлении.

Внедрение научных результатов. Диссертация была выполнена в Школе Доктора Искусств и культурологии Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств Республики Молдова. Результаты исследования отражены в 6 статьях и 3 тезисах, опубликованных в научных журналах и докладах, а также в трех сольных концертах.

INTRODUCERE

Cornul (din germ. *Waldhorn*, rus. valtorna (валторна), fr. *cor*, it. *corno*, engl. *French horn*) este un instrument de alamă, din familia instrumentelor cu muștiuc. El cucerește prin sunetul său moale și catifelat, ce răsună parcă din depărtare, fragil și totodată cu un caracter eroic. Îndepărtându-se de originile sale din cadrul vânătoriei, cornul pășește treptat în cadrul muzicii academice, devenind un membru cu drepturi depline al orchestrei simfonice. Caracterul său eroic și triumfal însă îi rămâne ca o amprentă, care face ca utilizarea sa în orchestră să corespundă anume acestei calități ale sale. „Cornul este un instrument nobil și melancolic; în același timp, timbrul și sonoritatea acestuia îi permit să fie utilizat în lucrări de orice caracter. El se contopește ușor în ansamblul armonic...” scrie Hector Berlioz în *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* [58, p. 183] (aici și în continuare – trad. n.).

Predecesorii cornului erau folosiți ca instrumente de semnalizare în practica de vânătoare precum și în cea militară. Aceștia erau confecționați din diferite materiale precum coarne de animale, fildeș, lemn, scoarță de tei, sau metal (bronz, fier, alamă). Perfecționându-se de-a lungul istoriei, au evoluat în instrumente muzicale cum ar fi cornul de vânătoare, cornul de poștă, ș.a., varietăți care aveau forme diferite, unele erau curbate sau drepte, în dependență de regiune. Aceștia ajungeau la o lungime de câțiva metri, de exemplu buciul românesc, cornul alpin, ș.a.

Unele dintre aceste instrumente nu au avut succes foarte mare sau au fost experimentale și au dispărut din uz, cum sunt, de exemplu cornul *omnitonic*, care nu s-a dovedit a fi practic. Cornul modern este urmașul cornului natural, care de-a lungul dezvoltării și perfecționării de către interpreți, a acumulat o serie de procedee interpretative care au rămas valabile până în prezent. Pentru a înțelege mai bine acest lucru, trebuie privit în contextul evoluției strămoșului acestuia.

Cornul natural reprezintă un tub elicoidal cu pâlnie largă la un capăt și la celălalt – îngust, cu muștiuc prin care se produce sunetul. Acesta poate să emită un număr limitat de sunete bazate pe scara naturală armonică a fundamentalei. În sec. XVII existau corni în acordaje diferite (*D*, *Es*, *F*, *B basso*...). Cornul a fost introdus pentru prima dată în orchestră în lucrarea *Nunta lui Thetis și Peleas* de Fr. Cavalli, după cum afirmă majoritatea cercetătorilor, inclusiv Nicolae Gâscă în *Tratatul său de Teoria instrumentelor*: „Acest *corn simplu* sau *natural*, în *re*, a fost utilizat pentru evocări cinegetice la 1639 de Fr. Cavalli în *Nunta lui Thetis și Peleas*, iar mai târziu, la 1664, de J.B. Lully în opera *Princesse d'Elide*” [8, p. 94]. Deși partitura cornilor la momentul respectiv era destul de simplă și reprezenta niște semnale de fanfară, aceasta a determinat și alți compozitori să utilizeze cornul în lucrările lor.

O descoperire importantă, care a deschis noi direcții în ceea ce privește complexitatea și varietatea partiturii cornului, a fost pur întâmplătoare. După cum relatează J. Humphries în *The Early Horn*, „cornistul Anton Hampel a încercat să imite oboiștii, introducând o bucată de material în pavilion pentru a reduce din intensitatea sunetului și, spre marea lui mirare, a observat că sunetul a urcat cu un semiton” [42, p. 10]. Astfel, descoperirea sunetelor *bouché* a permis obținerea sunetelor intermediare celor din scara naturală, cu ajutorul introducerii ulterioare a mâinii în pavilion. „Tehnica mâinii drepte” a reprezentat un moment extrem de important atât pentru corniștii timpului, cât și pentru compozitori, care s-au ales cu un instrument nou în cadrul orchestrei simfonice. Cercetătorul N. Gâscă menționează în *Tratatul de teoria instrumentelor*, 1760, anul invenției de către Hampel a sunetelor înfundate, *bouché* [8, p. 94]. Din acel moment, cornul a devenit un „instrument cromatic”.

Dificultățile tehnice ale partiturilor ce au urmat au determinat corniștii și meșterii de instrumente să caute noi metode ca să ușureze efortul interpreților. Una dintre aceste invenții este utilizarea unor tuburi adiționale, numite *crooks*, în formă circulară sau de „U”, care erau atașate la cornul de bază. Acestea erau de diferite lungimi, corespunzătoare fiecărei tonalități necesare, și puteau fi schimbate cu ușurință în timpul interpretării. Nu se cunoaște cu exactitate anul invenției, procesul de perfectare a durat pe parcursul sec. XVII, incluzând o varietate mare de soluții. Printre cei mai importanți meșteri care au adus o contribuție semnificativă în acest sens îi menționăm pe: J. Werner, care în 1750 a inventat o metodă de a atașa tuburile fără a detașa muștiucul de corn, J. G. Haltenhof, care a introdus în anul 1776, un tub de tip culisă pentru acordaj, ș.a. Aproximativ în anul 1800, în Franța, a fost inventat un sistem de tuburi, un compromis care să corespundă necesităților atât pentru interpretarea *solo*, cât și în orchestre [42, p. 29].

Compozitorii care au apreciat această invenție au început să compună mai mult pentru corn și să-i ofere melodii mai complexe. Astfel, în perioada clasică, cornii ajung a fi de nelipsit din cadrul orchestrei, iar numărul lor a continuat să crească până la patru. V. Buianovskii menționează în lucrarea sa *Cornul* că, „toată muzica clasică a secolului XVIII și mijlocul sec. XIX este legată de cornul natural. Secolul lui „de aur” începe în creația lui J. Haydn. Anume în orchestra sa se stabilește definitiv locul cornului printre celelalte instrumente și rolul său” [77, p. 19-20].

În creația lui W.A. Mozart se remarcă aportul deosebit al repertoriului solistic, reflectat în cele 4 *Concerte pentru corn și Orchestră*, dedicate unui cornist virtuos la acea vreme și prietenului său, I. Leutgeb. Caracterul eroic al cornului a fost scos la iveală în creația lui L. van Beethoven, care se întrevede în simfoniile sale. Numărul cornilor în orchestra lui L. van Beethoven crește până la patru. În ceea ce privește repertoriul solistic, o lucrare de importanță deosebită o reprezintă *Sonata pentru corn și pian* de L. van Beethoven. Deși cornul este un instrument care se combină

aproape cu oricare altul și în componente diferite, acest duet a fost favorizat de perfecționarea pianului, care s-a dovedit mai sonor decât clavecinul. Astfel, în duet cu cornul acesta nu mai era acoperit.

Concertele pentru doi corni s-au bucurat la fel de o popularitate remarcabilă, fapt confirmat de către numeroasele duete care au existat la acel moment, precum și de concertele duble de J. Haydn, L. Mozart, A. Rosetti, ș.a.

Popularitatea *cornului natural* în perioada clasică creștea, iar drept dovadă putem menționa un șir de concerte compuse pentru acest instrument cum ar fi: cele 4 *Concerte* de W. A. Mozart, 2 *Concerte* de J. Haydn, *Sonata pentru corn și pian* de L. van Beethoven, ș.a., precum și numeroasele lucrări simfonice, unde cornului/cornilor îi este/sunt distribuite teme importante sau sunt utilizați în momentele culminante.

Cu toate acestea, una din probleme rămânea a fi nerezolvată. Din cauza muzicii tot mai complexe care se cânta, corniștii erau nevoiți să aibă o mulțime de tuburi și nu reușeau întotdeauna să le schimbe la timp. „Astfel, în anul 1814 cornul ia o nouă formă, ca urmare a introducerii ventilelor (în număr de două) în construcția sa, de către Heinrich Stölzel (1780-1844). Aceste ventile au fost inventate de către Blümel din Silezia cu un an înainte și permiteau instrumentistului să schimbe tuburile adiționale fără efortul de ale scoate manual” [11, p. 16]. A urmat, bineînțeles, perfecționarea acestuia, numărul de ventile ajungând la trei. Apariția *cornului cromatic* sau cornului modern, dă start practic unei noi ere în ceea ce privește cornul și posibilitățile sale tehnice și interpretative. În prezent, cornul modern poate fi considerat un instrument aparte față de *cornul natural* și varietățile sale.

Tranziția de la cornul natural la cel modern a avut loc treptat, și există dovezi că aceștia au coexistat la un moment dat. „*Trio pentru vioară, corn și pian* de J. Brahms, scris în anul 1865, este destinat cornului natural, deși alte lucrări din acea perioadă cereau utilizarea cornului modern. Un exemplu a coexistenței celor două instrumente îl constituie faptul că la Conservatorul din Paris s-a predat cornul natural în sec. XX, ba mai mult, lecțiile de corn modern au fost suspendate la un moment dat în 1864”, susține R. Evans în capitolul său *The post classical horn* în cartea *The Cambridge Companion to Brass Instruments* [37, p. 207].

În unele țări, precum Germania, cornul modern s-a răspândit destul de repede, fiind acceptat și introdus cu ușurință în orchestre, fapt ce a dus mai târziu la perfecționarea acestuia. În Franța și Belgia, cornul modern a fost adoptat mai lent. Adepții instrumentului natural erau de părere că, deși introducerea valvelor pentru cornul cromatic facilita cu mult interpretarea la corn, acesta își pierde din culoare și caracter. Hector Berlioz, în scrisoarea sa către Louise Bertin, referitor la Opera din Berlin (probabil la unii corniști din orchestră), afirma că „este un abuz să cânti lucrările

scrise pentru corn natural la cornul modern (...) Toți corniștii ar trebui să cunoască tehnica mâinii drepte, ca și cum ventilele nici nu ar exista” [37, p. 209]. Acest aspect este foarte important, considerând că, de multe ori, intenția compozitorilor, atunci când au scris pentru cornul natural a fost să pună în evidență anume efectul sunetelor înfundate (*bouché*). Interpretarea cât mai aproape de original este o tendință actuală, inclusiv și față de instrumentele istorice.

„Renașterea instrumentelor istorice și interesul față de muzica veche a devenit o forță influentă în muzica clasică în ultimii 50 de ani” [51] având un impact asupra muzicienilor, și trezind tot mai mare interes față de această muzică, de felul în care trebuie interpretată, precum și de instrumentele corespunzătoare epocii în care a fost scrisă. În prezent, *cornul natural* se studiază în cadrul departamentelor de Muzică Veche în majoritatea Universităților de Muzică și Conservatoarelor prestigioase din lume.

Cornul modern. Cornul modern reprezintă un tub elicoidal, încolăcit, îngust la capătul unde se amplasează muștiucul, și cu pâlnie largă la capătul de emisie. „În prezent există mai multe tipuri de corni (în jur de 43). Unele din ele sunt dedicate pentru studiu (elevi), iar altele sunt construite special pentru a cânta în registrul acut sau grav” [56, p. 34]. Acordajul cornilor variază de la simplu *F*, simplu *B*, dublu – *F/B*, complet sau compensator-dublu și triplu – *F/B/F alto*. Sunt corni cu diferite tipuri de mecanisme: cu ventil rotativ, piston și ventil vienez. Cel mai utilizat corn în prezent în cadrul orchestrelor profesioniste este cel dublu, fiind folosit atât în registrul acut (1/3), cât și în cel grav (2/4). Cornul dublu îmbină două acordaje, în *F* și *B*, care se schimbă cu ajutorul unui ventil, numit *cvartă*.

„Primul corn dublu a fost elaborat de către cornistul Edmund Gumper împreună cu meșterul de instrumente Eduard Kruspe, în anul 1897, la Erfurt, Germania” [56, p. 34]. Ideea lor de a combina două instrumente cu acordaj diferit (în *F* și *B*) în unul singur s-a dovedit a fi extrem de utilă. Modelul realizat la acel moment îl numim în prezent *corn dublu compensator*, pentru a-l putea distinge de cel *dublu complet*, care a fost perfecționat ulterior. Ambele tipuri sunt utilizate în prezent.

Notarea cornilor se face în cheia *sol* pentru registrul mediu și acut, și respectiv în cheia *bas* pentru registrul grav. Cornul este un instrument transpozitor, și prin urmare notația sa nu sună așa cum se scrie, cu excepția cornilor în *C*. Astfel, corniștii trebuie să transpună direct partiturile care sunt scrise pentru corni în *Es*, *D*, *b (alto)*, *B (basso)*, *C*, *A*, *As*, ș.a., cu excepția cornilor în *F*. Tot din acest motiv, în partitura cornilor nu vom întâlni semnele puse la cheie, acestea se obțin după transpunere sau sunt scrise direct lângă note. Această practică a rămas chiar și după trecerea la cornul modern, deși în prezent este mai mult o tradiție, iar compozitorii contemporani deja nu o mai respectă.

La corn se cântă cu mâna stângă, cu ajutorul celor trei ventile, iar mâna dreaptă se află în pavilionul acestuia. Poziția mâinii are și o funcție practică, corniștii pot ajusta intonația sau calitatea sunetului ca să sune mai „deschis” sau mai „închis”, după preferință. Dar cea mai importantă funcție a mâinii drepte este de a obține sunetele *bouché*, ca și la cornul natural. De asemenea la corn se utilizează și două tipuri de *surdină*: de formă conică (netranspozitoare) construită de obicei din lemn, și *stopped mute*, din aluminiu, mai mică, care are un sunet mai strident și este transpozitoare.

Cornul modern dispune de posibilități tehnice și de expresie diverse. **Diapazonul** cornului variază în dependență de tipul de corn și acordajul acestuia. Cel mai des utilizat este cornul dublu acordat în *F/B*. „Această combinație permite interpretarea a câte două octave mai jos de sunetul *c* după notație (*F* după sonoritate) și două octave mai sus”[33]. Deși repertoriul general pentru corn rareori depășește aceste extreme, cei mai virtuozii corniști pot cânta cu ușurință și deasupra diapazonului normal, ajungând chiar până la o cvartă mai sus.

„Diapazonul cornului reprezintă un aspect important al versatilității și puterii expresivității sale, cu o întindere de patru octave. Cu aceste caracteristici, cornul poate produce o largă varietate de culori și tonuri, fiind folosit în diverse genuri muzicale” [33]. Cu toate acestea, registrul optim rămâne a fi cel de mijloc, unde cornul sună cel mai frumos și autentic.

N. Gâscă oferă o descriere specifică despre timbrul cornului în *Tratatul de teoria instrumentelor. Acustică muzicală*: „În registrul subgrav sonoritatea este sumbră, misterioasă, sinistă, apropiată de timbrul tubei, însă mai poetică, mai caldă. Sonoritatea registrului grav este cărnă, sumbră, mai puternică decât cea a fagotului, mai amplă, mai majestuoasă, iar cea a registrului mediu plină, rotundă, de o mare poezie și suavitate. Registrul acut este luminos, rotund și frumos. În registrul supraacut caracteristicile timbrale ale instrumentului se pierd” [8, p. 104].

Dinamica cornului poate varia de la *pp* sau chiar *ppp*, obținut cu ajutorul surdinei, care mai are și efectul de ecou sau sunet din depărtare, până la *fff*, care sună metalic (așa numitele sunetele *cuivré*). Un alt efect care se utilizează destul de frecvent în simfoniile lui A. Bruckner este „pavilionul în sus”, care oferă o sonoritate mult mai puternică. La corn, ca și la celelalte instrumente de alamă, se interpretează cu ușurință *staccato*, *dublu-* și chiar *tripu-staccato*.

Posibilitățile tehnice. Cornul modern oferă un avantaj superior celui natural de a executa cu ușurință pasaje în *legato*, atât ascendente, cât și descendente, la intervale care pot depăși chiar octava. *Glissando* se poate obține prin mai multe feluri (în dependență de interval și de efectul dorit): cu ajutorul buzelor, mâinii în pavilion, mișcarea rapidă a degetelor, apăsarea la jumătate a ventilelor. Tot cu ajutorul buzelor se obține și *trilul*, care poate fi la interval de ton sau semiton. Pe intervale de *terță mică* și *mare* sau chiar pe *cvartă* și *cvintă* se poate executa *tremolo*, un

procedeu interpretativ deloc ușor, dar care poate fi avantajat dacă este pe armonice naturale și cu aceeași digitație. Interpretarea acordurilor la corn reprezintă o tehnică de virtuozitate, cu toate acestea nu este imposibilă. Această tehnică se execută interpretând o notă la corn (cea mai joasă din acord) și cea mai acută se cântă cu vocea. Cea de-a treia notă „apare” în mijloc și este parte din scara armonicelor naturale. Compozitorul C. M. von Weber utilizează acest efect în lucrarea sa *Concertino* pentru corn și orchestră, în cadență, considerat unul dintre cele mai dificile lucrări pentru corn și ultima pentru *corn natural*.

Toate aceste calități ale cornului, precum și „datorită timbrului catifelat și cald, cornul se regăsește în multe pasaje solistice cu caracter pastoral, de vânătoare, dar și teme cu caracter liric, timbrul său fiind adecvat temelor romantice, melancolice” [11, p. 21-21]. Cele mai frumoase și renumite *solo-uri* pentru corn din repertoriul simfonic le găsim în *Simfonia a 9-a* de L. van Beethoven, *Simfonia a 5-a* de P. I. Ceaikovski, *Simfonia a 9-a „Din lumea Nouă”* de A. Dvořák, *Till Eulenspiegel*, *Ein Heldenleben* de R. Strauss, ș.a. Repertoriul solistic pentru corn include creații de W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Strauss, R. Schumann, R. Strauss, R. Glier, P. Ducas, etc.

Pe teritoriul Republicii Moldova, ca și în alte țări din regiunea Europei Centrale și de Est, nu a existat vreun contact cu predecesorii cornului modern: *cornul natural* sau cornul de vânătoare. În practica lăutărească, acest instrument nu a fost folosit, cel puțin, nu au fost găsite dovezi care să susțină acest lucru. Cercetătorul V. Ghilaș, în capitolul *Organologia populară* din monografia colectivă *Arta Muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, arată: „Un rol important în evoluția muzicii lăutărești l-au avut instrumentele de suflat de origine occidentală. Serviciul militar introdus în Basarabia după anul 1872, iar în Bucovina și mai înainte, a favorizat familiarizarea recruților cu repertoriul muzicii europene și cu noile instrumente” [9, p. 85]. Reieșind din cele afirmate mai sus, putem presupune că, odată cu introducerea serviciului militar obligatoriu pe teritoriul Basarabiei, cornul ar fi putut fi încadrat în orchestre militare.

Comparativ cu țările din Europa de Vest, care au o tradiție bogată în acest sens și o istorie remarcabilă a școlii de corn (fapt confirmat prin diferite cercetări ale autorilor europeni precum Jeroen Billiet care dezvăluie în lucrarea sa de doctorat o tradiție interpretativă bogată pe teritoriul Belgiei [36]), în Moldova, cornul a ajuns destul de târziu, odată cu formarea colectivelor simfonice care cântau muzică cultă europeană.

Utilizarea cornului de către compozitorii autohtoni în cadrul orchestrei este un fapt firesc, care urmează niște tradiții europene în ceea ce privește componența orchestrei. Menționăm că problematica legată de tratarea cornului în creația simfonică a compozitorilor moldoveni este studiată în capitolul 1 al tezei. Repertoriul autohton pentru corn în calitate de instrument solistic

este destul de modest. Cele mai importante lucrări care s-au bucurat de popularitate în rândul interpreților de la noi sunt: *Rondo Moldovenesc* de D. Fedov, *Poem pentru corn și pian* de O. Negruța, ș.a. O bună parte din aceste lucrări sunt introduse în repertoriul didactic național și sunt incluse ca piese obligatorii în cadrul concursurilor naționale sau internaționale organizate în Republica Moldova. Acest repertoriu de corn, deși nu este foarte vast, merită a fi studiat și valorificat – atât în context național, cât și pe plan internațional.

Actualitatea și importanța temei abordate. Constatarea lipsei unor cercetări dedicate analizei repertoriului concertistic și didactic autohton pentru acest instrument a constituit un factor important în demararea acestei cercetări. Pentru o viziune per ansamblu în ceea ce privește abordarea și utilizarea cornului de către compozitorii autohtoni se cere realizarea unei treceri în revistă a creațiilor pentru corn sau a celor cu participarea cornului în muzica moldovenească, delimitând repertoriul pentru orchestră simfonică și muzica de cameră, prezentată de cele mai relevante lucrări pentru corn *solo*, corn cu pian sau ansambluri camerale cu participarea cornului semnate de compozitori din Republica Moldova.

În contextul implicării cornului în repertoriul componistic național, un aport considerabil îi aparține compozitorului Oleg Negruța, autorul mai multor creații pentru corn de diverse genuri și componente. Astfel, la categoria lucrărilor simfonice se enumeră cele două *Concerte pentru corn și orchestră* (1988, 1992), precum și *Concertino pentru doi corni și orchestră* (2012). Din lista creațiilor pentru corn și pian fac parte: *Melodie* (1967), *Poem*, *Nocturnă*, *Dispoziție tristă* (1993), precum și un șir de piese care au fost inițial scrise pentru alte instrumente: *Vocaliză* (2017), *Elegie*, „*În memoria tatălui*” (2009), *Impromptu*, *Scherzzo* (1991), *Scherzzo-Impromptu* (1995).

Cu părere de rău, actualmente creațiile compozitorului O. Negruța pentru corn nu sunt suficient valorificate din punct de vedere artistico-interpretativ și analitico-științific. Constatăm lipsa unor cercetări dedicate analizei repertoriului național pentru corn în general, și creațiilor lui O. Negruța, în particular. Merită de subliniat faptul că cele două *concerte* pentru corn și orchestră și *Concertino pentru doi corni și orchestră* sunt unicele exemple de acest gen în Republica Moldova.

Scopul tezei constă în valorificarea muzicologică și interpretativă a creațiilor compozitorului O. Negruța pentru corn ca parte componentă a repertoriul concertistic și didactic autohton pentru acest instrument.

Obiectivele tezei sunt următoarele:

- analiza surselor științifice și didactice dedicate istoriei cornului, repertoriului simfonic și cameral;

- elucidarea tratării cornului în muzica autohtonă de diferite componente interpretative și genuri;
- evidențierea limbajului muzical și procedeele componistice folosite în lucrările pentru corn selectate;
- identificarea spectrului de probleme artistice și dificultăți tehnice de interpretare în creațiile analizate și formularea recomandărilor pentru depășirea acestora;
- fundamentarea importanței creațiilor pentru corn ale lui O. Negruța atât în practica artistică, cât și în formarea profesională a muzicianului.

Metodologia cercetării științifice. Sub aspect metodologic, tema tezei se află la intersecția diferitelor ramuri ale științei muzicale și ale practicii interpretative, ale muzicologiei istorice și sistematice. A fost utilizată metoda de cercetare complexă ce îmbină examinarea muzicologică cu analiza stilistico-interpretativă a creațiilor. Au fost folosite elemente de deducție, analiză și sinteză, procedee ce țin de analiza comparativă, ș.a. Prin utilizarea acestor metode și instrumente de cercetare, teza contribuie la îmbogățirea cunoștințelor în domeniul științei muzicale și la dezvoltarea unei perspective mai cuprinzătoare asupra creațiilor analizate și interpretării muzicale.

Baza teoretică și metodologică a tezei se formează din diferite grupuri de surse. În primul rând, sunt incluse lucrările care conțin informații relevante privind istoria apariției cornului, construcția și perfecționarea instrumentului. Aceste surse sunt reprezentate de o listă amplă de lucrări fundamentale scrise de către cei mai renumiți corniști și profesori ai tuturor timpurilor, printre care se numără: B. Tuckwell, Ph. Farkas, R. Gregory, R. Morley-Pegge, ș.a. [36, 52, 57, 67, 34, 39, 38, 41, 42, 45, 48, 50, 53, 55, 77, 78, 99, 101, 104]. Aceste surse, care abordează diferite aspecte ale evoluției cornului și a interpretării, sunt deosebit de valoroase în ceea ce privește cercetarea noastră, și au fost utilizate în mod extensiv în elaborarea argumentelor tezei noastre.

Lucrările lui B. Tuckwell se concentrează pe istoria și dezvoltarea cornului, investigând etapele evoluției sale și modul în care instrumentul a fost utilizat în diferite genuri muzicale și perioade istorice. El analizează, de asemenea, contribuția unor compozitori importanți și corniști în popularizarea și evoluția cornului. În cartea sa *Horn*, Tuckwell oferă o privire detaliată asupra istoriei cornului, dezvoltării sale și rolului său în muzică, fiind o resursă esențială pentru a înțelege mai bine contextul istoric și evoluția cornului ca instrument muzical. Pe lângă aspectele tehnice ale interpretării de corn, autorul se concentrează și pe arta interpretării și exprimării în muzică. B. Tuckwell discută provocările și recompensele interpretării în diferite medii, precum orchestre, grupuri de cameră și interpretări solo, oferind astfel o perspectivă asupra interpretării profesionale

de corn și contribuind la dezvoltarea cunoștințelor în acest domeniu. Aceste informații valoroase ne-au influențat cercetarea și ne-au ajutat să formulăm recomandări interpretative mai ample.

Ph. Farkas, pe de altă parte, abordează aspecte legate de tehnica interpretării la corn, incluzând postura, tehnica respirației, ambușura și articulația. El explorează, de asemenea, metode pedagogice eficiente în studierea acestui instrument, punând accent pe importanța practicii și a dezvoltării abilităților necesare pentru a deveni un cornist de succes. În lucrarea sa *The Art of French Horn Playing*, Farkas oferă informații detaliate despre aceste aspecte și prezintă metode pedagogice eficiente în învățarea cornului, fiind o resursă valoroasă pentru elevi, profesori și interpreți de corn.

R. Gregory și R. Morley-Pegge analizează influența diverselor școli de corn și evoluția tehnicilor de-a lungul timpului. Ei studiază abordări stilistice și interpretative specifice diferitelor școli, cum ar fi școala franceză, germană sau britanică. Autorii arată modul în care aceste școli și tehnici s-au adaptat și perfecționat pentru a răspunde nevoilor în continuă schimbare ale compozițiilor muzicale, precum și impactul acestora asupra repertoriului și interpretărilor cornului.

Tezele expuse în lucrările date au contribuit la o înțelegere mai profundă a evoluției cornului și a tehnicilor asociate, precum și a modului în care aspecte s-au dezvoltat acestea, fiind influențate de diferite școli și tradiții ale artei de interpretare la corn. Această perspectivă aprofundată ne-a ajutat semnificativ în elaborarea tezei noastre, permițându-ne să abordăm subiectul într-un mod cuprinzător și bine fundamentat.

Cu ajutorul informațiilor și analizelor prezentate în lucrările autorilor menționați, am putut să construim argumente solide și să oferim context istoric și tehnic relevant pentru teza noastră. De asemenea, am putut să identificăm tendințele și transformările care au avut loc în arta de interpretare la corn, să înțelegem evoluția metodelor pedagogice și să identificăm contribuțiile semnificative ale compozitorilor și corniștilor în dezvoltarea și rafinarea acestui instrument. Astfel, studiul acestor surse a fost crucial pentru cercetările, tezele și argumentările expuse în cadrul tezei noastre.

Tot aici menționăm *Tratatul de instrumentație și orchestrație modernă* (în franceză: „*Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*”) de H. Berlioz, care reprezintă o sursă valoroasă și esențială pentru cercetarea noastră. Această lucrare, publicată pentru prima dată în 1844, a fost una dintre primele și cele mai influente cărți dedicate tehnicii instrumentației și orchestrării în muzică [58]. În capitolul său dedicat cornului, H. Berlioz descrie caracteristicile unice și posibilitățile muzicale ale acestui instrument. El evidențiază timbrul nobil și expresiv al cornului, precum și capacitatea sa de a genera efecte dramatice și emoționale. De asemenea, compozitorul furnizează recomandări pentru utilizarea cornului în diverse situații orchestrale și de cameră, oferind exemple

de combinații între corn și alte instrumente, pentru a obține efecte muzicale interesante. H. Berlioz subliniază importanța timbrului și registrelor, agilitatea instrumentului și modalitățile de combinare a cornului cu alte instrumente pentru a crea o paletă variată de culori orchestrale și efecte muzicale inedite. Astfel, această lucrare fundamentală în domeniu a constituit o sursă extrem de importantă pentru cercetarea noastră, contribuind semnificativ la înțelegerea și analiza rolului cornului în muzica orchestrală.

O altă sursă de importanță majoră, în limba română, a constituit-o *Tratatul de teorie a instrumentelor* scrisă de cercetătorul N. Gâscă [8]. Lucrarea conține un capitol care se referă la toate instrumentele aerofone, inclusiv cornul. Autorul oferă o descriere detaliată a instrumentelor în ceea ce privește istoria creării, construcția, clasificarea, notarea, posibilitățile tehnice, precum și a rolului și utilizării acestora în practica muzicală. Această carte a servit în cercetarea noastră drept bază pentru explicarea anumitor procedee tehnice, în același timp, furnizând informații din istoria evoluției cornului la care autorul face referință.

Cel de-al doilea grup de surse care au facilitat elaborarea recomandărilor de ordin interpretativ constă într-o serie de metode pentru corn și cărți didactice esențiale. Aceste materiale de studiu constituie fundamentul educației muzicale pentru orice cornist, indiferent dacă este la început de drum sau avansat în cariera sa. Printre autorii și pedagogii de vază în domeniul pedagogiei cornului se numără F. Duvernoy, L. F. Dauprat, H. Kling, J. F. Gallay, O. Franz, etc. [44, 47, 49, 60, 63, 64, 65, 59, 61, 62, 66, 68, 70, 69, 71, 72, 15, 5, 40, 76, 79, 80, 81, 95, 100, 96, 102]. Aceștia au creat metode de studiu ce îmbină tehnica instrumentului, exerciții practice și teoria muzicală, oferind astfel un ghid complet pentru dezvoltarea abilităților corniștilor.

Fiecare dintre autorii numiți aduce contribuții unice și inovatoare în ceea ce privește studierea cornului. De exemplu, metodele lui F. Duvernoy și L. F. Dauprat sunt bine-cunoscute pentru abordările lor sistematice și meticuloase în dezvoltarea tehnicii și a expresiei muzicale. Pe de altă parte, metodele lui H. Kling și J. F. Gallay pun accent pe aspectele legate de virtuozitate și ornamentație, în timp ce O. Franz se concentrează pe aspectele legate de stil și de interpretarea muzicii din diferite epoci.

În esență, aceste metode și lucrări didactice au avut un impact semnificativ asupra cercetării noastre privind formarea și dezvoltarea corniștilor de-a lungul timpului. Prin analiza riguroasă a acestor materiale, am reușit să înțelegem mai bine particularitățile tehnice și interpretative ale cornului, precum și modul în care acestea s-au dezvoltat în contextul istoric al muzicii pentru corn. Acest lucru ne-a permis să formulăm recomandări pentru abordarea și interpretarea adecvată repertoriului muzical analizat.

Al treilea grup de surse care au contribuit la formarea opiniilor și afirmațiilor expuse în legătură cu domeniul muzicologic și teoretic include monografiile și articolele cercetătorilor din Republica Moldova cum sunt cele semnate de V. Axionov, G. Cocearova, E. Mironenco, ș.a. [73, 86, 85, 87, 91, 92, 30, 31, 74, 82, 84, 83, 75, 90, 89, 94, 103, 6]. Aceste resurse aduc informații valoroase și perspective asupra evoluției și dezvoltării muzicii, teoriei și culturii muzicale în Republica Moldova.

De exemplu, E. Mironenco în capitolul *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* (publicat în volumul *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate* [18], oferă o înțelegere aprofundată a specificului genului de concert instrumental în contextul muzicii moldovenești. Analiza sa evidențiază modul în care compozitorii moldoveni au adaptat și dezvoltat acest gen, ținând cont de influențele culturale și tradițiile locale. Acest studiu ne-a ajutat să apreciem mai bine integrarea concertelor instrumentale moldovenești, inclusiv concertele pentru corn ale lui Oleg Negruța în peisajul muzical global, și cum acesta își păstrează în același timp identitatea culturală specifică în cadrul cercetării noastre.

Un grup aparte îl reprezintă publicațiile care vizează creația lui O. Negruța, contribuind astfel la o viziune per ansamblu asupra opusurilor cercetate. În acest context pot fi menționate articolele publicate de către E. Sambrîș, N. Chiciuc, S. Mușat, V. Taran, ș.a. [35, 7, 17, 16, 28, 4, 29, 32, 88, 93, 98, 97].

Lucrările cercetătorilor menționați mai sus ne-au oferit un suport serios asupra creației sale în general și ne-au permis să înțelegem creația pentru corn prin alte aspecte, evidențiind versatilitatea artistică a compozitorului și abilitatea sa de a aborda diverse stiluri și genuri muzicale. Analiza surselor referitoare la creațiile lui O. Negruța a contribuit la o înțelegere aprofundată și contextualizarea creației sale în cadrul cultural și istoric, facilitând identificarea influențelor și surselor de inspirație. De asemenea, studiul surselor ne-a oferit o bază solidă de cunoștințe privind tehnicile de compoziție, stilurile și tratarea genurilor abordate de O. Negruța, permițându-ne să obținem o înțelegere mai completă a creațiilor sale pentru corn.

Cornistul, profesorul și cercetătorul Petrea Gîscă propune o analiză interpretativă a genului de concert în următoarele sale lucrări: *Cornul în creațiile muzicale ale compozitorilor Franz Strauss și Richard Strauss*, 2009; *Viziuni interpretative proprii privind concertele pentru corn din clasicismul vienez*, 2018, ș.a. [14, 13, 12, 10]. Aceste surse se referă la cele mai importante concerte pentru corn din creația compozitorilor W. A. Mozart, F. Strauss, R. Strauss, R. Glière. Studiarea lucrărilor sus-numite ne-au ajutat semnificativ să obținem perspective noi și informații valoroase pentru analiza concertelor semnate de O. Negruța, contribuind de asemenea la aprecierea valorii artistice și culturale a creației lui O. Negruța în general în contextul muzicii universale.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic constă în realizarea unor tratări interpretative originale ale creațiilor pentru corn de O. Negruța, reflectate în cadrul celor trei recitaluri susținute pe parcursul anilor de studii, care au cuprins aproape întreaga creație a compozitorului O. Negruța pentru corn și pian și cele două concerte pentru corn și orchestră. Primul recital a avut loc la Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România, pe data de 7 iunie 2018, în cadrul Programului de mobilitate academică Erasmus+. Programul concertului a fost alcătuit din creațiile compozitorilor moldoveni pentru corn, semnate de O. Negruța, D. Fedov și I. Macovei.

Cel de-al doilea recital a avut loc la Chișinău, în Sala Mare a AMTAP, pe data de 9 noiembrie 2019 și a cuprins miniaturi pentru corn și pian de O. Negruța, în contrast cu lucrări semnate de alți compozitori contemporani: A. Vega, A. Albuquerque, E. Carrapatoso.

Cel de-al treilea recital a avut loc la Conservatorul Regal de la Haga, pe data de 23 martie 2021, în format online, fără audiență. Programul a cuprins cele două concerte de O. Negruța și un *Trio pentru oboi, corn și pian* de C. Reinecke, alături de studenții și masteranzii Conservatorului Regal de la Haga, originari din Republica Moldova.

Totodată, noutatea conceptului artistic constă și în promovarea repertoriului național pentru corn la nivel internațional, în cadrul acestor concerte susținute pe parcursul studiilor, în trei țări. Informații mai detaliate despre programul recitalurilor și participanții acestora sunt cuprinse în Anexa nr. 2.

Noutatea lucrării teoretice rezidă în realizarea unei ample treceri în revistă a repertoriului pentru corn în componistica din Republica Moldova și a celui semnat de Oleg Negruța, ca fiind unul reprezentativ pentru acest instrument. Rezultatele cercetării completează și largesc cunoștințele despre repertoriul și arta de interpretare la corn în Republica Moldova, lucrarea fiind prima teză doctor dedicată acestui instrument în muzicologia autohtonă, iar creațiile pentru corn semnate de O. Negruța sunt analizate în premieră, integral, pe plan muzicologic și interpretativ.

Valoarea aplicativă a lucrării, cuprinzând și cele șase articole publicate, prezintă un suport metodologic și didactic care poate contribui la activitatea individuală a interpreților corniști, al profesorilor de corn. Rezultatele cercetării pot fi utilizate în cursurile didactice teoretice și practice precum *Instrument (corn)*; *Istoria interpretării instrumentale*; *Metodica predării instrumentului de specialitate* ș.a., și în pregătirea către evoluările concertistice. De asemenea, analiza teoretică a lucrărilor ar putea servi drept punct de pornire pentru studii mai aprofundate în acest sens.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 6 articole științifice, publicate în diferite reviste

și culegeri științifice naționale și internaționale [27, 26, 19, 20, 21, 22], cât și în cadrul recitalurilor realizate.

Materialele tezei au fost prezentate la conferințe științifice, dintre care 4 internaționale și una cu participare internațională: Conferința științifică internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate*, ediția a treia dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov – Chișinău, 26 septembrie, 2017 [25]; Conferința științifică internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate*, ediția a patra – Chișinău, 25-26 septembrie, 2018 [23]; Simpozionul științific cu participare internațională: *Centenar Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1919-2019)*, 19 mai, 2019 [24]; *Congresul internațional de muzicologie*, ediția a patra, Timișoara, România [19]; Workshop-ul „Comunicări științifice ale doctoranzilor din domeniul științelor socio-umane” 24 -27 noiembrie 2020, Arad, România [21].

Sumarul compartimentelor tezei.

Introducerea prezintă o scurtă descriere a evoluției cornului, actualitatea și importanța temei abordate, scopul și obiectivele tezei, metodologia cercetării științifice, baza teoretică și metodologică, noutatea și originalitatea științifică, valoarea aplicativă a tezei, aprobarea rezultatelor și sumarul compartimentelor tezei.

Capitolul 1. Cornul în creația componistică din Republica Moldova: repere istorice se referă la analiza și retrospectiva celor mai esențiale lucrări din repertoriul concertistic și didactic cu implicarea cornului și conține trei subcapitole. În primul subcapitol **1.1. Valorificarea cornului în creațiile pentru orchestră simfonică semnate de compozitori din Republica Moldova**, a fost scos în evidență rolul cornului în cadrul orchestrei simfonice în cele mai reprezentative creații ale compozitorilor moldoveni drept exemplu servind *Concertul pentru orchestră* de P. Rivilis, *Simfonia a 2-a* și *a 3-a* de S. Lobel, *Uvertura simfonică* de V. Lorinov, *Simfonia nr.1* de V. Zagorschi. Subcapitolul **1.2. Creații pentru corn solo** se referă la analiza creației semnate de V. Rotaru, *Improvizații în patru dispoziții*, care este unica de acest gen în componistica națională. Subcapitolul **1.3. Cornul în muzica națională de cameră** include o trecere în revistă a lucrărilor pentru diferite ansambluri camerale din componența cărora face parte cornul precum *Trioul pentru vioară, corn și pian* de B. Dubosarschi și *Trioul pentru clarinet, corn și pian* de O. Negruța. În cel de-al treilea subcapitol, **1.4. Varietăți genuistice ale creațiilor pentru corn: miniaturi versus forme ample**, sunt studiate cele mai importante lucrări pentru corn și pian ale compozitorilor autohtoni: *Rondo moldovenesc* de D. Fedov pentru corn și pian și *Improvizație în patru dispoziții pentru corn solo* de V. Rotaru. Subcapitolul **1.5 Concluzii la capitolul 1** conține cele mai esențiale idei desprinse din analiza creațiilor studiate în primul capitol.

Capitolul 2. Creațiile camerale pentru corn și pian de Oleg Negruța, cuprinde analiza muzicologică și interpretativă a tuturor pieselor pentru corn și pian ale compozitorului, precum și adaptările pentru acest instrument realizate de același autor. Capitolul doi are trei subcapitole: **2.1. Miniaturi pentru corn și pian. 2.2. Transcriptii și aranjamente pentru corn și pian și 2.3. Concluzii la capitolul 2.** Întregul capitol conține analiza fiecărei lucrări în parte din punct de vedere stilistic, arhitectonic și interpretativ.

Capitolul 3. Concertele pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: aspecte stilistice și interpretative, se axează pe creațiile ce aparțin genului de concert, și anume cele două concerte pentru corn și orchestră și *Concertino* pentru doi corni și orchestră ale compozitorului (unicele exemple în acest gen în repertoriul național). Capitolul trei este cel mai mare ca volum dintre toate, fapt explicat prin însăși volumul lucrărilor analizate și cuprinde patru subcapitole. Primul subcapitol, **3.1. Concertele pentru corn și orchestră în contextul muzicii naționale**, este dedicat tratării genului de concert în creația lui O. Negruța. Subcapitolul **3.2. Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră**, se referă la analiza propriu-zisă a primului concert din punct de vedere stilistic, compozițional, și interpretativ. În cel de-al treilea subcapitol, **3.3. Concertul nr. 2 pentru corn și orchestră**, sunt studiate particularitățile stilistice și interpretative ale celui de-al doilea *Concert pentru corn*. Ultimul subcapitol al tezei, **3.4. Concertino pentru doi corni și orchestră: limbajul muzical și arhitectonica**, include informații privind tradițiile istorice de interpretare a duetelor de corni ca un posibil imbold pentru compozitor în vederea continuării tradițiilor muzicii culte europene. Analiza acestei lucrări inedite pentru repertoriul național de corn este axată în special pe raportul celor două instrumente soliste și dificultățile interpretative. Rezultatele cercetării au fost formulate în subcapitolul **3.5. Concluzii la capitolul 3.**

Concluziile generale și recomandările tezei reflectă cele mai importante aspecte ale rezultatelor obținute în urma analizei creațiilor pentru corn ale compozitorilor din Republica Moldova, cu accent pe lucrările lui Oleg Negruța. Se subliniază valorificarea cornului în creațiile autohtone, explorarea tehnicilor și limbajului muzical specific, precum și influența folclorului și stilurilor variate în compozițiile analizate.

Sunt propuse recomandări privind introducerea în didactica națională a lucrărilor compozitorilor autohtoni, promovarea interpretării creațiilor pentru corn ale lui O. Negruța pe plan național și internațional, precum și cercetarea și analiza mai amplă a concertelor pentru corn semnate de O. Negruța și studierea procedeele interpretative prezente în lucrările analizate.

1. CORNUL ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA: REPERE ISTORICE

1.1. Valorificarea cornului în creațiile pentru orchestră simfonică semnate de compozitori din Republica Moldova

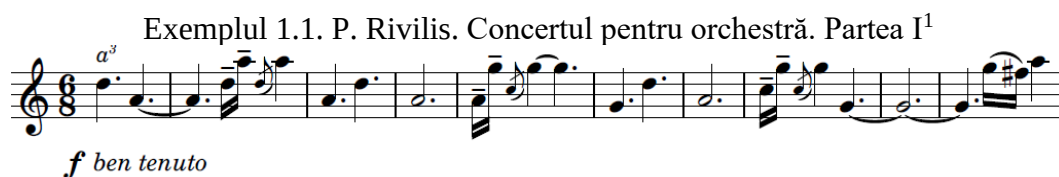
De-a lungul anilor, în componistica națională, se atestă tot mai mult utilizarea cornului, importanța acestuia amplificându-se considerabil. Astfel, acesta se face tot mai des auzit, atât în componența orchestrei simfonice, precum și în cadrul unor ansambluri camerale, și chiar lucrări solistice cu acompaniament. Compartimentul în cauză este dedicat trecerii în revistă a repertoriului concertistic și didactic pentru corn în literatura muzicală moldovenească. Istoria artei muzicale de pe teritoriul țării noastre nu a cunoscut evoluția cornului de la începuturi, el fiind introdus abia în sec. XX. Astfel, nu putem vorbi despre o tradiție bogată de interpretare la corn, care ar putea fi comparabilă de exemplu cu cea din Europa de Vest. Prin urmare, apariția cornului în partiturile orchestrale ale compozitorilor autohtoni poate fi considerată ca o evocare incipientă a cornului pe aceste meleaguri, dar totodată o continuare firească a tradițiilor existente deja în cultura muzicală vest-europeană care au fost preluate.

Înainte de a enumera și analiza creațiile moldovenești, menționăm câteva aspecte esențiale care au avut loc în evoluția cornului în istoria muzicii europene. Primele apariții ale cornului în orchestră, după numeroase surse, au avut loc în anul 1639 în *Nunta lui Thetis și Pelea* de Fr. Cavalli și în opera *Princesse d'Elide* de J. B. Lully apărută în 1664 [8, p. 94]. Bineînțeles, de la început, acestea reprezentau doar niște semnale de vânătoare sau fanfare care răsunau separat de restul orchestrei. Dar a fost un început bun care a condus mai târziu la dezvoltarea și utilizarea cornilor în cadrul orchestrei la propriu.

Rolul cornului în orchestra simfonică a evoluat treptat de-a lungul anilor, fiind dependent de posibilitățile sale tehnice care existau la diferite etape. Primele sale partituri reprezentau doar niște pedale armonice sau semnale care nu depășeau cadrul armonicelor naturale. Ulterior, când cornul a devenit un instrument complex cromatic, posibilitățile au crescut considerabil, respectiv și rolul său în orchestră.

Cu toate acestea, nu s-a înlăturat definitiv misiunea sa anterioară din practica orchestrală, compozitorii continuând să scrie „semnale de vânătoare”, sau renumitele cvinte de corn. În continuare vom exemplifica câteva dintre cele mai esențiale lucrări simfonice naționale unde cornii sunt utilizați în mod variat, referindu-ne la rolul și utilizarea lor.

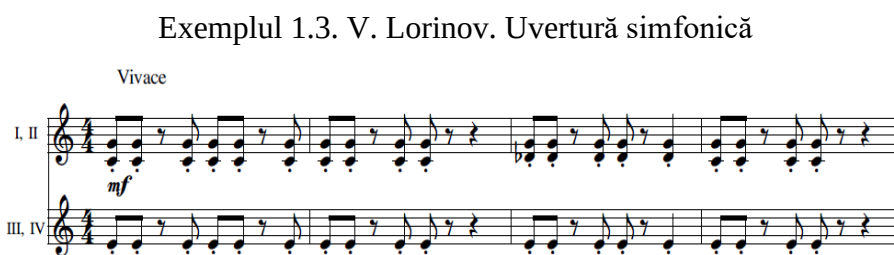
În *Concertul pentru orchestră* de P. Rivilis (1979) găsim exemple de solo-uri de tip pedală armonică. În prima parte a creației, pedala armonică la corni sună pe fundalul temei principale interpretate de grupul instrumentelor de lemn (vezi ex.1.1):



Un exemplu de utilizare tipică a grupului de corni îl reprezintă, de asemenea, și interpretarea succesiunilor acordice, sau intervalelor, care contribuie la completarea aspectului armonic al țesăturii orchestrale. Un exemplu de acest gen este partea a doua din *Simfonia nr. 3* a compozitorului S. Lobel (1960) (vezi ex.1.2):



Uneori acordurile cornilor participă la expunerea unor desene ritmice dezvoltate și bine definite, contribuind astfel la aspectul ritmic al facturii orchestrale, după cum putem sesiza în *Uvertura simfonică* de V. Lorinov (vezi ex.1.3):



Calitățile timbrale ale cornului, apropiate buciului², le-a oferit compozitorilor posibilitatea să-și exprime ideile de inspirație folclorică. Unul dintre aceștia a fost Pavel Rivilis – „un mare cunoscător al posibilităților instrumentelor orchestrale”, în opinia T. Berezovicova [1, p. 50]. Printre lucrările sale se numără *Dansuri simfonice*, *Unisoane* și *Concertul pentru orchestră*

¹ Menționăm că toate creațiile compozitorilor din Republica Moldova pentru corn sunt scrise pentru corn *in f*.

² **Bucium¹**, *buciume*, s. n. 1. Instrument muzical de suflat în forma unui tub conic, lung (până la 2 metri și jumătate), făcut din coajă de tei, din lemn sau din metal și folosit în special de ciobani și de oamenii de la munte, mai ales pentru chemări și semnale; tulnic.

scrise în anii '80 ai secolului trecut. În suita *Dansuri simfonice*, putem menționa repriza primei părți, unde „trei corni imită acompaniamentul de țambal” [82, 10], iar tema părții a treia din aceeași lucrare este scrisă pentru patru corni (în octavă), și reprezintă un dans popular. Un alt exemplu de dans popular, de asemenea destinat cornilor, îl găsim în *Concertul pentru orchestră*, în care putem recunoaște renumitul dans *Călușarii*. În lucrarea *Unisoane*, și anume în partea a treia, cornul imită un *bocet* (vezi ex.1.4):

Exemplul 1.4. P. Rivilis. Unisoane. Partea a 3-a



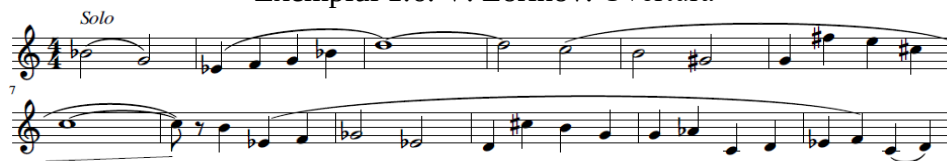
Pe lângă acestea, cornul se remarcă și pentru o sonoritate catifelată și profundă, folosită în numeroasele *solo*-uri orchestrale cantabile și melodioase de corn. Ca exemplu putem numi simfoniile de S. Lobel, inclusiv tema părții a doua din *Simfonia nr. 2* (1953) (vezi ex.1.5):

Exemplul 1.5. S. Lobel. Simfonia nr. 2. Partea a 2-a



În *Uvertura* pentru orchestra simfonică de V. Lorinov (1977), cornului îi este încredințată tema secundară, de asemenea de natură cantabilă (vezi ex.1.6):

Exemplul 1.6. V. Lorinov. Uvertură



O altă melodie expresivă este și tema secundară din *Simfonia nr.1* de V. Zagorschi, scrisă în anul 1956 (vezi ex.1.7):

Exemplul 1.7. V. Zagorschi. Simfonia nr. 1



Așadar, în aceste creații cornul este tratat ca un instrument solistic. În alte cazuri, partitura cornului se utilizează ca o linie contrapunctică, ca un material tematic secundar, fiind concomitent foarte important pentru țesătura orchestrală. Printre exemple de acest gen putem numi multiplele pedale, puncte de orgă, folosite în creațiile vizate.

Generalizând cele expuse anterior, subliniem că, în literatura orchestrală moldovenească, găsim utilizarea tradițională a instrumentului: ca *solo*, sau ca o parte componentă a acompaniamentului, inclusiv pedală armonică. Totodată, putem remarca o mare varietate a rolului instrumentului, de la simple pedale până la *solo*-uri ce expun un material tematic important.

1.2. Creații pentru corn *solo*

Creațiile pentru corn *solo* din componistica națională sunt reprezentate de o singură **piesă pentru corn solo**, *Improvizații în patru dispoziții* de V. Rotaru, scrisă în anul 1979. Această lucrare se distinge prin imitarea buciului și a intonațiilor folclorice. Stilul improvizatoric al creației îi permite solistului o abordare individuală și o libertate mai mare. Astfel, alegerea tempoului, a nuanțelor dinamice este la discreția cornistului, bineînțeles, ținând cont și de indicațiile compozitorului. Aici se utilizează practic întreg diapazonul cornului, precum și diferite tehnici de interpretare cum ar fi: *bouché* sau *frullato*. Aceste procedee interpretative scot la iveală conceptul componistic al autorului, sistemul de imagini muzicale captivante, atât pentru public, cât și pentru solist, oferind celui din urmă șansa de a-și arăta pe deplin măiestria interpretativă și posibilitățile cornului.

Prima parte este scrisă într-un tempo *presto*, construită preponderent din triolette pe scara naturală. Aici putem remarca o dispută dintre două motive cu caracter diferit, care reprezintă două stări. Primul motiv sună ca un semnal (o chemare), maiestuos și puternic, redând niște emoții pozitive (vezi ex.1.8):

Exemplul 1.8. V. Rotaru. *Improvizații în patru dispoziții*. Partea I



Al doilea motiv este construit pe o gamă descendentă, *meno mosso* și *dolce*, și arată o stare contemplativă și nostalgică (vezi ex.1.9):

Exemplul 1.9. V. Rotaru. Improvizații în patru dispoziții. Partea I



Partea a doua este scrisă pe armonicile naturale ale cornului. În opinia lui Gh. Ichim, aceasta „are caracter de horă” [82, p. 54]. Ambitusul părții cuprinde registrul grav, care îi dă un caracter greoi chiar de la început, și mediu, unde se accelerează puțin tempoul și se creează un efect de mișcare (vezi ex.1.10):

Exemplul 1.10. V. Rotaru. Improvizații în patru dispoziții. Partea a 2-a



Partea a treia, *Andante cantabile*, „este scrisă pe baza intonațiilor de doină populară veche” [82, p. 54]. Această idee este susținută de maniera de interpretare *rubato*, precum și de însăși caracterul său. Preponderent interpenetrată de motive triste, aceasta reprezintă o „dispoziție” mai nostalgică, fiind o parte contrastantă în raport cu alte părți ale ciclului (vezi ex.1.11):

Exemplul 1.11. V. Rotaru. Improvizații în patru dispoziții. Partea a 3-a



Partida cornului cuprinde aproape tot diapazonul, dar se axează mai mult pe registrul acut. Aceasta se poate observa prin gamele ascendente care culminează cu *crescendo*. Se cântă într-un tempo *presto* bine articulat și *staccato*. Se întâlnesc procedee precum *glissando* și *frullato*, care creează un efect special, precum și intervalele de octavă cu accente pe timpii slabi (vezi ex.1.12):

Exemplul 1.12. V. Rotaru. Improvizații în patru dispoziții. Partea a 4-a



Ulterior, compozitorul a adaptat *Improvizații în patru dispoziții* pentru corn și orchestră de cameră.

1.3. Cornul în muzica națională de cameră

În ceea ce privește duetele camerale, putem menționa *Sonata pentru corn și pian* de V. Lorinov scrisă în anul 1976 și *Sonata pentru corn și pian* de Z. Tcaci (anul compunerii nu se cunoaște), care de altfel sunt unicele scrise în acest gen. La fel se găsesc și două trio-uri camerale, dintre care unul este *Capriccio pentru vioară, corn și pian* de B. Dubosarschi, scris în 1974, iar al doilea – *Trio pentru clarinet, corn și pian* scris în 1993 de Oleg Negruța.

Capriccio pentru vioară, corn și pian de B. Dubosarchi este o lucrare monopartită, alcătuită din trei secțiuni contrastante. Tema introductivă sună la corn și reprezintă un „semnal de chemare” (întrebare), construit pe interval de septimă și triton, iar ca răspuns urmează o cadență la vioară. În opinia autorului, „acest motiv se percepe ca un epigraf și îmbină în sine una din imaginile centrale ale lucrării, având un rol important în dezvoltarea sa dramatică” [94, p. 35] (vezi ex.1.13):

Exemplul 1.13. B. Dubosarchi. Capriccio pentru vioară, corn și pian



Acesta va fi în continuare utilizat ca un *leitmotiv* al trio-ului în diferite tonalități. După cum afirmă Gh. Ichim, „revenirea motivului la corn în momente decisive ale „acțiunii” oferă structurii tripartite elemente de *rondo*. Totodată, fiecare apariție duce la transformarea lui: confruntându-se cu un material contrastant și căpătând noi trăsături, el este supus unei evoluții, ceea ce îi accentuează caracterul său activ” [82, p. 36] (vezi ex.1.14 și ex.1.15):

Exemplul 1.14. B. Dubosarchi. Capriccio pentru vioară, corn și pian

Exemplul 1.15. B. Dubosarchi. Capriccio pentru vioară, corn și pian

Secțiunea *Allegro scherzando* are caracter vesel și jucăuș de dans (vezi ex.1.16):

Exemplul 1.16. B. Dubosarchi. Capriccio pentru vioară, corn și pian

În secțiunea nouă *Lento*, la corn este expusă o melodie lirică, care pune în valoare calitățile sale timbrale: ulterior aceasta este preluată și de vioară (vezi ex.1.17):

Exemplul 1.17. B. Dubosarchi. Capriccio pentru vioară, corn și pian

Prin urmare, în această lucrare, „cornul este utilizat atât în cantilenă, cât și în pasajele mai repezi. Lui îi sunt atribuite fraze melodice, care necesită o respirație foarte bună din partea

interpretului. Iar utilizarea cornului în ansamblu cu vioara îl obligă pe cornist la o interpretare delicată și frumoasă”, susține Gh. Ichim [82, p. 40].

Categoria **ansamblurilor camerale pentru instrumente de suflat** este mai numeroasă, aceasta cuprinzând o varietate de lucrări pentru componente diferite. După cum se știe, cornul face parte din ambele cvintete tradiționale: cvintet de lemne și de alămuri.

Repertoriul național al cvintetelor de alămuri include: *Câmpină* (1991) și *Patru piese pe teme ungare* pentru brass cvintet (1996) de Dmitri Chițenco; *Brass Quintet* (1991) de Ghenadie Ciobanu. O serie de ansambluri pentru cvintetul de alămuri scrie și Oleg Negruța, printre care: *3 piese pentru brass cvintet* (1988), *Piese pentru brass cvintet* (1989), *Două fantezii pe teme populare* pentru brass cvintet (1990), *Jazz-vals* pentru brass cvintet (1991), *Intermezzo* pentru brass cvintet (1992), *Fantezie-Parafrază* pentru brass cvintet (1993), *Fantezie-Parodie* pentru brass cvintet (1994).

Dintre **cvintetele de lemn** putem menționa *Cvintet pentru instrumente de suflat de lemn* (1958) de V. Rotaru; *Pentaculus* pentru cvintet de suflători (1994) de Gh. Ciobanu; *Două piese populare* pentru cvintet de instrumente de suflat (1980) de D. Chițenco.

Există și lucrări camerale pentru componente mai neobișnuite sau mixte (alamă și lemn), precum : *Horă, Polcă* pentru cvartet de alamă (1987) de Victor Simonov; *Sextet în 3 părți pentru suflători* (1988), *5 piese pentru trompetă, tubă și ansamblu (cinci) de corni* (1993) de O. Negruța; *Muzică concertantă* pentru 11 instrumente (1994) de V. Rotaru; *Cvintet pentru corn și cvartet de suflători de lemne* (1998) de M. Stârcea, ș.a.

În toate lucrările menționate mai sus, cornul participă intens și este tratat atât ca un instrument care susține armonia și pulsația ritmică, cât și ca solist propriu-zis. Putem astfel conchide, că în componistica națională se respectă tradițiile universale și se valorifică pe deplin potențialul acestui instrument.

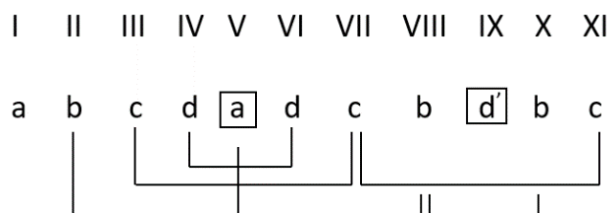
1.4. Varietăți genuistice ale creațiilor pentru corn: miniaturi versus forme ample

Un alt grup, destul de amplu, îl reprezintă **creațiile pentru solist cu pian**, valorificând și mai mult posibilitățile cornului. Printre acestea se numără un șir de piese – *Melodie* pentru corn și pian de V. Simonov (1987); *Piesă de concert* pentru corn și pian, *Rondo moldovenesc*, *Romanță* pentru corn și pian, *Scherzzino* de D. Fedov; *Legendă* pentru corn și pian și *Cântec de leagăn* de I. Macovei; *Poem* pentru corn și pian, *Melodie* pentru corn și pian, *Elegie "În memoria tatălui"*, *Impromptu, Vocaliză* de O. Negruța, ș.a.

Printre cele mai cunoscute, putem menționa piesa pentru corn și pian *Rondo moldovenesc* de D. Fedov. Aceasta face parte deja din repertoriul concertistic și este cântată des la concursuri,

atât în țară, cât și peste hotare. *Rondo*-ul începe cu o scurtă introducere la pian, care stabilește caracterul energic al piesei și tonalitatea de bază *Es-dur*. „Arhitectura *rondo*-ului cuprinde un șir de episoade, în succedarea lor ținându-se cont de principiul structural concentric” [31, p. 45]. P. Rotaru propune următoarea schemă a *rondo*-ului preluată din *Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Moldova (a 2-a jum. A sec. XX)* (vezi fig.1.1):

Figura 1.1. P. Rotaru. Structura *Rondo*-ului moldovenesc de D. Fedov [31, p. 46]:



„Principiul structurii libere este exprimat aici prin alternarea și repetarea mai multor secțiuni. În afară de aceasta se prevede și o simetrie dublă, axele construcțiilor simetrice fiind respectiv *a* și *b*” [31, p. 46].

Pentru a înțelege mai bine specificul stilistic și imagistic al creației date, vom exemplifica temele secțiunilor *a* și *b* (vezi ex.1.18 c. 1 și respectiv c. 2):

Exemplul 1.18. D. Fedov. *Rondo Moldovenesc*

1 Allegro

7

2 *f*

15

f *p* *f* *p*

Episoadele contrastează între ele pe plan intonațional, precum și tonal (*Es, g, c*). Unele sunt mai dinamice, având un caracter vesel, iar altele se prezintă mai mult sub formă de pedale armonice la corn, unde tema este expusă la pian. Denumirea de *Rondo moldovenesc* ne accentuează caracterul muzicii tradiționale de dans.

Putem spune că majoritatea pieselor pentru corn ale compozitorilor autohtoni îmbină trăsături și elemente de inspirație folclorică. Deseori, cornul imită specificul timbral al instrumentelor de sorginte folclorică, cum se întâmplă în creația Z. Tcaci, *Din bucium*. Aceasta este una dintre cele șapte miniaturi din albumul pentru copii, *Șapte piese pentru instrumente de suflat* ale autoarei, pentru diferite instrumente solistice (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon). În miniatura pentru corn *Din bucium*, G. Cocearova remarcă „un contrast dintre sunetele

deschise și cele închise (*bouché*), care creează un efect de ecou, sunet îndepărtat, introduce intonații de chemare, de semnalizare, caracteristice buciului” [87, p. 143].

1.5. Concluzii la capitolul 1

1. În componistica națională se respectă tradițiile universale de tratare a cornului și se valorifică pe deplin potențialul tehnic și expresiv al acestui instrument. Compozitori precum P. Rivilis, S. Lorinov, S. Lobel, au inclus cornul în creații simfonice, oferindu-i un rol important în crearea imaginilor artistice; V. Rotaru i-a dedicat o creație solistică, în anii 1970; V. Zagorschi, B. Dubosarschi, Gh. Ciobanu, D. Chițenco, ș.a. tratează cornul ca membru „cu dreptul depline” al unui discurs cameral de componente diferite, în genuri precum trio, cvartet sau cvintet. Totodată, compozitorii autohtoni au creat un repertoriu divers pentru corn și în genul de miniatură. Un loc aparte, în acest context, îl ocupă lucrările pentru corn de O. Negruța, ce completează acest repertoriu prin creații ample precum cele două concerte, considerate a fi printre cele mai valoroase pagini scrise pentru corn în componistica națională.

2. Datorită sonorității sale specifice, sub aspect semantic, cornul este folosit foarte des ca un echivalent timbral al buciului, oferind compozitorilor un șir larg de posibilități sonore de redare a imaginilor naturii, frumuseții plaiului natal.

3. Limbajul muzical al creațiilor menționate anterior poate fi caracterizat ca fiind unul destul de tradițional, marcat de folclorismul sau de influențele clasiciste și romantice, uneori cu amprenta muzicii de jazz.

4. Limbajul componistic modern, legat de procedeele noi de emiteră a sunetului, de notația contemporană, serialism, aleatorică, sonoristică și alte tehnici componistice apărute în a doua jumătate a sec. XX, nu este folosit atât de des în creațiile pentru corn semnate de compozitori din Republica Moldova, excepție fiind creațiile pentru diferite componente de ansambluri semnate de G. Ciobanu și D. Chițenco.

2. CREAȚIILE CAMERALE PENTRU CORN ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA

2.1. Miniaturi pentru corn și pian

Creațiile pentru corn și pian semnate de O. Negruța se remarcă prin simplitate și eleganță, melodicitate și tematism ușor de memorizat. Compozitorul abordează de regulă forme *tripartite* sau de *rondo*, în care putem întrevedea uneori asemănarea cu genul de cântec (strofă-refren). Folosirea armoniei cu influențe din *jazz* în acompaniamentul de pian este caracteristic creației autorului în general și nu lipsește nici în piesele pentru corn și pian, ce cuprinde următoarele creații: *Poem*, *Dispoziție tristă*, *Nocturnă*, *Vocaliză*, *Elegie „În memoria tatălui”*, *Impromptu*, *Scherzo*, *Impromptu*, *Scherzo-Impromptu*. În acest capitol vom analiza lucrările sus-menționate din punct de vedere stilistic, arhitectonic și interpretativ, în ceea ce privește partida cornului.

Poemul pentru corn și pian, scris în anul 1967, este o lucrare semnificativă pentru repertoriul de corn din Republica Moldova. Fiind ani de-a rândul piesă obligatorie în cadrul concursurilor naționale, piesa a fost cântată practic de fiecare cornist din țară, mai ales la nivel preuniversitar. Acest fapt este datorat probabil nivelului mediu de dificultate al piesei, dar mai degrabă aspectului sonor și frumuseții timbrale prin care se expune. Un fapt important ce trebuie menționat este că lucrarea există și în varianta pentru trompetă, cu un alt conținut muzical în partea de mijloc, bazat pe dansul popular *hora*. Subliniem că acest fapt este caracteristic compozitorului, care deseori recurge la autocitat sau chiar adaptează aceeași lucrare pentru un alt instrument, obținând astfel o abordare nouă și imagini muzicale diferite.

Poemul înfățișează o melodicitate deosebită care este sugerată și de titlul lucrării³. Intonațiile ușor de memorizat care se disting în această lucrare își au geneza în cântecul moldovenesc de estradă din mijlocul sec. al XX-lea. Merită de menționat și o amprentă a melodismului folcloric care se realizează prin implicarea modului mixolidic (m. 3), alternarea cromatică a treptelor (sunetele *b* și *h*) (mm. 5 și 7), precum și folosirea frecventă a unor ornamentări, cum ar fi mordentele și trilurile. Un procedeu de dezvoltare melodică tipic pentru această piesă, ca și pentru alte exemple analizate anterior, este secvența. Drept exemplu, servește expunerea melodică în mm. 23-24 (vezi ex.2.1):

³ Poemul reprezintă o lucrare muzicală pur instrumentală, vocală sau vocal-instrumentală cu caracter poetic. Denumirea a venit din arta poetică. Poemul „poate avea o construcție liberă de lied, temă cu variațiuni, sonată etc. Termenul desemnează atât lucrări de mici dimensiuni cu caracter liric sau liric-narativ (ex. *Poemele pentru pian* de Al. Skriabin), dar și lucrări ample, precum *Poemul focului (Prometeu)* pentru pian, cor, orgă și orchestră compus tot de Skriabin sau *Poemul pentru vioară și orchestră* de Er. Chausson” [3, p. 256-257].

Exemplul 2.1. O. Negruța. Poem pentru corn și pian

Andante molto cantabile

1

Corno in F

Piano

mp

Un alt procedeu de dezvoltare melodică care adaugă expresivitate și tensiune partidei solistice îl constituie plasarea frazei melodice cu o octavă mai sus (c. 3). În acest context, trebuie de menționat că solistul este pus în fața sarcinii de a depăși dificultatea de ordin interpretativ, pe de o parte, iar pe de alta, de a exprima mesajul poetic: începutul conflictului. Partida cornului reprezintă o melodie cantabilă și practic nu conține pauze, prin aceasta solistul trebuie să analizeze cu rigurozitate construcția frazelor, în vederea unei respirații bune. În acest sens, se remarcă pauzele de optimi de la sfârșitul frazelor scrise intenționat de compozitor, care vin în ajutorul interpretului de a soluționa această problemă sau uneori chiar omiterea unei note (c. 3 m. 3) (vezi ex.2.2):

Exemplul 2.2. O. Negruța. Poem pentru corn și pian

3

La capitolul arhitectonică, observăm folosirea de către compozitor a formei de sonată (cu raportul tonal al temelor T-D în expoziție), cu episod în loc de dezvoltare în tonalitatea treptei a III-a (vezi tabelul 2.1):

Tabelul 2.1 O. Negruța. Poem pentru corn și pian (Structura)

Expoziție (A)		Episod (B)	Repriză (A ₁)	
<i>Tema principală (a)</i>	<i>Tema secundară (b)</i>	(c c ₁)	<i>Tema principală (a)</i>	<i>Tema secundară (b₁)</i>
c. 1	c. 3	c. 4	c. 1	c. 3
<i>Andante e molto cantabile</i>		<i>Piu mosso agitato – a tempo</i>	<i>Andante e molto cantabile (da capo)</i>	
<i>As-dur – Es-dur</i>		<i>c-moll</i>	<i>As-dur</i>	

Secțiunile externe pot fi tratate și ca forme bipartite simple contrastante (*a b*). În episod compozitorul introduce un material melodic relativ nou (*c*), în tempo mai mișcat (*Piu mosso agitato*, c. 4). Totodată, fondul intonațional rămâne același. În cadrul primei secțiuni se observă o extindere a ambitusului melodic care atinge sunetul *des*², deși la începutul secțiunii sunetul inițial al frazelor era *as*, iar diapazonul instrumentului solistic în genere se încadra doar în registrul inferior și mediu.

În cadrul episodului, *Piu mosso agitato*, se manifestă un caracter mai zbuciumat, mai emoționant al limbajului muzical și un tempo mai mișcat, dar care revine înaintea reprizei calm și liric ca la început. În ceea ce privește limbajul armonic, acesta devine mai dezvoltat, cu inflexiuni în tonalitatea *f-moll* și *g-moll* (mm. 39, 41, etc.) (vezi ex.2.3):

Exemplul 2.3. O. Negruța. Poem pentru corn și pian

4 *Piu mosso agitato*

Caracterul cantabil al lucrării cere un *legato* impecabil și calitativ. Principalele probleme interpretative care apar frecvent în timpul interpretării țin mai degrabă de rezistență decât de dificultate tehnică. Lipsa pauzelor cauzează oboseală și tensiune în sunet iar aceasta se face simțită mai ales în cadrul secțiunii de mijloc, unde este plasată și culminația piesei. Majoritatea suflătorilor la instrumentele de alamă sunt de părere că în aceste cazuri, este indicat să se tindă întotdeauna către o interpretare fără presiune în registrul acut. Această performanță este posibilă doar în timp și se obține treptat prin studiu sistematic corect. Ph. Farkas explică detaliat, în cartea sa *The Art of Brass playing*, în ce mod poate fi obținută această ușurință în interpretare: „Acest proces nu trebuie nicidecum să-l grăbim, deoarece e imposibil să diminuăm presiunea înainte să întărim ambușura”

[39, p. 56]. Ultima parte a piesei se repetă întocmai, cu excepția ultimelor măsuri care sună cu octavă mai sus și se rezolvă în tonică cu un acompaniament subtil spre *morendo*.

În miniatura **Dispoziție tristă**, compozitorul alege o tonalitate cu bemoli – *f-moll* etalând un caracter trist, melancolic, precum sugerează și denumirea lucrării. Un procedeu care se accentuează aici este pulsația regulată la pian cu întârzieri, care își are originile în intonațiile *lamento*. Aceeași dispoziție este redată și în partida cornului, mișcarea fiind bazată pe secunde ascendente și descendente cu un anumit echilibru pe plan ritmic. Tema este expusă inițial de instrumentul solistic, apoi la pian, cu un contrapunct la corn bazat pe intonațiile incipiente (vezi ex.2.4):

Exemplul 2.4. O. Negruța. Dispoziție tristă

Forma piesei este tripartită simplă – a b a²:

Tabelul 2.2. O. Negruța. Dispoziție tristă. (Structura)

<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i> ²
c. 1	c. 3	m. 31-35 (mini-cadența)	c. 5
<i>Andante</i>		<i>Rubato</i>	
<i>f-moll</i>			

Partea a doua se încheie cu o mini-cadență solistică *rubato*. Astfel de cadențe, mai ales fiind plasate înaintea reprizei, sunt caracteristice, de altfel, creațiilor pentru corn de Oleg Negruța și constituie niște momente contemplative care confirmă o idee muzicală, creează momente de suspans sau pregătesc o culminație. În cazul de față, cadența este construită pe secvențe ascendente

care se amplifică pe plan ritmic de la optimi, triolete, până la cvintolete, iar mai apoi culminează pe nota g^2 , pregătind repriza (vezi ex.2.5):

Exemplul 2.5. O. Negruța. Dispoziție tristă

Repriza este expusă cu anumite modificări, atât în partida solistică, cât și în cea de acompaniament. Tema sună la corn cu o octavă mai sus, fapt care creează o tensiune mai mare în interpretare și presupune un efort în plus din partea solistului. Folosirea registrului acut până la limite este ceva caracteristic lucrărilor lui O. Negruța pentru corn, lucru pe care îl vom observa în continuare aproape în toate miniaturile și concertele pentru corn. Aceasta poate reprezenta o adevărată provocare interpretativă pentru unii corniști, dar poate fi considerată în același timp o calitate distinctivă caracteristică creațiilor pentru corn ale compozitorului. Momentul culminant al lucrării este susținut și de o factură orchestrală mai amplă cu acorduri pe fiecare bătaie în mâna dreaptă la pian și mișcare de optimi în mâna stângă. Piesa se încheie cu un acord specific limbajului armonic jazzistic: septacordul mare minor (trisonul minor + septima mare) care lasă o umbră de incertitudine și loc de meditație pentru ascultător.

O altă miniatură din creația lui Oleg Negruța este *Nocturnă*⁴. În ceea ce privește repertoriul pentru corn internațional, specificăm că sunt cunoscute nocturnele pentru corn și pian de Franz Strauss, Reinhold Glière, Carl Reinecke, ș.a.

Lucrarea semnată de O. Negruța se bazează pe o melodie de o frumusețe aparte, care are mai multe tangențe cu genul liric și ne amintește de genul cântecului de masă din perioada sovietică. Are o melodie cantabilă, plină de plasticitate, bazată pe secvențe structurate pe principiul

⁴ Genul de *nocturnă* a apărut în secolele XVIII și XIX, indicând o piesă muzicală cu caracterul liric, nostalgic sau meditativ. Se bazează pe „o linie melodică deosebit de cantabilă și este destinată pianului sau unui alt instrument, unei formații de cameră sau orchestre, mai rar pentru voce. Forma este liberă, deși în multe cazuri predomină structurile de lied” [2, p. 210].

variațional în dezvoltarea melodică, ce se interpretează *legato* (vezi ex.2.6). Această tendință se poate observa și în *Nocturnă* de Franz Strauss, care „are formă de lied tripartit compus” iar „linia melodică a cornului are caracter narativ, melancolic, cantabil, visător” [14, p. 83-84].

Exemplul 2.6. O. Negruța. Nocturnă

Andante, amoroso con noblezza

The musical score is for a piece titled 'O. Negruța. Nocturnă'. It is marked 'Andante, amoroso con noblezza'. The instrumentation includes a Horn in F and Piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The Horn part is mostly rests, with a few notes in the final section. The Piano part features complex triplet and sixteenth-note patterns, with dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Acompaniamentul flexibil și fluent denotă amprente ce o apropie de muzica romantică: se găsesc formule facturale specifice creațiilor de corn ale lui R. Schumann, precum folosirea trioletelor, îmbinarea liniilor melodice (cornul și mâna dreaptă la pian) și alte procedee. De asemenea, observăm acorduri *arpeggiato*, acompaniamentul bas-acord, influențe din muzica lui F. Chopin și alte procedee tipice muzicii pentru pian din perioada romantismului. Arhitectura piesei este prezentată în tabelul 2.3:

Tabelul 2.3. O. Negruța. Nocturnă. (Structura)

Intro	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ²
m. 1	m. 4	m. 25	m. 37
Andante, amoroso con noblezza			
Des-dur			

În ultima secțiune tema sună la pian iar cornul interpretează o melodie contrastantă. În partea de mijloc se dezvoltă materialul muzical deja prezentat în prima secțiune, pe principiul variațional, deși factura pianistică e mai amplă (m. 23, acord *arpeggiato*), cu implicarea unui diapazon mai mare, atât la corn, cât și la pian. La fel, ca și în alte piese ale lui O. Negruța, după *coroană*, apare o cadență a cornului bazată pe intonații cromatice, cu care se încheie piesa (vezi ex.2.7):

Exemplul 2.7. O. Negruța. Nocturnă

În această lucrare, de asemenea, putem remarca anumite dificultăți de interpretare legate de „conflictul” ritmic, care presupune o melodie binară cu un acompaniament ternar, deci poliritmie. Această pulsație cu triolete ar putea fi un impediment structurii binare a temei, dar, totodată, și o confruntare cu un efect expresiv bine pronunțat. La capitolul „respirație și frazare”, se poate spune că acestea nu se „contrazic”, ci, dimpotrivă, se susțin reciproc. În această piesă, respirația poate fi distribuită cu ușurință după două fraze sau chiar între fiecare, dacă este necesar. Luând în calcul piesa *per ansamblu* însă, se simte nevoia unor pauze mai mari, iar scopul interpretului – de a rezista până la final – devine din ce în ce mai greu de obținut pe măsură ce se apropie de măsurile 43-45 (*molto rit.*). Un moment pentru puțină relaxare ar fi benefic în acest segment, iar în acest sens recomandăm ca măsurile respective să fie cântate într-un tempo *rubato*, păstrând forță pentru ultima notă acută (b^2 după sonoritate).

2.2. Transcripții și aranjamente pentru corn și pian

O altă categorie din repertoriul de corn care merită atenție o reprezintă transcripțiile și aranjamentele. Aceste lucrări, compuse inițial pentru alte instrumente (clarinet, trombon, voce), au fost transpuse pentru corn de însuși compozitorul. Cu toate că de cele mai multe ori autorul schimbă doar tonalitatea, transcripțiile capătă un nou aspect și o sonoritate diferită în final, datorită specificului timbral al cornului. Lucrările vizate pe care le vom analiza în cele ce urmează sunt: *Vocaliză*, *Elegie*, *Impromptu*, *Scherzo*, *Scherzo-Impromptu*.

Vocaliză este o adaptare a expoziției din concertul pentru voce și orchestră de cameră, pe care compozitorul a scris-o în 2017. În varianta pentru corn și pian, O. Negruță păstrează aceeași tonalitate, *f-moll*. Acest lucru nu este întâmplător, dat fiind faptul că vocea umană adesea a fost comparată cu cornul, după diapazon, dar și melodicitate. „Sunetul cornului este cantabil și variat (...) cele mai frumoase și bogate sunt registrele mediu și acut, de la *es* până la *f*². Caracterizat de luminozitate, delicatețe, lirism și maiestruozitate, anume aici se observă asemănarea cornului cu vocea umană” [77, p. 8].

În creația lui Serghei Rahmaninov de asemenea întâlnim o lucrare *Vocalise*, care este un cântec pentru voce (soprană sau tenor) și pian, și face parte dintr-un ciclu de *14 romănțe* op. 34, scrise în anul 1912. Aceasta a fost transpusă ulterior pentru diferite instrumente cum ar fi: flaut, clarinet, corn, trompetă, trombon, violoncel, precum și o variantă pentru cor și câteva pentru orchestră, dintre care una aparține chiar autorului. Aranjamentul pentru corn și pian este scris de A. I. Usov, cornist și pedagog rus.

Un alt exemplu de transpunere a unei lucrări vocale pentru corn este și *Concertul pentru soprană de coloratură* de Reinhold Glière, tot în *f-moll*. Acesta se mai cântă și în variantă pentru trompetă, vioară ș.a., dar versiunea pentru corn de asemenea nu a pretins la o altă tonalitate.

Vocaliză de O. Negruță are o formă tripartită. În prima secțiune este expusă o melodie cantabilă, iar conturul acesteia conține un minimum de sunete cromatice. Se întâlnesc uneori sunete neacordice sau cu melismatică pentru a reda un caracter mai zbuciumat. Folosirea anacruzei este destul de frecventă, practic la fiecare început de frază (vezi ex.2.8):

Exemplul 2.8. O. Negruță. *Vocaliză*

Nu putem spune că această piesă (și, respectiv, tema *Concertului pentru voce*) a fost influențată de intonații folclorice, ci, mai degrabă, de muzica de masă, ținând cont de faptul că O. Negruța este autorul a mai multor cântece de acest gen (peste 100).

Prima secțiune se încheie în măsura 26, partea de mijloc nu este contrastantă, ci pur și simplu dezvoltă melodismul și aspectul armonic și factual care este manifestat în prima parte, iar în măsurile 41-42 apare o mică cadență a instrumentului solistic. În repriză (*a tempo*) se folosește același procedeu ca și cel folosit anterior în alte piese, când melodia era destinată pianului (vezi ex.2.9):

Exemplul 2.9. O. Negruța. Vocaliză



Raportul dintre melodia expusă la pian și cea interpretată de corn este ca un dialog: întrebare-răspuns. Ambii sunt pe aceeași poziție, iar din exprimarea în formă de monolog reiese un dialog ulterior în repriză. Forma lucrării este tripartită simplă ($a \ a_1 \ a^1$), cu secțiunea mediană de tip variațional și cu repriza variațională $a \ a_1 \ a^1$, fără *codă*.

Tabelul 2.4. O. Negruța. Vocaliză (Structura)

Intro	a	a_1		a^1
m. 1	m. 7	m. 27	m. 41- 42 mini-cadența	m.43
<i>Andante</i>	<i>Cantabile</i>		<i>Poco rit.</i>	<i>A tempo</i>
f -moll				

Sub aspect interpretativ, putem sublinia folosirea preponderentă a registrului mediu și acut. Accentul este pus pe calitățile timbrale ale cornului și expresivitatea melodică. Este important ca solistul să posede „un *legato* frumos”, iar frazarea și repartizarea respirației să fie în concordanță perfectă imitând vocea umană, așa cum e și de așteptat în această creație.

Elegie⁵ „În memoria tatălui”, la fel ca și piesa precedentă, este o adaptare după versiunea originală pentru trombon și orchestră. Lucrarea, după cum ne indică și denumirea acesteia, reprezintă o piesă tristă de comemorare a tatălui compozitorului, care a fost trombonist, și exprimă sentimente profunde de dragoste și nostalgie față de acesta.

Elegia a fost adaptată ulterior pentru clarinet și, respectiv, corn, dar și-a păstrat atât forma și tonalitatea, cât și concepția muzicală în general. Tonalitatea lucrării este foarte sumbră, *b-moll*, care de altfel în muzica europeană academică este considerată ca fiind una dintre cele mai tragice, drept exemplu servind *Sonata în b-moll* de F. Chopin cu renumitul marș funebru. Piesa începe cu o introducere orchestrală alcătuită din 8 măsuri, care pregătește începutul partidei solistului în *piano dolce* (vezi ex.2.10):

Exemplul 2.10. O. Negruța. Elegie „În memoria tatălui”

Andante cantabile

The musical score is for a piece titled "Elegie 'În memoria tatălui'" by O. Negruța. It is written for Corn in Fa and Piano. The tempo is marked "Andante cantabile". The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Corn part starting with a whole rest and then playing a melody. The Piano part provides accompaniment. The second system shows the continuation of the piece, with the Corn part playing a melody and the Piano part providing accompaniment. The score includes first and second endings marked with 1 and 2. The tempo is marked "Andante cantabile". The score includes dynamics like *p* and *dolce*.

Arhitectura acestei piese (Intro - A1 - B - A2 - Punte – C - Improv. – A3) este una destul de individualizată deoarece, pe de o parte, compozitorul se bazează pe legițile unui *rondo* clasic alcătuit din cinci părți, iar pe de alta, introduce anumite elemente noi, aceasta fiind o practică destul de frecventă printre compozitori. Forma de *rondo* clasic a suferit numeroase schimbări de-a lungul timpului din mai multe puncte de vedere – tonal, tematic ș.a. După D. Bughici, „refrenul nu trebuie să-și mențină tot timpul aceeași formă, fiecare reluare putând aduce o modificare a structurii inițiale. Acest principiu îl găsim în *Sonata pentru pian op.7 în Es-dur* partea IV, de

⁵ Elegia este o piesă muzicală – vocală, instrumentală, cu acompaniament de pian, ce redă sentimentul de tristețe sau melancolie. Elegia deseori nu are „formă determinată, compozitorii adoptând forma în funcție de expresia și desfășurarea muzicală, dar de cele mai multe ori se recurge la una din formele de lied” [2, p. 102].

Ludwig van Beethoven, în finalul *Concertului pentru vioară și orchestră* de Aram Hacıaturian, etc. Introducerile, punțile, încheierile (coda) apar frecvent n *rondo* clasic” [2, p. 293].

Tabelul 2.5. O. Negruța. Elegie „În memoria tatălui” (Structura)

Intro	A ₁	B	A ₂	Punte a 1	C	Puntea 2 cvasi-improvizație	A ₃
c. 1	c. 2	c. 3	c. 4	c. 5	c. 6	c. 7	c. 9
<i>Andante cantabile</i>		<i>Piu mosso, espressivo</i>					
<i>b-moll</i>						<i>B-dur/g-moll</i>	<i>b-moll</i>

Merită de remarcat folosirea unor secțiuni care pot fi numite punți, tipice pentru *rondo*-ul clasic. Prima punte se află la hotarul secțiunilor A₂ și C, iar cea de-a doua – la hotarul secțiunilor C și A₃. Menționăm, că a doua punte (c. 7) poate fi considerată ca o cvasi-improvizație în partida solistului. Prin aceasta, compozitorul modifică normele *rondo*-ului clasic. Fiind bazată pe procedee improvizaționale și mai complicate din punct de vedere tehnic, această secțiune reprezintă cea mai mare dificultate pentru interpret (vezi ex.2.11):

Exemplul 2.11. O. Negruța. Elegie „În memoria tatălui”

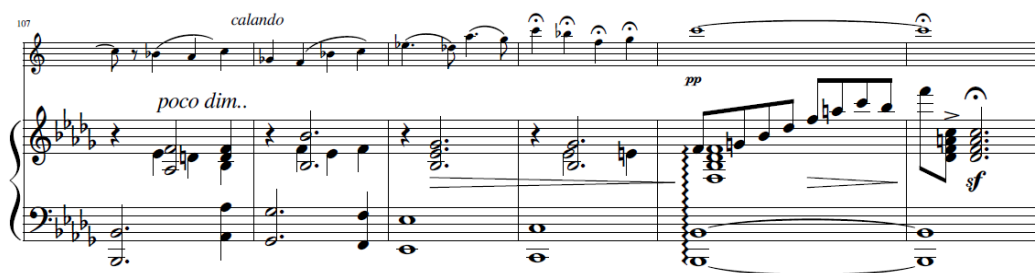
Această cvasi-improvizație poate fi considerată și ca un procedeu împrumutat din genul de concert instrumental, dar și ca un procedeu jazzistic numit *swing*, și anume „prezența într-o interpretare muzicală a unei pulsații ritmice intense, producând auditorului tensiune și tendința

dinamizatoare de a sublinia prin mișcare, balans, desfășurare sonoră” [3, p. 328], după cum se descrie termenul în *Dicționarul de muzică* de D. Caraman-Fotea. Aici se includ cele mai dificile momente tehnice din lucrare, exprimate prin numeroase procedee interpretative. Astfel, melodia este îmbogățită cu multiple *triluri*, *mordente*, sunete neacordice, *glissando*-uri (în ambele partide), specifice muzicii de jazz, adesea redată într-un tempo cu tendință spre *rallentando*.

Urmează un compartiment foarte desfășurat (A3), preponderent în interpretarea pianului. Prin creșterea mărimii acestei secțiuni, dar și prin tematism, se confirmă faptul că acest material are caracter concludiv.

Lucrarea se încheie cu o culminație în registrul acut al cornului *calando*, moment foarte dificil din punct de vedere interpretativ, mai ales din motivul nuanței dinamice care diminuează până la *pianissimo*. Sfârșitul *Elegiei* demonstrează încă o dată calitățile și posibilitățile timbrale ale instrumentului, precum și măiestria interpretului (vezi ex.2.12):

Exemplul 2.12. O. Negruța. Elegie „În memoria tatălui”



Impromptu⁶. Creația cu același nume de Oleg Negruța pentru corn și pian face parte din categoria pieselor instrumentale cu caracter de dans, cu tematică veselă și tempo mai mișcat. În această lucrare sunt reconstruite melodii specifice genurilor folclorice de dans. Este folosit polimodalismul specific muzicii folclorice moldovenești, cu sunete cromatice, anacruză în melodie, cât și acompaniamentul simplu format din bas-acord (vezi ex.2.13):

⁶ Impromptu este o piesă instrumentală (pentru pian, pian și vioară sau alte instrumente) de mici proporții, cu un conținut variat și structura simplă bipartită sau tripartită. Având un caracter improvizatoric al limbajului muzical, în perioada romantismului se folosește ca „o piesă de sine stătătoare sau parte dintr-un ciclu” [2, p. 144-145].

Exemplul 2.13. O. Negruța. Impromptu

Forma tripartită complexă, A (a a1 a) B (b b1) A1 (a3), a piesei este totuși foarte individualizată. Specificăm că O. Negruța foarte frecvent încalcă regulile formelor clasice și romantice prin introducerea unor schimbări. În cazul de față, fiecare secțiune nouă reduce structural materialul muzical (vezi tabelul 2.6):

Tabelul 2.6. O. Negruța. Impromptu. (Structura)

Intro	A			B		A ₁
	a	a ₁	a	b	b ₁	a ₃
m. 1	c. 1	c. 3	da capo, c. 1	m. 28	c. 6	m. 64
<i>Moderato</i>				<i>Tempo di hora (meno mosso)</i>		<i>Moderato</i>
<i>C-dur</i>				<i>d-moll</i>		

Impromptu începe cu o mică introducere la pian, alcătuită din două măsuri. În prima secțiune A(c. 1), melodia se bazează predominant pe o formulă ritmică din șaisprezecimi. Deși scrisă într-un tempo moderat, există tendința de a se interpreta mai vioi or, aceasta este o latură tipică pentru muzica folclorică cu caracter de dans. Pentru corniști, aceasta poate fi o provocare, deoarece cornul nu este considerat neapărat un instrument foarte tehnic, iar în cazul nostru nici tonalitatea cu diezi nu este prea „comodă”. Pe de altă parte, anume dificultatea interpretării poate scoate la iveală capacitățile interpretului, iar muzica folclorică sau o lucrare în stil folcloric cântată la corn este ceva mai puțin obișnuit.

Secțiunea de mijloc *tempo di hora* (B) schițează un alt dans de origine folclorică. Melodia sună la corn și este bazată pe intonații de secunde în secvențe ascendente, ornamentată prin mordente (vezi ex.2.14):

Exemplul 2.14. O. Negruța. Impromptu



În continuare tema se expune la pian (c. 6) iar cornul o completează prin replici formând o polifonie contrastantă. Treptat factura orchestrală capătă amploare și culminația piesei se realizează în registrul acut al cornului (vezi ex.2.15):

Exemplul 2.15. O. Negruța. Impromptu



Urmează o punte mică înaintea reprizei A1, unde observăm reducerea conținutului muzical, după cum am menționat mai devreme. Repriza este identică cu materialul incipient, cu excepția ultimei măsurii. În privința interpretării ultimei secțiuni, este de remarcat o tendință de *accelerando* spre final, care începe dintr-un tempo foarte rar. Acest efect subliniază caracterul neașteptat al genului de impromptu.

Scherzo, care din italiană înseamnă glumă, se referă la o „piesă muzicală cu un caracter capricios, definind o atmosferă antrenantă, printr-un ritm și o culoare armonică strălucitoare. Cunoscut încă din secolul XVI ca piesă vocală, el devine, un secol mai târziu, un gen specific muzicii instrumentale, relevând un conținut emoțional în care vitalitatea, gluma și buna dispoziție apar pe prim plan”, conform dicționarului de forme și genuri muzicale de D. Bughici [2, p. 299]. Lucrarea vizată, într-adevăr, este o piesă vioaie, dinamică, plină de spirit și umor, care inițial a fost scrisă pentru clarinet și pian. Ulterior, compozitorul a adaptat *scherzo* pentru corn și pian.

Caracterul melodic se aseamănă mult cu alte piese pentru corn compuse de O. Negruța. Scrisă în formă tripartită complexă, aici se găsesc aceleași procedee ca și în alte piese, și anume: o melodie cantilenă largă în partea de mijloc, *Andante cantabile*, care cere o respirație impecabilă, bine pusă la punct.

Prima secțiune a scherzo-ului este scrisă în forma tripartită simplă și conține trei perioade: a, a₁, a², care se dezvoltă după principiul variațional (vezi ex.2.16):

Exemplul 2.16. O. Negruța. Scherzo

În partea de mijloc, la fel ca și în alte piese, găsim indicația autorului *Andante cantabile*, schimbarea măsurii, tonalității și caracterului muzicii. Aceasta reprezintă centrul liric, într-un tempo mai lent, cu o melodie frumoasă (apropiată de alte teme lirice din piesele compozitorului pentru corn). Găsim aceleași procedee, de exemplu, tema expusă mai întâi la corn, care se repetă la pian, unde se observă o tendință de creștere factuală și dinamică. Apogeul piesei, când tema se expune în partida pianului, îmbină mai multe procedee, precum *triluri*, *mordente*, acorduri *arpeggiato*, acorduri în poziție largă, adăugând un volum sonor deosebit comparativ cu materialul muzical din prima parte.

Urmează o cadență, care, pe de o parte, încheie secțiunea mediană în tempo lent (m. 81-83), iar pe de altă parte, ne întoarce la tematismul primei părți al scherzo-ului folosind același procedeu (vezi ex.2.17):

Exemplul 2.17. O. Negruța. Scherzo



Repriza este exactă cu adăugarea codei bazată pe același material. Din punct de vedere interpretativ, *Scherzo* poate fi considerat o lucrare dificilă pentru corn. Deși în varianta originală pentru clarinet acesta este poate mai comod de cântat, clarinetul fiind mai „tehnic” decât cornul, intenția compozitorului de a transpune pentru corn această piesă este una binevenită. Aceasta prezintă un amalgam de mijloace tehnice și tempouri rapide. Constatăm și lipsa pauzelor, ce constituie o sarcină dificilă pentru un interpret mai puțin antrenat. La fel și salturile ar putea crea anumite dificultăți. Soluția în vederea ameliorării acestor eventuale probleme ar fi studiul repetat într-un tempo moderat, cu respectarea ritmului și cu o atenție sporită asupra unei intonații „perfecte”.

Scherzo-Impromptu, o altă lucrare pentru corn și pian, care îmbină caracteristicile a două genuri, este reflectată într-o formă tripartită complexă A – B – A¹ cu introducere (vezi tabelul 2.7):

Tabelul 2.7. O. Negruța. Scherzo-Impromptu. (Structura)

Intro	A		B			A ₁	
	a	a ₁	b	c	b ₁	a	a ₂ (coda)
m. 1	m. 9		m. 33	m. 50	m. 66	m. 9 <i>da capo</i>	m. 79
<i>Allegro molto</i>	<i>Andante cantabile</i>		<i>Espressivo</i>	<i>A tempo</i>			
<i>Es-dur</i>	<i>As-dur</i>					<i>Es-dur</i>	

Prima secțiune a formei complexe este bipartită simplă (a a₁) și are la bază același material tematic. Piesa debutează cu o introducere la pian, susținută de pedale pe nota *f* în partida cornului în trei octave în tempoul *Allegro molto*. Urmează tema la corn (m. 9) bine ritmată și jucăușă, cu un acompaniament sincopat (vezi ex.2.18):

Exemplul 2.18. O. Negruța. Scherzo-Impromptu

Allegro molto

Corn în Fa

Pian

Partea mediană, *Andante cantabile*, este construită din trei secțiuni *b c b1*, cu secțiunea de mijloc contrastantă și repriza variată. Aceasta se îmbină perfect cu sonoritatea cornului, tema amintindu-ne puțin și de tema secundară a *Concertului pentru corn și orchestră nr.1* de același autor. Se observă utilizarea frecventă a *mordentelor* pentru îmbogățirea melodică; la fel se fac simțite și anumite intonații care ar avea tangențe cu muzica folclorică (vezi ex.2.19):

Exemplul 2.19. O. Negruța. Scherzo-Impromptu

Andante cantabile

Corn în Fa

Pian

După cum am remarcat și în alte lucrări ale lui Oleg Negruța, după expunerea temei la instrumentul solistic, urmează preluarea de către pian (orchestră) a temei, un procedeu întâlnit și aici. Cornul trece pe planul doi, cu un contrapunct în registrul grav, luând amploare și

transformându-se într-o serie de replici. În ultima parte a lucrării are loc reminiscența temei primului compartiment, într-o formă mai redusă ($a a^2$). Aceasta trece subtil în „codă” bazată pe același material, creând totodată și efectul reprizei.

Coda presupune un efort deosebit, fiind bazată mai mult pe registrul acut, mizând pe unele „note imposibile” pentru corn. *Scherzo-impromptu* se încheie glorios cu arpegii ascendente la corn, atingând în final nota d^3 (efect – g^2) (vezi ex.2.20):

Exemplul 2.20. O. Negruța. Scherzo-Impromptu. Coda



2.3. Concluzii la capitolul 2

1. În miniaturile pentru corn și pian de O. Negruța analizate în cadrul capitolului dat predomină caracterul melancolic și tempoul moderat. Influența muzicii romantice se face simțită atât în creațiile timpurii, cât și cele mai recente, mai ales în factura partidei pianistice și gândirea ritmică și armonică a pieselor.

2. Inspirația folclorică poate fi subliniată prin prezența unor ornamente melodice precum *mordentele* sau *trilurile*, modurilor populare respective sau în unele cazuri a cadențelor cu caracter doinit.

3. Structura miniaturilor păstrează o formă tripartită simplă sau complexă, de regulă cu implicarea principiului variațional și logica formelor de tip $a b a$ sau $a a1 a2$.

4. În ceea ce privește partida cornului, putem menționa folosirea preponderentă a registrului mediu, acesta posedând cele mai pure calități timbrale. Din punct de vedere interpretativ, majoritatea miniaturilor lui O. Negruța pentru corn sunt de dificultate ușoară și medie.

5. Cu toate acestea, în anumite piese am remarcat pasaje destul de dificile, care implică registrul acut, sau salturi „incomode”, punând la încercare tehnica și abilitățile interpretului. De

asemenea, se remarcă prezența unor fraze melodice lungi în partida cornului, care cer un *legato* impecabil. O respirație bună și stabilă este indispensabilă pentru a face față acestor probleme interpretative, acesta fiind de fapt unul dintre obiectivele principale în cântatul la corn.

3. CONCERTELE PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA: ASPECTE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE

3.1. Concertele pentru corn și orchestră de O. Negruța în contextul muzicii naționale

Denumirea genului de *concert* are o istorie bogată, variind de-a lungul secolelor, schimbându-și sensul de la o perioadă la alta. Sensul cel mai general al cuvântului *concert* îl cunoaștem din sec. XVI- XVII, anume în această perioadă s-a format ceea ce putem numi astăzi strămoșul concertului instrumental modern. Scopul acestor *concerte* era de a demonstra măiestria și abilitățile interpretative ale solistului, de a desfășura un dialog, o competiție a instrumentului și orchestrei, care a rămas același și în prezent, constatându-se o evoluare semnificativă pe parcurs.

Cu siguranță, în perioada respectivă, cel mai popular instrument solistic era vioara, datorită posibilităților tehnice avansate, precum și al timbrului. Acest fapt se reflectă în numeroasele concerte solistice, care i-au fost dedicate de compozitori precum G. Torelli, A. Vivaldi, sau T. Albinoni, care se bucurau de o popularitate deosebită în Europa. Totodată, deși în număr mai mic, se găsesc concerte dedicate și instrumentelor de suflat în creația celor mai populari compozitori. De exemplu, A. Vivaldi a scris 13 concerte pentru diferite instrumente de suflat, care se aflau la o etapă incipientă de dezvoltare în perioada barocului. I. Usov, în cartea sa *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах*, remarcă aportul deosebit al lui A. Vivaldi, datorită faptului că a plasat instrumentele de suflat la același nivel cu instrumentele cu coarde, stabilind astfel standardele solistice de interpretare chiar pentru instrumentele de suflat cu posibilități tehnice mai reduse, care erau la acel moment. Cercetătorul afirmă: „muzica lui Vivaldi reprezintă fondul de aur al fiecărui solist-suflător” [101, p. 32]. De asemenea, G. F. Telemann, A. Marcello, T. Albinoni, J. S. Bach au contribuit notabil la dezvoltarea concertului pentru instrumentele de suflat și în general la dezvoltarea potențialului solistic al acestora.

Clasicismul este recunoscut ca fiind una dintre cele mai productive perioade de creație dedicate cornului ca solist. V. Buianovskii, renumitul cornist și profesor rus, o numește „epoca de aur” pentru cornul natural, începând cu J. Haydn și culminând desigur în creația lui W. A. Mozart, „care deschide noi posibilități expresive ale acestui instrument – cântatul liric frumos” [77, p. 21-22]. Cele mai reprezentative concerte pentru corn și orchestră din această perioadă au fost scrise de compozitorii J. Haydn, W. A. Mozart, A. Rosetti ș.a., iar *Concertele Nr. 2 (K. 417), Nr. 3 (K. 447) și Nr. 4 (K. 495) in Es* de W. A. Mozart sunt considerate și în prezent ca repertoriu de bază al tuturor corniștilor, fiind incluse în majoritatea audițiilor.

Perioada romantismului este marcată de influența pe care au avut-o Franz și Richard Strauss în repertoriul de corn. *Concertul pentru corn și orchestră* de F. Strauss, op. 8, caracterizat de un lirism intens, a influențat cu siguranță componistica și maniera de interpretare la corn ce a urmat. „Fiul său, Richard Strauss de asemenea a influențat evoluția cornului în ambele contexte, solistic și orchestral. Cele două concerte ale sale scrise în 1883 și 1942 reprezintă diferența dintre componistica sec. XIX și sec. XX, primul conținând pasaje caracteristice mai mult cornului natural, iar cel de-al doilea concert necesitând utilizarea evidentă a cornului cromatic cu ventile. (...) Ambele concerte sunt caracterizate de melodii lungi extinse în partea mediană” [37, p. 212].

Cele mai importante *concerte* pentru cornul modern ce cuprind perioada vizată, sec. XX și până în prezent sunt: *Concertul Nr. 1 in C-dur, Op. 8* de F. Strauss, *Concertul B-dur, Op. 91* de R. Glière, *Concertele Nr. 1 și Nr.2 in Es-dur* de R. Strauss, *Concertul* de P. Hindemith, ș.a.

Referindu-ne la repertoriul pentru corn din Moldova, care deși este unul modest, include și două concerte pentru corn și orchestră semnate de compozitorul O. Negruța : *Concertul nr.1* pentru corn și orchestră de cameră, 1988, și *Concertul nr. 2* pentru corn și orchestra simfonică, 1992. Menționăm că în creația sa, muzica instrumentală de diferite genuri, destinată diverselor componente interpretative – orchestră simfonică, de estradă și jazz, multiple ansambluri camerale, ocupă un loc aparte. Concertele instrumentale cuprind un număr impresionant – 29, conform articolului publicat în 2021 de către cercetătoarea E. Sambriș și sunt scrise practic pentru toate instrumentele: flaut, oboi, clarinet, fagot, saxofon-*alto*, corn, trompetă, trombon, vioară, violă, violoncel, contrabas, marimba, pian, clavecin, orgă și un concert pentru voce (*soprano* de coloratură) [97]. „După stilul lor, concertele lui O. Negruța nu pretind la descoperirea unor orizonturi noi; de regulă, predomină trăsăturile concertelor tradiționale clasice și romantice, totuși sinteza lor cu elemente de estradă și jazz, tematismul atractiv și sincer, o permanentă energie emoțională juvenilă contribuie la succesul lor pe scenele de estradă” [18, p. 723] – afirmă E. Mironenco.

Interesul sporit față de corn, care se observă și în creația camerală pentru corn „se datorează timbrului său mat și nobil care l-au cucerit, precum și posibilitățile acestuia” – susține compozitorul. Aportul său cel mai important, însă, sunt aceste două concerte, precum și o lucrare intitulată *Concertino*, pentru doi corni și orchestră, numerotat ca cel de-al treilea concert de către compozitor.

În continuare, vom efectua o analiză mai detaliată a *Concertului nr.1* pentru corn și orchestră de cameră, 1988, și a *Concertului nr. 2* pentru corn și orchestra simfonică, 1992, privite sub aspect stilistic, arhitectonic și interpretativ, și modul în care compozitorul tratează cornul ca instrument solistic.

3.2. Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră

Concertul pentru corn și orchestră de cameră nr. 1 este scris în 1988. În premieră absolută, a fost interpretat în data de 20 februarie 1989, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, protagoniștii fiind cornistul Gheorghe Ichim (actualmente, conferențiar universitar, Artist al Poporului, discipolul prof. V. Buianovskii, unul din cei mai talentați reprezentanți ai școlii de corn din Sankt-Petersburg) și orchestra de cameră sub bagheta dirijorului Alfred Gherșfeld. Mai târziu, concertul a fost imprimat cu orchestra simfonică a Companiei de Stat „TeleRadio Moldova” în interpretarea aceluiași cornist, aceasta fiind și unica înregistrare care există la moment.

În anul 2010, *Concertul nr.1* pentru corn și orchestră a fost editat la Plovdiv, Bulgaria, în cadrul unei culegeri cu genericul *Muzica romantică a sec. XX pentru corn*, autorul acesteia fiind renumitul cornist și profesor de corn din Bulgaria Stoian Karaivanov [43, p. 48-70].

Concertul este alcătuit din trei mișcări, raportul tempourilor fiind unul tradițional: *Allegro moderato* – *Andante tranquillo* – *Allegro con brio*. Acesta este un raport clasic foarte tipic pentru concertele compozitorului; ca exemplu putem menționa *Concertul nr. 1* pentru clarinet și orchestră.

Prima parte a concertului este cea mai amplă dintre toate, și arată pe deplin posibilitățile instrumentului și măiestria interpretativă a solistului. Diapazonul cuprinde practic tot registrul cornului, în cazul dat – de la B^1 până la f^2 . Este scrisă în formă de sonată, cu dublă expoziție – o altă trăsătură tipică pentru concertele instrumentale ale lui O. Negruța (drept exemplu poate servi *Concertul nr. 1 pentru clarinet* menționat anterior).

Tonalitatea de bază a primei părți este *B-dur* care, la fel ca tonalitatea temei secundare *F-dur*, intră în cercul celor mai comode tonalități pentru interpretare la corn. Merită de menționat că alegerea tonalității de bază este determinată de construcția instrumentului dublu, care îmbină două tipuri de acordaj – *B* și *F* și îi oferă interpretului comoditate în emiterea sunetelor ce aparțin tonalității *B-dur*.

Mișcarea I începe direct cu tema principală. Aceasta prezintă o temă optimistă, energică, cu amprenta genului primar de marș, care se evidențiază prin folosirea măsurii de 4/4, a ritmului punctat și a altor procedee (vezi ex.3.1). În ceea ce privește specificul modal-tonal, compozitorul folosește elementele modului lidic specifice folclorului moldovenesc, și anume treapta a patra ridicată (*e* în mm. 6, 9, 11, ș.a.m.d.).

Exemplul 3.1. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Expoziția. Tema principală
(în orchestră)



Toate temele (principală, de legătură și secundară) se expun mai întâi în orchestră: prin aceasta compozitorul introduce dubla expoziție. Cornul își face apariția în litera C, cu tema principală, creând senzația de mișcare impetuoasă, subliniată de măsura de 2/2 și tempoul foarte avansat (vezi ex.3.2):

Exemplul 3.2. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Expoziția. Tema principală

Allegro moderato
C
Horn in F

Caracterul și imaginea temei expuse la corn sunt evidențiate prin articularea și respectarea ritmului punctat. Trioletele din măsurile 85, 90 și alte fragmente melodice similare, deși sunt scrise cu *legato*, se recomandă a fi grupate a câte două *legato* și ultima *staccato*, pentru a reda ușurință în interpretare și a facilita efortul interpretului. Fraza a doua a temei (m. 85-89) este ceva mai lungă, ceea ce ar putea cauza unor interpreți probleme de respirație. În acest sens recomandăm să

se facă un *crescendo* mai mic spre măsura 88 și un *diminuendo* mai mare spre sfârșitul frazei pentru a nu întrerupe fraza muzicală, cu alte cuvinte, respirația trebuie dozată mai bine.

În general, frazele indicate cu *legato* cuprind intervale mari (cvartă, cvintă, sextă și octavă), necesită o atenție sporită și ar trebui repetate de multe ori, în vederea interpretării bine articulate și calitative a acestora. Un procedeu mai special, pe care nu-l vom întâlni în concertele clasice este *glissando* (m. 91). Acesta poate fi interpretat în câteva moduri: prin apăsarea la jumătate a ventilelor spre nota care urmează sau prin succedarea rapidă a tuturor notelor din cadrul intervalului. În cazul nostru, dat fiind faptul că nu este specificat, alegerea metodei rămâne la discreția interpretului, în dependență de posibilitățile sau preferințele acestuia.

Având funcție de acompaniament, partida orchestrală devine mai transparentă, mai laconică, susținând partida solistică prin intermediul unor acorduri separate sau *glissando*. Treptat, ea capătă o sonoritate mai puternică, după care urmează puntea (litera D), care reprezintă o perioadă de 16 măsuri, scopul căreia este de a face trecerea firească de la tonalitatea de bază *B-dur* la cea a dominantei (*F-dur*) (vezi ex.3.3):

Exemplul 3.3. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Expoziția. Tema de legătură



Cornul se implică cu două fraze (două secvențe la un interval de cvartă), care prezintă o dificultate medie, dar care contribuie la crearea unei atmosfere tensionate. Aceasta, bineînțeles, este urmată de apariția unei alte teme.

Tema secundară (litera F, *cantabile*) prezintă un nou colorit. Se schimbă măsura și caracterul, melodia devine mai lirică, mai expresivă. Caracterul mai luminos al acestei teme se accentuează prin tonalitatea *F-dur*, conturând raportul clasic al tonalităților temei principale și a celei secundare. Melodia amintește un cântec popular urban, ușor stilizat (vezi ex.3.4):

Exemplul 3.4. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Expoziția. Tema secundară

The musical score is for the secondary theme of the first movement of O. Negruța's Concerto No. 1 for Corn and Orchestra. It is in F major (one flat) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system begins with a box containing the letter 'F', followed by the tempo marking 'tranquillo' and the mood marking 'cantabile'. The dynamic is marked 'mp' (mezzo-piano). The second system starts at measure 5, marked 'mf' (mezzo-forte), and includes a 'poco dimin.' (poco diminuendo) instruction. The corn part is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Partida solistică este scrisă în registrul acut al cornului, prin urmare, este una extrem de dificilă din mai multe puncte de vedere. În primul rând, notele înalte, care sunt mai transparente și, desigur, fraza destul de lungă, într-un tempo lent, creează anumite insuficiențe de respirație.

Din punct de vedere interpretativ, acesta este cel mai dificil moment din tot concertul, în opinia noastră, cu un risc sporit de „a da chix (kicks)”. Este foarte important ca între aceste două pasaje să fie un moment de odihnă, care se va realiza pe intervalul (litera G – litera H), unde solistul, deși nu are pauză, se poate menaja prin respectarea nuanței dinamice indicate aici (*p* și *mp*), acest fapt fiind posibil, deoarece tema sună în orchestră, iar melodia la corn nu mai este la fel de importantă și trece pe planul doi. Interpretarea temei secundare, deși extrem de complicată, trebuie să pară a fi una foarte ușoară și fină. Această performanță este adesea greu de realizat. Anume din această cauză nu vom recomanda abordarea *Concertului nr. 1* de O. Negruța de către corniști ce se află la o etapă începătoare sau chiar intermediară a studiului acestui instrument.

Merită de menționat că tema secundară a Concertului a fost folosită ulterior ca temă secundară din prima parte a *Trio-ului pentru vioară, violoncel și pian* de O. Negruța, semnat în 2004, unde această melodie, interpretată de violoncel este expusă în aceeași tonalitate *F-dur* (vezi ex.3.5).

Este știut că în practica componistică universală există mai multe cazuri când o creație destinată cornului se interpretează ulterior la violoncel, reieșind din similitudinea diapazonului ambelor instrumente. Deseori, aceste recomandări sunt incluse în partitură direct de compozitor, păstrând aceeași tonalitate. Ca exemplu, putem menționa: *Adagio și Allegro pentru corn (violoncel sau vioară) și pian*, op.70, de R. Schumann, *Trio pentru corn (sau violoncel), vioară și pian*, op.

40, de J. Brahms sau *Romanță pentru corn (sau violoncel) și pian*, în F-dur, op. 36, de C. Saint-Saëns.

Concomitent, subliniem că alte straturi sonore ale partiturii din ambele creații unde se expune tema vizată, nu coincid. Prin urmare, aici putem vorbi despre folosirea *autocitatului*.

Exemplul 3.5. O. Negruța. Trio pentru, pian, vioară și violoncel. Prima parte. Tema secundară

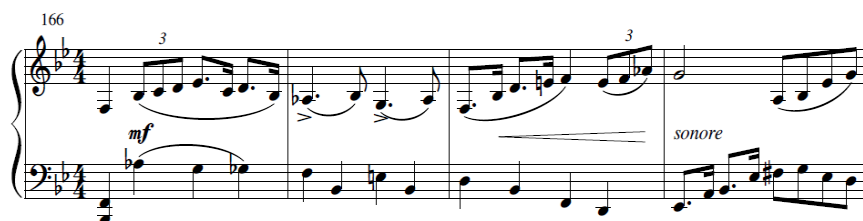
O astfel de migrare a tematismului în cadrul creației componistice a lui O. Negruța poate fi tratată ca un exemplu de folosire a procedului care poate fi definit ca *tematismul migrat*, un fenomen care se întâmplă în muzica universală, de exemplu în creațiile lui D. Șostakoviici. Acest procedeu îl putem găsi și în alte opusuri semnate de O. Negruța. De exemplu, tema incipientă a *Poemului pentru corn și pian* coincide cu tema uneia din miniaturile instrumentale semnate pentru trompetă și pian de același compozitor.

Dezvoltarea (*Tempo primo*), bazată pe tema principală, este mai laconică comparativ cu expoziția și nu promite a avea careva surprize pentru interpret, realizându-se în mare parte în orchestră, cu excepția unei fraze începând cu m. 150, până la m. 154, bazată pe cel de-al doilea element al temei principale. Secțiunea A este alcătuită din patru etape.

Prima etapă a dezvoltării reprezintă o secțiune de la m. 146 până la m. 165. Procesele de dezvoltare factuală și tematică aici sunt destul de intense. Primele patru măsuri sunt expuse în tonalitatea dominantei în partida orchestrală, *maestoso*. În continuare se creează efectul procedului întrebare-răspuns între orchestră și solist (mm. 146-149 și 150-154, respectiv).

Cea de-a doua etapă sună în orchestră (vezi ex.3.6, m. 166). Aici are loc dezvoltarea activă a facturii orchestrale. Linia basului expusă cu pătrimi, folosind mișcarea preponderent descendentă, asimilează unele procedee jazzistice, cum ar fi *walking bass* (vezi ex.3.6):

Exemplul 3.6. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Dezvoltarea (etapa a doua)



Un șir de elemente motivice trec prin diferite tonalități (*Es-dur*, *g-moll*, *B-dur*), până la apariția unui tematism nou (m. 181), care reprezintă o nouă etapă.

Dacă etapele precedente au fost legate mai mult de stilistica jazz-ului, mai ales cu ritm punctat, atunci în a treia etapă de dezvoltare simțim influența stilului baroc, după cum putem vedea în exemplul 3.7:

Exemplul 3.7. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Dezvoltarea



Această secțiune începe în *g-moll* (m. 181) și se deosebește printr-o dezvoltare tonală destul de intensă, implicând tonalitățile atât de gradul întâi de înrudire (*c-moll*, *Es-dur*), cât și tonalitățile îndepărtate (*Ges-dur*, *H-dur*). Această trecere se realizează în modul următor: după acordul *c-moll* brusc apare trisonul plasat pe o distanță de triton de la tonica precedentă (*Ges-dur*) în m. 187; apoi la această verticală se adaugă sunetul *Fes*, datorită căruia acordul se transformă în secundacordul dominantei către tonalitatea *Ces-dur*, care în momentul rezolvării se substituie enarmonic cu acordul tonalității *H-dur*. Ulterior, acordul dominantei tonalității *H-dur* se utilizează ca acordul comun în procesul de revenire la tonalitatea de bază a primei părți. În acest context, acordul *Fis-Ais-Cis* este egal cu treapta a IV-a coborâtă în tonalitatea inițială *B-dur*. Așadar, compozitorul

realizează acest procedeu tonal foarte firesc și logic. Grație schimbărilor frecvente a centrelor tonale, această secțiune sună foarte încordat și dramatic, devenind o adevărată culminație a dezvoltării întregi.

Ultima, a patra etapă, coincide cu punctul de orgă pe dominantă, care începe în m. 191 și pregătește apariția temei în tonalitatea de bază (vezi ex.3.8). Merită de menționat că, deși absența instrumentului solistic în cadrul dezvoltării este neobișnuită, aceasta reprezintă un lucru benefic pentru solist, deoarece îi oferă posibilitate de odihnă înaintea reprizei destul de complexe din punct de vedere tehnic și, mai ales, înaintea cadenței solistice (p. 58).

Exemplul 3.8. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Dezvoltarea (etapa a 4-a)



În repriză tema principală conține același material muzical, iar cea secundară sună în tonalitatea de bază *B-dur*, aceasta servind drept dovadă că prima mișcare este scrisă în formă de sonată.

Tema secundară din repriză devine mai sonoră, mai amplă, și desigur nu mai prezintă dificultăți interpretative, schimbarea tonalității amplasând melodia în registrul mediu al cornului. Totodată, nuanța dinamică se schimbă în *mp* și *mf* cu *crescendo*, comparativ cu *p* și *mp* din *Expoziție*, iar aceasta nu anulează un suport adecvat în respirație din partea interpretului, pentru a putea reda întocmai mesajul muzical, fără a omite din efectele scontate (vezi ex.3.9):

Exemplul 3.9. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Repriza. Tema secundară

L *tranquillo*

mp cantabile

mp

mf

poco dimin.

Coda începe în m. 262 (*Tempo primo*) și este constituită din 3 secțiuni ale căror material tematic tratează elementele temelor principale și secundare (vezi ex.3.10). Suprapunerea acestor teme în cadrul codei ne permite să afirmăm că aici compozitorul tratează coda ca pe o a doua dezvoltare, un procedeu destul de tipic pentru forma de sonată clasică, mai ales în creația lui L. van Beethoven. După D. Bughici, anume coda este uneori considerată ca „o a doua dezvoltare, urmând în genere structura acesteia” [2, p. 74]. În cazul dat, tematismul temei principale se evidențiază în secțiunile 1 și 3 a codei, iar cadența se construiește pe baza temei secundare. Prin aceasta se expune repetat conflictul de bază al formei de sonată.

Prima secțiune este bazată pe elementul doi al temei principale 10:

Exemplul 3.10. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Coda

Primo tempo

262

f

f festivo

sub.mf

f

cresc.

Urmează secțiunea a doua, care este realizată ca o cadență instrumentală destul de amplă, ce solicită toată măiestria interpretativă a solistului și arată posibilitățile tehnice și sonore ale instrumentului (vezi ex.3.11):

Exemplul 3.11. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Cadența

Cadenza
rubato e tranquillo

Meno mosso
mf dolce

Allegro moderato
sf

Primo tempo
sf

Pentru prima dată, partida cornului este pătrunsă de stilul doinit, ritmică de tip *parlando-rubato*, specifică arealului folcloric românesc, melismatica de sorginte populară (*mordente superior*). Iar după cum afirmă Gh. Ichim, „cadența reprezintă o improvizație în stil popular cu caracter doinit. Aici compozitorul îi oferă solistului șansa de a arăta posibilitățile cornului în toate registrele sale (în special, pe materialul temei secundare)” [82, p. 42].

Cadența este expusă pe un diapazon extins al cornului și îmbogățită cu alte procedee tehnice. Remarcăm aici imitația buciului prin intonații de cvartă-cvintă și melodia construită preponderent pe scară naturală. În prima frază, deși este indicată nuanța dinamică *mf*, interpretul va etala o sonoritate amplă. Vom atrage atenția asupra *legato*, care trebuie susținut cu ajutorul coloanei de aer și crescendo, în mișcare ascendentă. *Mordente* creează un colorit național foarte frumos, datorită ajustării pe această formulă.

Cea de-a doua frază este construită din patru grupuri de cvintoletă cu același material muzical. Tempoul accelerează treptat, în *crescendo*, iar pe ultimul grup se rărește considerabil, motivul finalizând pe sunetul f^2 . Recomandăm prelungirea acestui sunet și dinamica *diminuendo* abia spre sfârșit, până dispare. Următoarea frază începe pe o notă în registrul grav (B^1), de la care se construiește un arpegiu ascendent și apoi revine până la *es*. Aceasta se cântă cu un *crescendo*

mare și *rallentando* la mijloc, până la sfârșit. Urmează expunerea primei fraze în tonalitatea de bază, după care *meno mosso* anunță o schimbare de *tempo*.

Apare tema secundară, care se îmbină cu alte motive expuse anterior, iar apoi aceasta culminează spre o notă foarte acută – f^2 . Ultimul fragment al acestei cadențe, *Allegro moderato*, are mai cu seamă rolul de a pregăti apariția codei. Autorul include aici procedeul *glissando*, care demonstrează elocvent posibilitățile cornului.

Cea de-a treia secțiune – coda, se bazează pe tema principală, care se face auzită mai întâi în orchestră (*Primo tempo*). Partida cornului este îmbogățită cu ajutorul procedurii *glissando*, care în acest context este împrumutat din partida orchestrală (tema principală în expoziție, litera C, mm. 83-84) și în repriză (litera I, mm. 200-201).

Generalizând particularitățile structurale ale primei mișcări, le vom reflecta în cadrul unui tabel (vezi tabelul 3.1):

Tabelul 3.1. O. Negruța. Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră. Partea 1. (Structura)

PARTEA I						
Expoziția dublă	Orchestra	<i>Allegro moderato</i>	TP	<i>B</i>	m. 1	Ⓒ
			Puntea	<i>Es, d, g</i>		
		<i>Cantabile</i>	T. Secundară	<i>F</i>	l. B, m. 33	4/4
	Corn	<i>Primo tempo</i>	T. Principală	<i>B</i>	l. C, m. 82	Ⓒ
		<i>Tranquillo cantabile</i>	Puntea	<i>Es, d, g</i>	l. D, m. 98	
		<i>Tranquillo</i>	T. Secundară	<i>F</i>	l. F, m. 114	4/4
Dezvoltarea		<i>Primo tempo</i>	Etapa 1	<i>B</i>	m. 146	Ⓒ
			Etapa 2	<i>B, F</i>	m. 158	
			Etapa 3	<i>F, B, A, c, As, D, g, G, c, Ges/ Fis, H, h</i>	m. 181	
			Etapa 4	<i>F</i>	m. 191	
Repriza		<i>Tranquillo</i>	T. Principală	<i>B</i>	l. I, m. 198	4/4
			Puntea	<i>Es, d, g, D, Es, g</i>	m. 214	
			T. Secundară	<i>B</i>	l. L, m. 230	
	Coda	<i>Primo tempo</i>	Secțiunea 1	<i>B</i>	m. 262	Ⓒ
		<i>Rubato e tranquillo</i>	Secțiunea 2 Cadența	<i>F, B, F</i>	m. 271	4/4
		<i>Primo tempo</i>	Secțiunea 3	<i>B</i>	m. 272	Ⓒ

Mișcarea a doua a concertului, *Romanță*, reprezintă partea cea mai expresivă și lirică a concertului, realizând un contrast între părțile I și III. Acest material muzical a apărut inițial în 1967, ca o piesă cu denumirea *Melodie* pentru corn și pian. Ulterior, în 1988, piesa a fost prelucrată ca o parte mediană a concertului vizat, iar în 2004 compozitorul introduce *Romanța* în funcție de

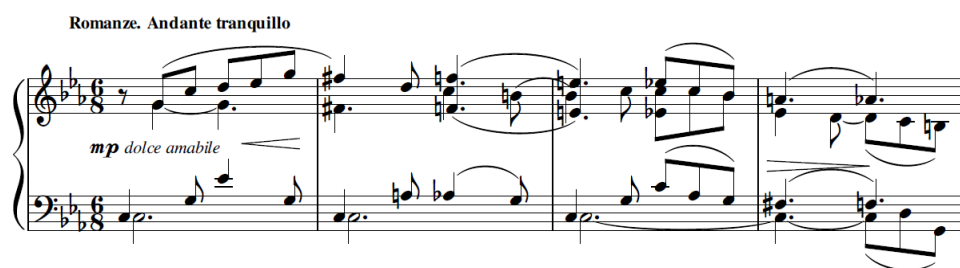
parte de mijloc a *Trioului pentru vioară, violoncel și pian*. Nu știm de ce compozitorul se ține de melodia aceasta, dar putem expune o ipoteză că această imagine muzicală reprezintă o exprimare a eului compozitorului, idealul sonor al său, care, în ciuda schimbărilor socio-culturale, temporale, stilistice, rămâne neschimbat, păstrându-și valoarea sa.

După cum afirmă însăși compozitorul, deseori el începe scrierea unei lucrări ciclice cu partea a doua. Pentru O. Negruța, crearea unei melodii ușor memorabile, care va rămâne în mintea ascultătorului, reprezintă cea mai importantă misiune.

Partea a doua este scrisă în formă tripartită simplă, ce nu introduce însă un contrast tematic prea mare în cadrul părții ($a a^1 a^2$). Măsura de 6/8 se asociază cu diferite tipuri de mișcare dansantă în tempo moderat (*Andante tranquillo*). Folosirea acesteia, pe de o parte, creează unele aluzii cu genul de *barcarola*, iar, pe de altă parte, seamănă cu aspectul ritmic al genului de *horă moldovenească*. În afară de aceasta, se simte foarte pronunțat influența genului vocal de romanță lirică – atât românească, cât și europeană. Această natură sintetică a melodiei părții mediane este subliniată și de Gh. Ichim, care afirmă: „după conceptul autorului, tema se asociază cu hora lentă, cu dansul fetelor. Însăși după trăsăturile sale tema este vocal-coregrafică” [82, p. 42].

Partea a doua începe cu o introducere de 4 măsuri (o propoziție) în orchestră, după care urmează tema propriu-zisă la corn. Tema introducerii orchestrale merită o atenție aparte. Melodia instrumentală implică mișcarea descendentă pe secunde cromatice, care redă un caracter trist, sensibil, tânguitor. Pe plan armonic, se folosește succesiunea acordică $t DD_2 s_{64} T t$, care adaugă un colorit tipic muzicii romantice (vezi ex.3.12):

Exemplul 3.12. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a doua. Introducerea



Tema la corn sună în registrul mediu și îmbină câteva motive, care treptat construiesc o melodie mai complexă. Aceasta este preponderent indicată cu *legato* și îmbogățită cu *mordente*. Caracterul cantabil și calm sugerat de autor (*dolce amabile*, *dolce cantabile*) scoate în evidență melodicitatea și profunzimea ei. Totodată, se valorifică calitățile timbrale ale cornului (punându-se „accent mai mult pe sunet”).

Specificul genului de concert se realizează prin implicarea unei cadențe mici, care se află la hotarul secțiunilor a^1 și a^2 (m. 39). Accentuăm trăsăturile tipice pentru cadența din cadrul

concertului instrumental din perioada clasică sau romantică: procedeul *rubato*, caracterul liber, improvizatoric al partidei solistice, specificul declamator al partidei instrumentale, accentul pus pe calitatea sunetului, și nu pe complexitatea tehnică (vezi ex.3.13):

Exemplul 3.13. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a doua. Cadența



Secțiunea a² introduce un model ritmic nou, bazat pe pulsația optimilor, unele schimbări pe plan factual și dinamic. De asemenea, și melodia se reînnoiește prin implicarea intonațiilor cromatice, sunetelor acute (c²), procedului de sincopare, care redă starea emotivă: (vezi ex.3.14):

Exemplul 3.14. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a doua



Anume cea de-a treia expunere a temei reprezintă apogeul părții mediane, după care apare o mini-cadență (mm. 60-61) construită pe sunetele dominantei, care pregătește o mică codă unde se accentuează cele mai importante intonații ale temei romanței (mișcarea descendentă în mm. 64-66) (vezi ex.3.15):

Exemplul 3.15. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a doua



Din punct de vedere interpretativ, *Romanța* reprezintă o piesă simplă de dificultate medie. Cu toate acestea, mesajul muzical trebuie redat în mod conștiincios, iar o interpretare la un nivel înalt necesită un anumit efort. Se observă o creștere și o descreștere a nuanței dinamice foarte frecvent, ceea ce creează impresia unor „valuri” sonore. Acest efect este înțeles ca fiind o stare emoțională de neliniște a eului, și trebuie susținut prin respectarea acestor indicații. Mișcările ascendente ale melodiei sau *crescendo*, necesită un mic *accelerando*, ca o anticipare a mesajului frazei. Mișcările descendente sau frazele care merg spre *diminuendo* – dimpotrivă, se vor executa *ritenuto*. La fel e și în cadențe, în care efectul se realizează prin *allargando* și *ritenuto*, unde lipsește o accelerare obișnuită. Coda (*melancolico*, *calando* și *morendo*) ne spune încă o dată despre mesajul părții mediane și trăirile care le reflectă aceasta.

Vom reflecta particularitățile arhitectonice ale părții mediane în tabelul ce urmează:

Tabelul 3.2. O. Negruța. Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră. Partea a 2-a. (Structura)

PARTEA A 2-A. ROMANZE				
<i>Andante tranquillo</i>	Introducerea	<i>c</i>	m. 1	6/8
	<i>a</i>	<i>c</i>	m. 5	6/8
	<i>a</i> ¹	<i>c</i>	l. P, m. 21	6/8
<i>Rubato</i>	Cadenza	<i>c</i>	m. 39	<i>senza metro</i>
<i>Primo tempo</i>	<i>a</i> ²	<i>c, B, Es, f, c</i>	m. 40	6/8
	Coda	<i>c, C, As, c (9)</i>	m. 62	6/8

Partea a 3-a a ciclului este compusă în formă de *rondo* clasic, alcătuit din 5 secțiuni, la care se adaugă introducerea și coda. Refrenul în tempoul *Allegro con brio* are un caracter dansant și vioi, tipic pentru părțile finale din creațiile ciclice, pe de o parte și pentru genul de *rondo*, pe de altă parte. Coloritul moldovenesc aici este subliniat de treapta a IV-a ridicată și a VII-a coborâtă, ceea ce ne permite să afirmăm că autorul folosește procedeul de sinteză a modurilor populare (mixolidic și lidic).

Sub aspect metroritmic, O. Negruța tratează măsura de 6/8, iar specificul ritmic al refrenului, după opinia lui Gh. Ichim, poate fi asemănat cu genul de dans moldovenesc sârba [82, p. 43]. Acest caracter se evidențiază pe deplin în cadrul introducerii orchestrale (vezi ex.3.16):

Exemplul 3.16. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a treia. Finale.
Introducerea



Tema refrenului, dansantă și energică, este una neobișnuită din punct de vedere melodic. Aceasta conține salturi neașteptate (mm. 12-13, 16) și o varietate de hașuri ce nu se repetă pe motive similare (vezi ex.3.17):

Exemplul 3.17. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a treia. Tema refrenului



Caracterul melodiei trebuie să redea o dispoziție de sărbătoare și să fie interpretat cât mai lejer, indiferent de dificultățile de interpretare întâlnite (cum sunt, în cazul dat, salturile mari și alterațiile).

Primul episod conține un material muzical contrastant care se realizează pe mai multe planuri : se schimbă măsura (4/4), tempo (*Meno mosso*), cercul de tonalități (în loc de *F-dur* apare *a-moll*, *d-moll*, *g-moll*), ș.a. Sub aspectul genuistic se observă influența genului de *lied* al cărui melodie largă, cantabilă contrastează în mod evident cu refrenul. Aceasta trebuie să fie sonoră și cantabilă, iar *legato* cât mai calitativ (vezi ex.3.18):

Exemplul 3.18. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a treia. Episodul 1



Apariția a doua a refrenului (*Primo tempo*, p. 66, mm. 70-106) nu introduce schimbări considerabile, partida solistică fiind expusă la fel ca prima dată. Același lucru se constată și în orchestră, acompaniamentul păstrând pulsația pe optimi.

Cel de-al doilea episod este mult mai vioi, scris în tempoul *Presto* (o pătrime e egală cu 192), în măsura 2/4. Acesta sună foarte impetuos, ca un dans foarte rapid, cu mișcări în doi timpi, în ritm sacadat, asemănându-se prin aceasta cu un galop. Inițial, tema se expune în partida orchestrală (vezi ex.3.19):

Exemplul 3.19. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a treia. Episodul 2



În continuare, tema este preluată de corn, devenind marcată și bine articulată, orchestra se subordonează completând-o pe plan armonic și ritmic.

Ultima expunere a refrenului (*primo tempo*) introduce unele modificări, legate preponderent de partida cornului. Linia melodică se expune cu o octavă mai sus decât cea inițială, astfel devine mai transparentă și mai încordată. Raportul instrumentului solistic cu orchestra se bazează pe procedeul întrebare-răspuns, pe un dialog tipic genului de concert. Partea a treia, precum și întreg concertul, se încheie cu o scurtă codă – *stretto*, bazată pe tema refrenului, care constituie, de fapt ultima mini-cadență a solistului (vezi ex.3.20):

Exemplul 3.20. O. Negruța. Concertul nr.1 pentru corn și orchestră. Partea a treia. Coda



Vom face un scurt sumar al arhitectonicii părții finale a ciclului.

Tabelul 3.3. O. Negruța. Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră. Partea a 3-a. (Structura)

PARTEA A 3-A. FINALE				
<i>Allegro con brio</i>	Introducerea	F	m. 1	6/8
	Refrenul		m. 9	
<i>Meno mosso</i>	Episodul 1	A, d, g, D, g, F, d	m. 40	4/4
<i>Primo tempo</i>	Refrenul	F	m. 70	6/8
<i>Presto</i>	Episodul 2	Des, f, C, f, Des, Ges, F	m. 107	2/4
<i>Primo tempo</i>	Refrenul	F	m. 175	6/8
<i>Stretto</i>	Coda	F	m. 199	6/8

Concertul pentru corn și orchestră nr. 1 de O. Negruța este primul concert pentru corn în istoria muzicii naționale, având un discurs muzical original ce reprezintă o provocare chiar și pentru un instrumentist de virtuozitate. Fiind considerat a fi de un nivel destul de avansat și dificil, nu se recomandă a fi inclus în repertoriul corniștilor începători, acesta necesitând o tehnică desăvârșită, un aparat interpretativ bine dezvoltat și rezistență. Putem afirma însă, că această

creație a intrat deja în repertoriul național de concert, având în vedere că a fost deja interpretat de corniști experimentați precum Gh. Ichim și V. Zlotescu. Dar remarcăm și faptul că acest concert a fost editat în cadrul culegerii *Romantic Music for French Horn in the XX Century* [43], alături de concerte semnate de compozitori contemporani, precum J. Kofroň, V. Peskin, V. Domoratski. Astfel, Oleg Negruța a înscris o frumoasă pagină, inclusiv și în patrimoniul componistic universal.

3.3. Concertul nr. 2 pentru corn și orchestră

Concertul nr.2 pentru corn și orchestră simfonică a fost scris în anul 1992, la un interval de patru ani față de primul concert. În unele ediții, este menționat ca fiind concert pentru corn și pian – de exemplu, în capitolul dedicat muzicii instrumentale de cameră din monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate* [18, p. 722] sau în monografia *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX- XXI веков* [92, p. 176] semnate de E. Mironenco. În interviul său oferit autoarei prezentei teze, compozitorul a menționat că acest concert a fost compus pentru corn și orchestră simfonică.

Spre deosebire de primul, „acesta nu este dedicat nimănui, pur și simplu cornului, ca o continuare firească”, susține compozitorul. În anul 2012, a fost interpretat și înregistrat de cornistul Victor Zlotescu (prim cornist și solist al orchestrei simfonice din Tiraspol), împreună cu orchestra simfonică a Companiei de Stat „TeleRadio-Moldova”. Aceasta este unica înregistrare care există la momentul de față.

Concertul nr. 2, este mai liric, având, în același timp, o încărcătură emoțională mai „pozitivă”, cu un limbaj diferit de primul concert pentru corn, cu o influență puternică a muzicii ușoare din perioada respectivă. În ceea ce privește structura concertului, O. Negruța nu o folosește pe cea a concertului clasic și romantic, format din trei mișcări contrastante, ci scrie un concert monopartit. El este mai laconic din punct de vedere tematic, dar și mai scurt ca durată. Acest fapt permite compozitorului plasarea materialului muzical mai închegat, făcându-l mai accesibil și mai ușor de ascultat.

Concertul este scris în formă de sonată (atributivă genului de concert), cu episod în dezvoltare. Începe cu o introducere orchestrală (24 de măsuri), foarte sugestivă din punct de vedere intonațional și ritmic, care pregătește apariția temei principale, și a dispoziției generale a lucrării.

Tema principală începe în m. 25, c. 1 (vezi ex.3.21), cu un acompaniament destul de sec și laconic, care are rolul de susținere, lăsând cornul pe prim-plan. Melodia energică și jucăușă, dar și acompaniamentul bine ritmat, creează un caracter de dans popular. Abundența de elemente sincopate, care este prezentă mai ales în partida solistică, trebuie respectată și subliniată de interpret prin accente pe timpii slabi indicate de autor.

Exemplul 3.21. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Tema principală

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 25, is marked 'A tempo' and 'solo'. It features a melodic line for the corn in the upper staff and a harmonic accompaniment for the orchestra in the lower staff. The second system, starting at measure 31, is marked '2'. It continues the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Tema principală este scrisă în formă de perioadă mare din două propoziții, în cea de-a doua, materialul muzical este expus variat. Tonalitatea de bază este *F-dur*, iar cvarta lidică și septima mixolidică pot fi tratate ca elemente ce conferă tematismului un caracter modal specific folclorului românesc.

Din punct de vedere interpretativ, solistul nu va întâlni mari dificultăți, cerințele de bază fiind respectarea nuanțelor dinamice, a sincopelor și a caracterului umoristic și dansant. Registrul mediu și acut, folosit aici, creează o sonoritate luminoasă și plină de culoare, timbrul cornului fiind mai expresiv.

Puntea (c. 4), având o funcție de trecere de la tema principală la cea secundară, alcătuită din 20 de măsuri, este mai puțin importantă pentru solist, de aceea și este ales registrul grav al cornului și interpretarea parțială la unison cu orchestra. Ea pregătește apariția temei secundare, schimbarea tempoului și a metrului, folosind procedeul *con diminuendo* pe plan dinamic (vezi ex.3.22):

Exemplul 3.22. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Puntea

Tema secundară reprezintă o melodie senină și cantabilă la 4/4, scrisă în tonalitatea subdominantei (*B-dur*), ceea ce este mai puțin obișnuit. În acompaniament se folosesc durate largi și acorduri arpeggiate. Tema, asociată cu genul de cântec liric, este preponderent în *legato*, ceea ce pune în valoare calitățile sonore ale interpretului, etalând timbrul moale și catifelat. Melodia este tipică pentru corn, bazată pe armonicile naturale și intervale de cvartă-cvintă. Se folosesc secvențe care sunt specifice muzicii ușoare (vezi ex.3.23):

Exemplul 3.23. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Tema secundară

Tema concluzivă este una modulantă și este armonizată în secvențe începând din *Es-dur*, trecând prin *d-moll*, *g-moll*, *F-dur* și ajungând la *B-dur* de la începutul dezvoltării. Ea păstrează intonațiile și desenul ritmic din tema secundară, la fel și caracterul acesteia. În ultimele patru măsuri, dinamica crește în intonații triumfătoare, ce duc spre o nouă etapă (vezi ex.3.24):

Exemplul 3.24. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Tema concluzivă

Dezvoltarea se construiește din două etape. Prima etapă reprezintă o dezvoltare tradițională unde materialul temelor de bază este supus schimbărilor de ordin tonal-modal, care începe *piu mosso*, c. 11, cu elemente din introducere, mai întâi în orchestră, după asta la corn (vezi ex.3.25).

Exemplul 3.25. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Dezvoltarea

Subliniem momentul când în orchestră sunt expuse două teme principale. În continuare se dezvoltă tema principală și secundară, acestea confruntându-se într-un procedeu de întrebare-răspuns (vezi ex.3.26, c. 13, 14). Tema principală se expune în orchestră, iar drept răspuns, cornul expune tema secundară de data aceasta în minor, sunând mai dramatic și creând o atmosferă tensionată. Prin acest procedeu, compozitorul demonstrează fidelitatea sa principiilor clasice de dezvoltare a formei de sonată.

Exemplul 3.26. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Dezvoltarea

The image displays two measures of a musical score. Measure 13 features a Corn in F staff with a melodic line and a Piano staff with a complex accompaniment. Measure 14 continues the development with similar textures. Dynamics like 'f' (forte) are indicated.

Ambele teme sunt expuse de două ori în diferite tonalități, ducând spre o culminație în partida solistică pe o notă prelungită cu *crescendo* până la *ff* și rezolvarea acesteia cu un accent. Urmează o dezvoltare intonațională în exclusivitate în orchestră, până la c. 19, unde se schimbă metrul și apare tema principală în tonalitatea inițială. Pe tot parcursul acesta, interpretul are posibilitatea să ia un respiro și să se pregătească efectiv de începutul celei de-a doua etape, care necesită ceva efort, după cum vom vedea.

A doua etapă a dezvoltării este un episod bine definit, care contrastează în mod evident, din punct de vedere tematic, tonal (*d-moll* ca tonalitatea paralelă a celei de bază) și ritmic (3/4). Aceasta reprezintă un vals în stil retro la $\frac{3}{4}$, un gen foarte popular în perioada sovietică, utilizat frecvent, mai ales în muzica de film.

În contextul concertului, episodul este un moment liric și contemplativ, iar tonalitatea minoră accentuează această stare de nostalgie. Însăși tema episodului este una foarte melodioasă și melancolică, fiind plasată în registrul acut al cornului, fapt care o face atât de fină, dar totodată, necesită efort și atenție sporită din partea solistului. La fel, o intonație perfectă, un sunet calitativ, precum și un *legato* bine definit sunt absolut importante (vezi ex.3.27):

Exemplul 3.27. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Dezvoltarea. Episod

În general, este utilizat pe larg diapazonul cornului, iar în registrul grav, cornul nu mai are timbru atât de moale, ci sună mai brutal și se creează un contrast timbral. Factura orchestrală este mai transparentă și are rolul de a menține pulsația de vals, dar treptat se preia tema și în alte voci. De asemenea, se observă o îmbogățire armonică și procedeul întrebare-răspuns. După structură, episodul este tripartit (a, a^1, a^2), cu o cadență scurtă la sfârșitul părții a^2 în partida solistică (c. 30), care încheie gândul muzical printr-o mișcare descendentă în optimi, având la bază tema (vezi ex.3.28):

Exemplul 3.28. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Episod. Cadența

Cadența se interpretează *rubato*, *poco accelerando* la mijlocul frazei, și *allargando con diminuendo* până la *piano*, spre sfârșitul acesteia (c. 30). Nuanța dinamică *piano* rămâne însă a fi una relativă, în funcție de măiestria și capacitatea interpretativă a cornistului. Este aleasă o nuanță adecvată, astfel încât instrumentul să se facă auzit și să i se asigure emiterea fiecărui sunet. Intenția compozitorului în această mini-cadență a fost de a scoate în evidență calitățile timbrale ale registrului grav, profunzimea și culoarea sa.

În ultima parte a episodului (a^2), tema apare în orchestră (c. 31), cornului fiindu-i atribuit un contrapunct melodic. Spre sfârșitul părții, tema „dispare”, iar valsul încheie dezvoltarea și trece treptat printr-un punct de orgă pe dominantă, care pregătește apariția reprizei.

Repriza este una tradițională și normativă, aici tema principală și secundară, sunt expuse în tonalitatea de bază. Prima propoziție a temei principale sună în orchestră, iar cornul intervine cu cea de-a doua. Factura orchestrală devine mai densă, dar se păstrează același caracter dansant. Tema secundară se repetă practic identic, doar că în tonalitatea *F-dur*. La fel și tema concluzivă care modulează aici spre același fragment cu elemente asemănătoare din introducere (*F-dur*) și pregătesc o cadență solistică mai amplă. Este scrisă pe baza temei principale, *senza metro* (vezi ex.3.29):

Exemplul 3.29. O. Negruța. Concertul nr.2 pentru corn și orchestră. Cadența



Această cadență se remarcă prin originalitate: comparativ cu cadența din primul concert (vezi ex.3.11), aici accentul nu este pus pe măiestria interpretativă a solistului ci, mai degrabă, pe maniera jazzistică și stilul improvizatoric al discursului muzical. Influența muzicii jazz este de asemenea o particularitate distinctă a creației compozitorului, fapt remarcat și în alte lucrări ale sale. *Concertul nr.2 pentru clarinet și orchestră* întruchipează această stilistică prin utilizarea armoniei de jazz, improvizație și alte elemente, menționate în publicația autoarei E. Sambriș [98, pp. 42-44].

Se interpretează *ad libitum*, accelerând treptat tempoul, iar la sfârșitul frazelor se recomandă ritenuto spre notele cu *fermata*, subliniind astfel schimbarea pe plan intonațional și armonic. Accentuarea sunetelor are loc prin intermediul procedului de alterație melodică. Ambitusul partidei cuprinde în special registrul mediu al cornului ($c^1 - c^2$), ceea ce nu pare să creeze mari probleme în interpretare. Cu toate acestea, se conturează o varietate de emoții și caractere. Compozitorul oferă o libertate mai mare solistului prin alegerea stilului improvizatoric. Prima

frază (T. P.) este mai ordonată pe plan ritmic și se expune destul de precis, iar în continuare discursul muzical poate fi abordat în diverse moduri, în funcție de viziunea interpretului.

Coda la fel este bazată pe tema principală, crește dinamic și accentuează încă o dată caracterul dansant și pozitiv al lucrării.

Se încheie cu *glissando* la corn, un procedeu interesant, care creează un efect special. În opinia lui N. Gâscă, acesta poate fi de trei feluri: „1. Glissando pe sunete armonice, realizabil numai în forte și în mișcare rapidă, mai frecvent ascendent, prin întinderea buzelor pe dantură, fără schimbarea grifurii. 2. Glissando propriu-zis, bazat pe o tehnică specială a degetelor, așa-numita poziție oblică: degetul 1 apasă foarte puțin ventilul, degetul 2 ceva mai mult, iar degetul 3 complet. Astfel, culisele suplimentare fiind mai mult sau mai puțin deschise, coloana de aer pătrunde în proporție inegală, producând sunetul de alunecare. După atacarea sunetului de plecare, prin întinderea buzelor pe dantură concomitent cu abordarea poziției oblice, se realizează *glissando* ascendent, iar prin relaxarea lor, *glissando* descendent. 3. Glissando special de corn. Prin alunecarea gradată a mâinii în pavilion se realizează un *glissando* la un semiton ascendent, iar prin scoaterea treptată, un *glissando* la un semiton descendent ” [8, p. 110-112]. În acest caz, putem aborda una din variantele unu și doi, descrise mai sus, prima fiind cel mai ușor de realizat, prin apăsarea rapidă a ventilelor. Iar pentru un efect mai deosebit se poate opta pentru varianta a doua, adică poziția oblică cu întinderea buzelor concomitent pentru a obține *glissando* ascendent.

Aceste imagini sonore optimiste, cu care se încheie *Concertul nr. 2*, sunt tipice de altfel pentru creația lui O. Negruța și reflectă niște tipare sonore ale epocii sale legate de introducerea tematismului muzical bazat pe cântecul de epocă.

Generalizând particularitățile arhitectonice ale concertului, le prezentăm în tabelul 3.4:

Tabelul 3.4. O. Negruța. Concertul nr. 2 pentru corn și orchestră (Structura)

Expoziția	<i>Allegro moderato</i>	Introducerea	<i>F-dur</i>	m. 1	2/4
	<i>A tempo</i>	T. Principală	<i>F-dur</i>	m. 25, c. 1	2/4
		Puntea		m. 49, c. 5	
	<i>Meno mosso</i>	T. Secundară	<i>B-dur</i>	m. 69, c. 7	4/4
		T. Concluzivă	<i>Es, d, g, F, B</i>	c.10	
Dezvoltarea	<i>Piu mosso (Vivo)</i>	I etapă	<i>B-dur</i>	m. 103, c. 11	2/4
	<i>Andante cantabile</i>	A II-a etapă (Episodul, Cadența)	<i>d-moll</i>	m. 187	3/4
	<i>Poco accelerando</i>	Punct de orgă		m. 298	2/4
Repriza	<i>Tempo I</i>	T. Principală	<i>F-dur</i>	m. 302, c. 36	2/4
		Puntea		m. 326, c.39	
	<i>Meno mosso</i>	T. Secundară	<i>F-dur</i>	m.348, c. 42	4/4
		T. Concluzivă		c. 45	
	<i>Senza metro</i>	Cadența		c.49	-
	<i>Tempo I</i>	Coda	<i>F-dur</i>	m. 407, c.50	2/4

3.4. Concertino pentru doi corni și orchestră: limbajul muzical și arhitectonica

Deși principală idee a concertului este de a cânta împreună, totuși o altă semnificație a cuvântului este „dispută” sau „rivalitate” „subliniată în concertele vocale din sec. XVII, înaintea apariției conceptelor generale de bază a *concerto grosso* sau a concertului pentru vioară” [54, p. 6] dintre solist și orchestră sau dintre mai multe instrumente, în cazul unui *concerto grosso*.

Concertele pentru două instrumente solistice, de asemenea, provin de la *concerto grosso*, care și-a atins apogeul în creația lui A. Vivaldi. Considerat un *maestro* al *concerto*-ului, acesta „a explorat asiduu nuanțele unor combinații variate de instrumente” [54, p. 21], fiind autorul a circa 250 de concerte, conținând concerte duble, triple și chiar cvadrupe.

Cele mai timpurii exemple ale concertelor pentru doi corni și orchestră le întâlnim în creația compozitorilor precum A. Vivaldi, G. F. Haendel, G. Ph. Telemann, ș.a. În perioada clasică se remarcă concertele de M. Haydn, J. Haydn, J. Puntó, L. Mozart, A. Rosetti, F. Witt, ș.a. Concertele pentru doi corni din perioada respectivă s-au bucurat de o popularitate deosebită. „Popularitatea concertelor pentru doi corni a fost fără îndoială încurajată, dacă nu chiar motivată de către numeroase perechi de corniști care concertau prin toată Europa la sfârșitul secolului XVIII”, afirmă autorul american S. E. Murray [46, p. 512].

Deseori, membrii acestor duete erau frați care cântau împreună de mici. Ei concertau de obicei la curțile aristocraților din Europa. Printre cele mai cunoscute familii care găzduiau aceste evenimente și invitau așa numiții „duetiști” se enumeră cunoscutele familii de nobili. La capela curții Oettingen-Wallerstein, de exemplu, au avut loc numeroase astfel de evenimente și colaborări, incluzând cei mai talentați compozitori și interpreți europeni, care au contribuit ulterior la formarea tradițiilor de interpretare la corn și a unui repertoriu impresionant. Cu regret, o bună parte a acestora nu s-au păstrat până în prezent. Cu toate acestea, există o listă destul de amplă din perioada de glorie a concertelor duble pentru corn (cel puțin 40), în ultimul sfert al secolului al XIX-lea, care a fost completată din diferite cataloage editoriale cum ar fi catalogul tematic Breitkopf, ș.a.

„Prin urmare, repertoriul de concerte duble pentru corn se asociază cu Capela Oettingen-Wallerstein pentru cel puțin jumătate din repertoriu. Cu siguranță Wallerstein se califică pentru a fi considerat principalul centru de cultivare a acestui gen” [46, p. 528]. Importanța acestor creații este însă mai mare chiar și decât acest vast repertoriu. Tradițiile concertelor duble pentru corn de la sfârșitul sec. al XVIII-lea – începutul sec. al XIX-lea, fără îndoială, au contribuit la dezvoltarea tehnicii interpretării la corn, la apariția noilor metode și școli de predare, dar și la

sporirea interesului compozitorilor din perioada respectivă, precum și a succesorilor acestora, față de acest instrument, la posibilitățile și perspectivele interpretative, inclusiv solistice.

Concertino pentru doi corni și orchestră de Oleg Negruța, scris în anul 2012, este dedicat renumitului cornist și profesor bulgar, Stoian Karaivanov. La rândul său, S. Karaivanov, în culegerea sa *Romantic music for French horn in the XX century*, caracterizează stilul creațiilor lui O. Negruța ca „o sinteză profundă dintre folclorul moldovenesc și bazele sonore ale muzicii clasice și de jazz, care au definit spontaneitatea muzicii sale originale în termeni de „invenție componistică”, expresie distinctivă și impact emoțional impresionant” [43, p. 5].

Totuși, *Concertino* este o lucrare a cărei stilistică este mai puțin tipică pentru compozitor. Spre deosebire de alte creații pentru corn și pian sau pentru corn și orchestră semnate de O. Negruța, aici nu putem observa amprenta muzicii de jazz sau a folclorului autohton. Concomitent, limbajul muzical se află sub influența romantismului european, prin urmare, sistemul de imagini reflectă lumea interioară a omului, sentimentele și emoțiile lui.

Spre deosebire de tradiția clasicismului sau romantismului, *Concertino* de O. Negruța reprezintă o formă monopartită. Din punct de vedere arhitectonic, notăm folosirea formei tripartite complexe $A B A$, cu repriza exactă și cu proporții mai puțin obișnuite. Secțiunea A reprezintă forma bipartită simplă ($a a_1$) și constă dintr-o introducere instrumentală care durează 16 măsuri, după care tema de bază (a) se expune pe parcursul cifrelor 1 și 2. Urmează a_1 (c. 3), care dezvoltă unele elemente intonaționale ale temei de bază, iar în c. 5 apare un interludiu instrumental.

Concertino începe cu o scurtă introducere în orchestră (16 m.), cu punctul de orgă pe dominantă (pe sunetele $D-d$) în tonalitatea $g-moll$. Limbajul armonic funcțional este destul de simplu și se încadrează în tradițiile clasice, drept exemplu servind succesiunea $II_2 - D - D_7$. Totodată, se folosesc și procedeele mai puțin tradiționale, cum ar fi încălcarea logicii funcționale: este vorba de folosirea subdominantei după dominantă în măsurile 4-5 sau a DD în măsura 6. În general, introducerea este construită „în jurul” dominantei, pregătind și anticipând apariția temei principale în cifra 1 (vezi ex.3.30):

Exemplul 3.30. O. Negruța. Concertino pentru doi corni și orchestră. Tema principală



Ambii corni încep tema lirică, pe alocuri fragmentată, pe două voci: frazarea liniilor melodice imită oarecum o respirație precipitată și emoționantă. De la c. 3 (a_1), observăm o transformare a temei inițiale, care se manifestă prin schimbarea tonalității (apariția centrului tonal *B-dur*), totodată materialul melodic rămânând același. Un interludiu instrumental (c. 5), bazat pe materialul muzical asemănător, pregătește apariția unei noi tonalități, a tempoului, precum și a metrului ritmic a părții mediane.

Structura secțiunii *B* arăta în felul următor: după proporții, este cea mai mare secțiune a piesei, unde este concentrată toată dezvoltarea intonațională și ritmică. Secțiunea *B* este construită într-un mod mai puțin tradițional, având o structură internă: *b*, b_1 , b_2 , *c*, c_1 , c_2 . După cum se vede, aceasta, pe de o parte, este bipartită, grație îmbinării a două compartimente contrastante *b* și *c*, pe de altă parte, implică principiul variațional. Acestea pot fi considerate un mini-ciclu de variațiuni duble. Logica compozițională, mai puțin obișnuită, poate fi explicată ca o „inflexiune compozițională”, folosind definiția cercetătorului rus V. Bobrovski.

Secțiunea mediană (*B*, c. 6. ex.3.31), *Meno mosso*, *cantabile*, începe în *Es-dur*, tonalitate înrudită cu cea inițială (*g-moll*), dar care sună mai solemn și mai senin. Merită de menționat că *Es-dur* este o tonalitate foarte comodă pentru corn, deoarece în cazul acestei tonalități diapazonul instrumentului cuprinde trei octave și, prin urmare, posibilitățile interpretative sunt mai mari. Majoritatea compozitorilor clasici și romantici, care au compus concerte pentru corn, au ales anume această tonalitate, drept exemplu servind: *Concertele nr. 2, 3 și 4* pentru corn solo și orchestră de W. A. Mozart; *Concertele nr. 1 și nr.2* pentru corn și orchestră de R. Strauss; *Concertele pentru doi corni și orchestră* de A. Rosetti (RWV 56 și RWV 57); *Concertul pentru doi corni* de J. Haydn; *Concertul pentru doi corni* de M. Haydn; *Concertul pentru doi corni și orchestră de coarde* de G. Ph. Telemann; *Concertul pentru doi corni și orchestră de coarde* de L. Mozart și *Concertino pentru doi corni și orchestră* de F. Witt, ș.a.

Melodia cantilenă și lirică a acestei secțiuni în partida celor doi corni este expusă în intervale mari (depășind octava uneori), spre deosebire de prima parte, care sună într-un registru apropiat. Diferența timbrală dintre registrul acut și cel grav al cornului iese în evidență aici, creând un efect sonor special. Compozitorul demonstrează că știe să valorifice diapazonul cornului, deși se observă o tendință mai mult spre registrul acut pe toată durata lucrării (vezi ex.3.31):

Exemplul 3.31. O. Negruța. Concertino pentru doi corni și orchestră. Secțiunea mediană

The image shows a musical score for two horns and orchestra. The score is divided into two systems. The first system (measures 83-87) is marked '6' and 'Meno mosso Cantabile'. The second system (measures 88-91) is marked '7'. The music features a cantabile melody with large intervals and a complex rhythmic pattern. The score is written for two horns and orchestra.

Din punct de vedere ritmic, din nou comparând cu tema secțiunii incipiente (c. 1), care este preponderent monoritmă, această temă (c. 6) demonstrează un raport complementar al partidelor solistice. Desenele ritmice devin mai complexe, sesizăm apariția trioletelor, folosirea ornamentărilor în partida primului corn, dar și în orchestră. Raportul ambelor partide solistice seamănă cu o imitație canonică, deși se repetă în octavă doar începutul frazei (mm. 83, 85, 91), urmată de o mișcare paralelă în interval de decimă (mm. 84, 86).

Repriza se repetă exact până la c. 5, fiind urmată de o cadență, iar mai apoi de coda (*tempo primo*) pe materialul temei incipiente.

Un interes deosebit îl reprezintă cadența dublă a concertului. Cadența pentru două instrumente soliste, în comparație cu cea pentru unul singur, pune la încercare abilitatea soliștilor de a coordona între ei. Dacă pe toată durata lucrării am observat o sincronizare ritmică care ușura într-un fel duetul cornilor, atunci în cadență apare această problemă a interpretării simultane, acutizată de tempoul *rubato*.

În afară de problema interpretării simultane, interpretii trebuie să fie compatibili din punct de vedere timbral, al manierei de interpretare, și, desigur, al tratării muzicale. Melodia este bazată pe teme din *Concertino* și începe cu un arpegiu ascendent la două voci, caracteristic muzicii pentru corn. În m. 206 putem distinge una dintre temele părții mediane în partida cornului doi, deși în toată lucrarea temele sunt interpretate de cornul întâi. În măsura 205 întâlnim un dialog între cei doi corni, bazat pe principiul „întrebare-răspuns”, care se încheie cu o mișcare descendentă în optimi, creând un efect diagonal deosebit, unde cornii se completează reciproc (vezi m. 205, ex.3.32):

Este de remarcat faptul, că în toată lucrarea, cele două instrumente solistice nu au cântat niciodată în unison. Același lucru îl avem și în cadență.

Exemplul 3.32. O. Negruța. Concertino pentru doi corni și orchestră. Cadența

Putem observa de asemenea, în cadență, utilizarea ornamentării, preponderent în partida primului corn. Deși aceasta era un „aspect vital caracteristic pentru muzica mijlocului sec. Al XVIII-lea (...), repertoriul pentru corn cuprinzând ceva mai mult decât triluri și apogiaturi” [42, p. 75], totuși în cazul de față presupunem că este mai degrabă o referire la muzica folclorică, fapt remarcat și în alte creații ale lui O. Negruța. Drept exemplu poate servi *Cadența* primului concert pentru corn (vezi ex.3.11), caracterizată de un stil doinit sau, ar putea reprezenta mai mult o imitație a intonațiilor de buciium, care este un instrument popular, înrudit cornului.

În practica orchestrală, precum și în cea solistică, s-a creat o tradiție de repartizare a vocilor pe registre, care începe, probabil, o dată cu primele apariții ale cornului în cadrul orchestrei. Dat

fiind faptul că în acea perioadă se utilizau „cornii de vânătoare” sau „de armonie”, care erau limitate în diapazon sau scară cromatică, se presupune că aceștia erau de diferite lungimi (*soprano*, *alto* și *basso*). Această „împărțire” a vocilor a rămas valabilă și pentru perioada cornului cromatic, evitându-se astfel salturile frecvente de la un registrul la altul.

De asemenea, în perioada duetistilor era ceva obișnuit ca „unul dintre membri să se specializeze pe registrul acut (*cor alto* sau *primo corno*), în diapazonul aproximativ de la *c* până la *c*³, iar celălalt pe registrul grav (*cor basse* or *secondo corno*), în diapazonul de la *G* până la *g*².” [46, p. 512].

În perioada contemporană, după cum susține Barry Tuckwell, „diferența clasică dintre primul și cel de-al doilea corn, cornul *alto* și *basso* a dispărut demult; de la fiecare interpret acum se cere să fie capabil de a cânta pe tot diapazonul instrumentului, chiar dacă temperamentul și condiția fizică tind să-i ofere o preferință pentru partidele acute sau grave. Corniștii din cadrul orchestrelor încă mai sunt divizați în perechi, unul acut și unul grav, astfel cornul trei continuă să fie primul pentru cea de-a doua pereche” [53, p. 169]. Același lucru îl observăm în *Concertino* lui O. Negruța, care urmează tradițiile clasice de repartizare a vocilor. Astfel, primul corn cântă în registrul mediu și acut, iar cornul doi este specializat pe registrul mediu și grav.

Cu toate acestea, în creația analizată, se remarcă o atenție deosebită registrului acut, ajungând aproape la limitele lui, în timp ce registrul grav este mai puțin explorat. Același lucru l-am constatat și în alte creații pentru corn ale compozitorului. Presupunem că aceasta poate fi o alegere ce ține cont de sonoritatea cornului în registrul mediu și acut, care este mai distinctivă, mai luminoasă, pe când registrul grav sună mai sumbru și ușor confundabil cu cel al tubei.

În *Concertino* pentru doi corni și orchestră de O. Negruța, ambii soliști sunt tratați ca un duet în care cornul întâi are rolul principal. Putem distinge cu ușurință melodia care este expusă aproape totdeauna în registrul acut. Cornului doi însă i se oferă mai mult funcția de susținere și completare a primei voci, având un rol de „contrapunct”. Este de remarcat faptul că ei niciodată nu cântă în unison, rareori în octavă, ceea ce confirmă un caracter independent și avansat al ambelor partide. Totuși, cei doi soliști depind reciproc și se manifestă fiecare în direcția sa.

Dacă ne referim la gradul de dificultate al fiecărei partide, trebuie să menționăm că, deși vizual acestea par a fi aproape identice (mai ales referitor la desenul ritmic sau intervalele în cadrul vocilor), acestea se deosebesc în mod cert. În cântatul la corn, registrul acut reprezintă o dificultate în sine, necesitând un efort suplimentar din partea interpretului, nu doar în momentul respectiv. Această abilitate se obține în timp, prin studiu sistematic pentru dezvoltarea ambușurii și întărirea mușchilor, în acord cu o respirație bine pusă la punct.

3.5. Concluzii la capitolul 3

În cele ce urmează, vom face o scurtă generalizare ce se referă la creațiile studiate mai sus. Din analiza efectuată putem conchide:

1. În cadrul concertelor instrumentale pentru corn și orchestră, Oleg Negruța folosește pe larg posibilitățile și procedeele tehnice de interpretare ale cornului. Totodată, acestea nu reprezintă întreaga paletă întâlnită în creațiile universale pentru acest instrument, fapt ce este dictat probabil de stilul și conceptul său componistic, care îi permite folosirea predominantă doar a câtorva din ele.

2. Implicarea unei varietăți largi de articulații este explicată de caracterul melodiei expuse. Astfel, în părțile cantilene, se utilizează preponderent *legato*, *non legato* sau *portato*, iar în alte cazuri, cum ar fi părțile cu caracter vioi, de dans sau mai solemne – *staccato*, *marcato* și *sforzando*. Un procedeu întâlnit este *glissando*: compozitorul folosește de regulă *glissando* ascendent, deseori în momente culminante sau chiar finale.

3. Referitor la dinamică, partida cornului include practic toate nuanțele, de la *pp* până la *ff* sau chiar *fff*. De obicei, acestea se succedă treptat cu *crescendo* sau *diminuendo* și nu se observă o schimbare subită a lor. Acestea creează așa-zisele valuri dinamice, cum se remarcă, de exemplu, în partea a doua a *Concertului nr.1* ce exprimă o neliniște emoțională. Această dinamică este caracteristică pentru muzica clasică și romantică, fiind preluată de O. Negruța în aceste creații.

4. Frazarea, de regulă, constituie o expunere logică a ideii muzicale, iar construirea melodiilor are o concepție firească. Câteodată, mai ales în părțile lente, compozitorul folosește fraze largi ce necesită de la interpret o sonorizare și expresivitate maximă. Totodată, aceasta implică o respirație interpretativă foarte bună și o rezistență avansată. Un exemplu în acest sens poate servi tema secundară din prima parte a *Concertului nr.1* care, pe lângă cele menționate, este scrisă în registrul acut al cornului, fapt ce o face și mai dificilă de cântat.

5. În ceea ce privește tratarea genului de concert, O. Negruța apelează la structura tipică clasico-romantică și nu introduce schimbări semnificative în acest sens. Cu toate acestea, compozitorul folosește un limbaj specific muzicii ușoare și intonații de sorginte folclorică. Acestea oferă un colorit aparte concertelor sale și aduc ceva unic în tratarea instrumentului.

6. Remarcăm, de asemenea, unele inovații în privința cadențelor instrumentale. Caracterul doinit al acestora, alături de stilul improvizatoric, reprezintă o latură distinctivă față de cadențele clasice sau romantice. Aici sunt concentrate cele mai complexe procedee interpretative. Imitația buciului, folosirea frecventă a ornamentelor specifice muzicii folclorice românești, sunt tipice pentru stilul componistic al lui O. Negruța.

7. Toate aceste inovații, inspirația din muzica folclorului românesc, ș.a., oferă genului de concert pentru corn în creația lui O. Negruța un caracter original și îi asigură compozitorului un loc aparte în componistica universală.

8. Sub aspect genuistic, *Concertino* reprezintă un exemplu destul de rar întâlnit în creația compozitorului, care se axează preponderent pe genul de concert instrumental. Spre deosebire de alte concerte pentru instrumente de suflat scrise într-o formă tripartită, *Concertino* pentru doi corni și orchestră reprezintă o formă monopartită, păstrând totodată raportul tradițional al tempourilor (repede-lent-repede), caracteristic concertului clasic.

9. Ca și *Concertele pentru corn și orchestră*, *Concertino* pentru doi corni și orchestră valorifică pe deplin potențialul interpretativ al corniștilor, oferindu-le un material muzical original și variat, sau care ar putea fi o provocare pentru tinerii interpreți.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Rezultatele obținute în urma cercetărilor efectuate reflectă în primul rând sumarul celor mai importante aspecte legate de evoluția cornului pe plan internațional, trasând unele concluzii în raport cu parcursul istoric al cornului în Republica Moldova. Lucrarea de față, fiind prima teză autohtonă dedicată celor mai importante creații pentru corn în componistica națională, completează anumite lacune existente în acest domeniu, precum lipsa materialelor și a analizelor creațiilor pentru acest instrument. În teză a fost sistematizat repertoriul pentru corn, oferind o imagine de ansamblu a utilizării acestuia în creațiile simfonice și camerale ale compozitorilor din Republica Moldova. Punctul-cheie al investigației îl constituie nemijlocit creațiile ce aparțin compozitorului Oleg Negruța, considerate a fi printre cele mai importante lucrări de formă amplă pentru corn din componistica națională – ne referim la cele două concerte pentru corn și orchestră, dar și la un grup de miniaturi, care completează repertoriul solistic național pentru corn. În acest sens, se scoate în evidență contribuția compozitorului în vederea valorificării instrumentului, lărgirii și influenței asupra interpreților și publicului, expus în această lucrare prin analiza fiecărei creații din punct de vedere stilistic, compozițional și interpretativ.

În urma cercetării, am formulat câteva **concluzii**:

1. În creațiile compozitorilor autohtoni, cornul este tratat în acord cu tradițiile componistice universale, explorând toate aspectele tehnice și de expresie ale acestui instrument.
2. Limbajul muzical al creațiilor analizate în capitolul 1 este unul tradițional, marcat de influențe clasice și romantice cu amprente folclorice și de jazz.
3. În creațiile pentru corn de O. Negruța se observă folosirea predominantă a ornamentelor de inspirație folclorică cum ar fi *mordentele*, *trilurile*, a modurilor populare și a caracterului doinit, mai ales în cadențe.
4. Miniaturile pentru corn și pian de O. Negruța reflectă un caracter melancolic, se simte influența muzicii romantice.
5. Structura pieselor pentru corn de O. Negruța este de regulă tripartită simplă sau complexă.
6. Majoritatea miniaturilor pentru corn de O. Negruța sunt scrise în registrul mediu al cornului, registru cu cele mai caracteristice calități timbrale ale instrumentului. Din punct de vedere interpretativ, acestea nu prezintă dificultăți interpretative semnificative.
7. Concertele pentru corn și orchestră semnate de O. Negruța pun în valoare potențialul interpretativ și măiestria interpreților. Se observă folosirea pe larg a procedeele tehnice și interpretative ale cornului, totodată, acestea nu reprezintă nici pe departe întreaga paletă

care este întâlnită în creațiile universale, fapt dictat, probabil, de stilul și conceptul său componistic, care nu includ tehnici și abordări moderne de interpretare.

8. Părțile lente ale concertelor pentru corn de O. Negruța sunt caracterizate de fraze largi, melodioase, ce presupun o ținută interpretativă înaltă, o sonoritate și expresivitate maximă. Totodată, frazarea implică o respirație interpretativă și o rezistență foarte bună.
9. Tratarea genului de concert în creațiile analizate în capitolul 3 urmează o structură tipică clasico-romantică, fără schimbări considerabile. Totodată, se remarcă folosirea limbajului specific muzicii ușoare și a intonațiilor de inspirație folclorică, care oferă concertelor lui O. Negruța un colorit aparte și un material muzical original.
10. Se remarcă unele inovații în privința cadențelor instrumentale, cum sunt: caracterul doinit, stilul improvizatoric, imitația buciului, folosirea ornamentelor specifice muzicii folclorice românești. Aceste aspecte oferă genului de concert un caracter specific și o latură distinctivă a muzicii compozitorului, în componistica universală.

Recomandări:

1. Introducerea în didactica națională, la toate nivelurile a lucrărilor compozitorilor autohtoni, inclusiv ale lui O. Negruța.
2. Promovarea interpretării creațiilor pentru corn ale lui O. Negruța pe plan național și internațional.
3. Cercetarea și analiza *Concertelor pentru corn* semnate de O. Negruța sub diverse aspecte – din perspective comparative; a utilizării tehnicilor și procedeele interpretative; a metodelor de predare a acestora, în clasa de corn etc.
4. Studiarea și aplicarea procedeele tehnice adoptate pe plan internațional de interpretare la corn, în contextul interpretării creațiilor pentru corn ale compozitorilor autohtoni.
5. Aprofundarea cunoștințelor teoretice despre interpretarea la corn și analiza comparativă a diferitor școli de interpretare.
6. Analiza repertoriului creațiilor naționale pentru corn în contextul muzicii universale.
7. Studiarea mai detaliată a influențelor folclorului și a jazzului în creațiile lui O. Negruța și determinarea impactului acestora în ceea ce privește stilistica și interpretarea lucrărilor respective.
8. Elaborarea unor lucrări metodico-științifice și metodico-didactice în limba română dedicate corniștilor.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Berezovicova, T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX). Chișinău: Pontos, 2015. 172 p.
2. Bughici, D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura muzicală, 1978. 372 p.
3. Caraman-Fotea, D., ș. a. Dicționar universal de muzică. București: Litera, 2008. 432 p.
4. Chiciuc, N., Mușat, S. Cele trei concerte pentru clarinet și orchestră de coarde ale compozitorului Oleg Negruța. In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr. 3(16), p. 71-75.
5. Chirona, V., Ciobanu, N. Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat. Chișinău: Lumina, 1992. 71 p.
6. Ciobanu-Suhomlin, I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolul XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
7. Cosciug, T. Concertul vocal în creația compozitorului Oleg Negruța. In: Învățămintul artistic – dimensiuni culturale, 2020, nr. 1, p. 73-74.
8. Gâscă, N. Tratat de teoria instrumentelor. Acustică muzicală. Instrumente de suflat. București: Editura muzicală, 1988. 190 p.
9. Ghilaș, V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec-Com, 2001. 320 p.
10. Gîscă, P. Corniști virtuozii, profesori și compozitori în romantismul muzical. In: Comunicarea Interpersonală Interpretări psihologice și filosofice, 2021, p. 164-171.
11. Gîscă, P. Cornul, tradiție și mister. Iași: Editura Artes, 2009. 210 p.
12. Gîscă, P. R. Glier - concertul pentru corn și orchestră op. 91. Elemente tehnico – interpretative. In: Creativitatea și dezvoltarea personală: dimensiuni psihologice și filozofice, 2020, p. 125-132.
13. Gîscă, P. Viziuni interpretative proprii privind concertele pentru corn din clasicismul vienez. Iași: Editur Artes, 2018. 128 p.
14. Gîscă, P. Cornul în creațiile muzicale ale compozitorilor Franz Strauss și Richard Strauss. Iași: Editura Artes, 2009. 287 p.
15. Goia, I. Metodica studiului și predării instrumentelor de suflat. Iași: Conservatorul George Enescu, 1980. 312 p.
16. Gupalova, E. Lucrările pentru pian în contextul creației componistice de Oleg Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2015, nr. 2(25), p. 108-114.
17. Hanganu, D., Badrajan, S. Lucrările pentru trompetă și pian Romanță de O. Negruța și Rondo de concert de A. Luxemburg: abordare interpretativă. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 1(38), p. 116-120.
18. Mironenco, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate, 2009, p. 703-732.
19. **Munteanu, D.** Cornul în muzica de cameră a compozitorilor din Republica Moldova: unele observații. In: Congresul Internațional de Muzicologie, 2018, nr. 4, p. 166-170.

20. **Munteanu, D.** Particularități arhitectonice și interpretative în miniaturile pentru corn și pian semnate de O. Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 1(38), p. 129-135.
21. **Munteanu, D.** Concertino pentru doi corni și orchestră de Oleg Negruța: limbajul muzical și arhitectura. In: Perspective actuale în științele socio-umane. Arad: Editura Universității „Aurel Vlaicu” din Arad, 2021, p. 281-287.
22. **Munteanu, D.** Cadențele în concertele pentru corn de Oleg Negruța: aspecte interpretative. In: Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”, 2022, nr. 4(67), p. 116-121.
23. **Munteanu, D.** Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: primul concert pentru corn în muzica națională. In: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate, Ediția a IV-a (24 septembrie, 2018). Chișinău: Tipogr. Valinex, 2018, p. 52.
24. **Munteanu, D.** Miniaturile pentru corn și pian de Oleg Negruța. In: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Centenar Gheorghe Ciocovschi-Mereșanu (1919-2019): simpozion științific cu participare internațională. Chișinău: 2019, p. 47-48.
25. **Munteanu, D.** Concertul pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: particularități stilistice și de gen. In: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Ediția a treia, dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov (26 septembrie, 2017). Tipogr. Valinex, 2017, p. 73-74.
26. **Munteanu, D.** Aspecte stilistice și structurale ale concertului nr. 2 pentru corn și orchestră de Oleg Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2020, nr. 2(37), p. 50-56.
27. **Munteanu, D.** Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: particularități compoziționale. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2019, nr. 1(34), p. 80-88.
28. Mușat, S. Spontaneitate și conformism în improvizație pentru clarinet și pian de Oleg Negruța. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale, 2020, nr. 1, p. 101-102.
29. Mușat, S., Chiciuc, N. Creațiile pentru clarinet și acompaniament în repertoriul componistic al maestrului Oleg Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2015, nr. 2(25), p. 84-88.
30. Rotaru, P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-Elita, 2007. 104 p.
31. Rotaru, P. Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Moldova (a 2-a jumătate a secolului XX). Chișinău: Pontos, 2009. 160 p.
32. Taran, V. Elemente morfologice și stilistice în ciclul patru piese pentru fagot și pian de Oleg Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2020, nr. 2(37), p. 64-71.

În limba engleză:

33. <https://www.wagner-tuba.com/brass-section-overview/french-horn-introduction/french-horn-range/> (vizitat 13.05.2023)
34. Baines, A. Brass Instruments. Their history and development. London-Boston: Faber and Faber, 1978. 320 p.

35. Barrientos, D. Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lyudmila Kise. In: *Arta*, 2013, nr. 2 (AAV), p. 5-9.
36. Billiet, J. *Brave Belgians of the Belle Epoque: A study of the late-romantic Ghent horn playing tradition*. Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2021. 328 p.
37. Evans, R. The post-classical horn. In: *The Cambridge Companion to Brass Instruments* (Cambridge Companions to Music), 1997, p. 207-216.
38. Farkas, P. *The art of French Horn playing*. New Jersey: Summy-Birchard Inc, Secaucus, 1995. 96 p.
39. Farkas, P. *The art of brass playing*. Rochester: Wind Music.Inc, 1962. 65 p.
40. Freund, R. *French Horn Method*. Wien, Munchen: Verlag Doblinger, 1977. 56 p.
41. Gregory, R. *The Horn*. London: Faber and Faber, 1961. 410 p.
42. Humphries, J. *The Early Horn Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University press, 2000. 150 p.
43. Karaivanov, S. *Romantic Music for French Horn in the XX Century*. Plovdiv: Егзакт 93, 2010. 90+20 p.
44. Langey, O. *Tutor for French Horn* 2nd edition. New York: Carl Fischer, 1890. p.
45. Morley-Pegge, R. *The French horn*. London: Ernest Benn Limited, 1960. 240 p.
46. Murray, S. E. The Double Horn Concerto: A Specialty of the Oettingen-Wallerstein Court In: *The Journal of Musicology*, 1985-1986, nr. 4, University of California Press, p. 507-534.
47. Pepper, J. W. *Self Instructor for French Horn*. Philadelphia: J. W Pepper, 1882. 35 p.
48. Reynolds, V. *The horn handbook*. Oregon: Amadeus Press, 1977. 254 p.
49. Schantl, J. *Grand theoretical and practical method for the valve horn*. Heilbronn: C.F. Schmidt, 1903. 105 p.
50. Schuller, G. *Horn technique*. Oxford: Oxford University Press, 1962. p.
51. Snedeker, J. The Natural Horn Today. http://www.compositiontoday.com/articles/natural_horn.asp (vizitat 22.01.2022)
52. Snedeker, J. *Horn teaching at the Paris conservatoire, 1792 to 1903. The Transition from Natural Horn to Valved Horn* Routledge 2021. p.
53. Tuckwell, B. *Horn*. London & Sydney Macdonald & Co, 1983. 202 p.
54. Veinus, A. *The Concerto*. New York: Dover Publications Inc., 1964. 330 p.
55. Wecre, F. R. *Thoughts on playing the horn well* McCoy's Horn Library 1994. 66 p.
56. Whitener, S. *A Complete Guide to Brass. Instruments and Pedagogy*. New York: Schirmer Books, 1990. 320 p.
57. Trevor Herbert, J. W. *Brass Instruments*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 364 p.

În limba franceză:

58. Berlioz, H. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger, 1855. 314 p.
59. Dauprat, L.-F. *Méthode de cor alto et basso*. Paris: Zetter, 1824. 64 p.
60. Domnich, H. *Méthode de Premier et de Second Cor*. Paris: Le Roy, 1808. 144 p.
61. Duvernoy, F. *Méthode pour le cor*. Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802. 64 p.

62. Gallay, J. F. Méthode pour le cor. Paris: Henry Lemoine & Cie., 1845. 117 p.
63. Lambert, E. Méthode complète et progressive de cor chromatique. Paris: Henry Lemoine & Cie., 1959. 71 p.
64. Mohr, J. B. Méthode de premier et second cor. Paris: Escudier, ca. 1860. 147 p.
65. A. J. Hampel, G. P. Méthode pour cor. Paris: J.H. Naderman, ca.1794. 86 p.

În limba germană și italiană:

66. Freund, R. Waldhornschnle. Wien, Munchen: Doblinger, 1977. 64 p.
67. Janetzky, K., Bruchle, B. Das horn. Bern: Hallwag AG, 1977. 127 p.
68. Kling, H. Horn schule. Rochester: Wind Music, 1973. 104 p.
69. Neuling, H. Grosse F- und B- hornschnle. Leipzig- Berlin: Pro musica, 1952. p.
70. Neuling, H. Grosse F- und B- hornschnle. Leipzig: Pro musica, 1952. 164 p.
71. Franz, O. Grosse theoretisch-practische Waldhorn-Schnle. Dresden: Seeling, 1881. 102 p.
72. Vecchietti, V. Metodo teorico-pratico per corno a macchina. Milan: G. Ricordi & C., 1891. 145 p.

În limba rusă:

73. Аксёнов, В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). In: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве, 1990, p. 136-158.
74. Аксенова, Л. Молдавская ССР. In: История музыки народов СССР, 1974, p. 599-613.
75. Аксёнова, Л., Абрамович, А. Молдавская ССР. In: История музыки народов СССР, 1973, p. 496–511.
76. Беленов, Л. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции. In: Проблемы высшего музыкального образования, 1975, p. 159.
77. Буяновский, В. Валторна. Москва: Музыка, 1971. 69 p.
78. В. Гузий, В. Л. История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Ростов-на-Дону: Цветная печать, 1997. 158 p.
79. Волков, Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. Москва: Альма Матер, 2008. 399 p.
80. Гержев, В. Методика обучения игре на духовых инструментах. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2015. 128 p.
81. Диков, Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1962. 116 p.
82. Иким, Г. Валторна в музыке композиторов Молдавской ССР. Методическая разработка. Кишинев: Отдел оперативной полиграфии СПТУ- 24, 1990. 66 p.
83. Клетинич, Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987. 270 p.
84. Клетинич, Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинёв: Литература артистикэ, 1984. 194 p.
85. Кочарова, Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. In: Традиционное и новое в музыке XX века, 1997, p. 112–118.

86. Кочарова, Г. Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. In: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии, 1986, р. 8-15.
87. Кочарова, Г. Злата Ткач: Судьба и творчество. Кишинев: Pontos 2000. 240 р.
88. Мамалыга, М. Особенности музыкального языка и фактуры в Концертном Вальсе для двух фортепиано Олега Негруцы. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2017, nr. 1(32), р. 37-41.
89. Милютина, И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. In: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве, 1990, р. 136–158.
90. Милютина, И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. In: Музыкальная культура Молдавской ССР, 1978, р. 190-212.
91. Мироненко, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. In: Традиционное и новое в музыке XX века, 1997, р. 104-112.
92. Мироненко, Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX- XXI веков. Кишинев FPC Primex – Com SRL, 2014. 464 р.
93. Никитченко, В. Тема войны и мира в камерно -вокальных сочинениях О. Негруцы. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2018, nr. 1(32), р. 37-41.
94. Пирогова, Г., Биткин, В. Молодые композиторы Советской Молдавии. In: 1982, р. 5-19.
95. Платонов, Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1958. 48 р.
96. Полех, В. Школа игры на валторне. Москва: Музыка, 1986. 158 р.
97. Самбриш, Е. Концерты Олега Негруцы как отражение диалога стилей различных эпох (на примере Concerto grosso и концерта для вибратона/маримбы с оркестром). In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 2(39), р. 17-25.
98. Самбриш, Е. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруцы) In: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2011, nr. 1-2(12-13), р. 39-45.
99. Усов, Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 200 р.
100. Усов, Ю. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1966. 271 р.
101. Усов, Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1978. 184 р.
102. Федотов, А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 159 р.
103. Чайковский-Мерешану, Г. Композиторы и музыковеды Молдовы: библиографический справочник. Кишинёв: Universitas, 1992. 264 р.
104. Ю. Толмачев, В. Д. Духовые инструменты. История Исполнительского искусства. Санкт-Петербург: Лань; Планета Музыки, 2015. 288 р.

ANEXA 1. LISTA ABREVIERILOR

c. – cifra
cca. – circa
etc. – et cetera
ex. – exemplu
jum. – jumătate
m. – măsură
mm. - măsuri
nr. – număr, -ul
oct. – octavă
op. – opus
p. – pagină
pun. – puntea
r. – rondo
sec. – secol
ș.a. – și alți, și altele
ș.a.m.d. – și așa mai departe
T. P. – tema principală
T. S. – tema secundară
trad. n. – traducerea noastră

ANEXA 2. PROGRAMELE RECITALURILOR (COMPONENTA ARTISTICĂ A TEZEI)

RECITALUL NR. 1

Universitatea Națională de Arte „George Enescu”

Sala studio de muzică de cameră Anton Diaconu

Iași, 07.06.2018

Programul:

O. Negruța – *Concertul nr. 2, Elegie, Vocaliză, Poem, Impromptu*

I. Macovei – *Cântec de leagăn*

D. Fedov – *Romanță, Rondo moldovenesc*

Au evluat:

Corn – Dorina Munteanu

Pian – Aurelia Simion, prof. univ. dr.



RECITALUL NR. 2

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Sala Mare, blocul 2 de studii

Chișinău, 09.11.2019

Programul:

A. Albuquerque – *Cants de la nostra Sera*

A.Vega – *Tlaseseyan*

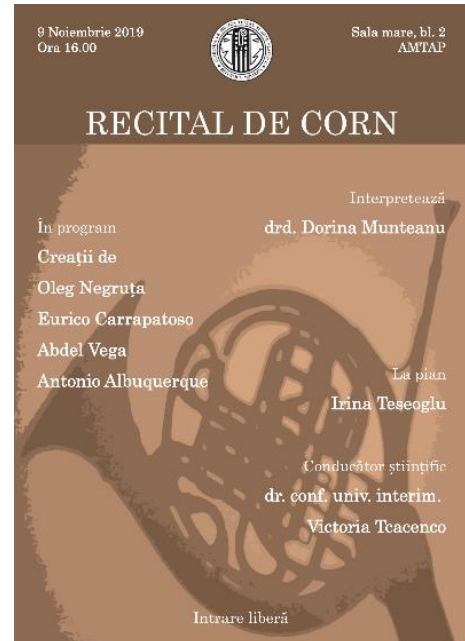
E. Carrapatoso – *Sweet rustica*

O. Negruța – *Vocaliză, Elegie, Dispoziție tristă, Scherzo, Nocturnă, Scherzo-Impromptu, Impromptu.*

Au evoluat:

Corn – Dorina Munteanu

Pian – Irina Teseoglu



RECITALUL NR. 3

Conservatorul Regal

Sala Kees van Baaren

Haga, 24.03.2021

Programul:

O. Negruța – *Concertul pentru corn și orchestră nr.1*

O. Negruța – *Concertul pentru corn și orchestră nr.2*

C. Reinecke – *Trio pentru oboi, corn și pian in a moll, op. 188*

Au evoluat:

Corn – Dorina Munteanu

Pian – Laura Balicov

Oboi – Doriana Gorbuleac

Horn recital
by
Dorina Munteanu



Program
O. Negruța – *Horn Concerto no. 1*
O. Negruța – *Horn Concerto no. 2*
C. Reinecke – *Trio for Oboe, Horn and Piano*

Laura Balicov – Piano
Doriana Gorbuleac – Oboe

24.03.2021
Kees van Baarenzaal,
Koninklijke Conservatorium
Den Haag