

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

Cu titlu de manuscris

CZU 785.73:780.616.433.036(478)(043)

**PLEȘCAN IRINA**

**TRIOUL CU PIAN  
ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA  
SUB ASPECT ISTORICO-STILISTIC**

**653.01. – MUZICOLOGIE**

Rezumatul tezei de doctor în studiul artelor și culturologie

**CHIȘINĂU, 2024**

Teza a fost elaborată în cadrul Departamentului *Muzicologie, Compoziție și Jazz* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova.

**Conducător științific:**

**Teacenco Victoria**, doctor în studiul artelor, profesor universitar, AMTAP.

**Referenți oficiali:**

1. **Mironenco Elena**, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Republica Moldova.
2. **Granețkaia Lilia**, doctor în pedagogie, conferențiar universitar, Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți, Republica Moldova.

**Componenta Consiliului științific specializat:**

1. **Ghilaș Victor**, **președinte**, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător, specialist principal, Institutul Patrimoniului Cultural.
2. **Moraru Emilia**, **secretar**, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, AMTAP.
3. **Bușteac-Simion Aurelia**, doctor în muzică, profesor universitar, Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România.
4. **Țircunova Svetlana**, doctor în studiul artelor, profesor universitar, AMTAP.
5. **Melnic Tamara**, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, AMTAP.

**Sustinerea tezei va avea loc la data de 10 aprilie 2024, ora 11:00** în ședința Consiliului științific specializat D 653.01-23-122, abilitat cu dreptul de a organiza susținerea tezei de doctor în studiul artelor și culturologie la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice: str. Alexei Mateevici 87, sala 52, Chișinău, Republica Moldova, MD 2009.

**Teza de doctor și rezumatul pot fi consultate la Biblioteca Națională a Republicii Moldova, (str. 31 August 1989, 78A, Chișinău, Republica Moldova, MD 2012), la biblioteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (str. Alexei Mateevici, 87, sala de lectură, Chișinău, Republica Moldova, MD 2009) și pe paginile web <https://www.anacec.md> și <http://amtap.md>**

Rezumatul a fost expediat la „5” martie 2024.

**Secretar științific al Consiliului științific specializat:**

Moraru Emilia, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar

**Conducător științific:**

Teacenco Victoria, doctor în studiul artelor, profesor universitar

**Autor:**

Pleșcan Irina



© Pleșcan Irina, 2024

## CUPRINS

<b>REPERELE CONCEPTUALE ALE CERCETĂRII .....</b>	<b>4</b>
<b>CONȚINUTUL TEZEI.....</b>	<b>7</b>
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI .....</b>	<b>21</b>
<b>BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....</b>	<b>25</b>
<b>LISTA PUBLICAȚILOR ȘTIINȚIFICE ALE AUTORULUI LA TEMA TEZEI.....</b>	<b>27</b>
<b>ADNOTARE (în limbile română, rusă și engleză).....</b>	<b>29</b>

## REPERELE CONCEPTUALE ALE CERCETĂRI

**Relevanța și importanța temei de cercetare.** Varietatea și volumul repertoriului ce aparține genului de trio cu pian, în care au creat până în prezent compozitorii din Republica Moldova, atestă interesul constant pentru acest gen cu adânci rădăcini în istoria muzicii. Cele mai importante premise care au determinat dezvoltarea trioului moldovenesc cu pian sunt legate, pe de o parte, de originalitatea culturii muzicale naționale, iar, pe de alta, de continuitatea celor mai bune realizări artistice ale culturii mondiale. Însușind tradițiile muzicii vest-europene și ale celei ruse, compozitorii moldoveni au creat triouri cu pian, în baza gândirii muzicale naționale, pe parcursul unei perioade istorice relativ de îndelungate, al cărei cadru cronologic se situează între anii douăzeci ai secolului XX și primii zece ani ai secolului XXI.

Primele exemple ale genului de trio cu pian, creat în Basarabia la începutul secolului XX, sunt două *Triouri* pentru pian, vioară și violoncel de C. Romanov. Genul trioului cu pian a fost abordat de: N. Ponomarenco, care a semnat *Trioul cu pian*, în 1948; M. Fișman, care a scris *Trioul* pentru vioară, violoncel și pian în anii 1950 (dată probabilă); Z. Tcaci, semnat în 1961, pe când studia compoziția, un *Trio cu pian*, într-o singură mișcare. În anii 1970 au fost create *Triourile cu pian* ale lui S. Buzilă (1971), A. Sokireanski (1971) și V. Sîrohvatov (1972). Anii 1980 au fost marcați de apariția *Trioului* pentru vioară, violoncel și pian de N. Rusu-Kozulina (1985), a *Rapsodiei* pentru vioară, violoncel și pian de L. Știrbu (1988). În anii 1990 au apărut *Trioul cu pian* al lui M. Stârcea (1990) și lucrările maestrei notorii a școlii naționale de compoziție, Z. Tcaci — *Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru vioară, violoncel și pian* (1995) și *Allegro* pentru vioară, violoncel și pian. Lista lucrărilor din această perioadă este completată de *Trioul Oglan* de D. Gagauz (1995) și *Trioul* pentru vioară, violoncel și pian de G. Kuzmina (1997).

În secolul XXI, interesul compozitorilor pentru genul trioului cu pian nu s-a diminuat, fapt dovedit de lucrări precum *Trio* pentru vioară, violoncel și pian de Gh. Neaga (2001), lucrările „I” „N” „O”<sup>1</sup> (2003), „I” „N” „O” nr. 2 (2004), „I” „N” „O” nr. 3 (2006) pentru vioară, violoncel și pian de V. Rotaru, *Trio cu pian* de O. Negruța, (2004). B. Dubosarschi este, de asemenea, autorul a două triouri pentru vioară, violoncel și pian: *Parafrază* pe teme de operetei lui A. Goldfaden *Vrăjitoarea* (2001) și *Fantezia* pentru pian, vioară și violoncel din operetele lui A. Goldfaden *Schmendrik*, *Zwei Kunileml*, *Di Koenign Ester*, *Bar-Kohbe* și *Șulamis* (2003).

Chiar și o scurtă privire asupra listei prezentate mai sus oferă motive pentru a afirma că una dintre particularitățile ale genului, care necesită un studiu științific, se referă la diversitatea

---

<sup>1</sup>Aici și în continuare, utilizăm ortografia originală a autorului, conform titlurilor lucrărilor.

stilistică a exemplurilor ce aparțin acestui gen. Domeniul moștenirii componistice oferă cercetătorilor un material divers, studiul căruia ar completa tabloul evoluției artei componistice naționale din secolul XX – începutul secolului XXI. În același timp, în muzicologia națională încă nu au fost realizate studii monografice asupra problemelor stilistice ale genului de trio cu pian: multe dintre operele autorilor moldoveni încă nu au constituit un obiect de cercetare muzicologică.

**Scopul lucrării** este cercetarea panoramică a genului de trio cu pian în creația compozitorilor din Republica Moldova din secolul XX – începutul secolului XXI, din punct de vedere al diversității stilistice ale celor mai reprezentative mostre ale acestuia.

**Obiectivele cercetării** rezidă în prezentarea moștenirii componistice a Republicii Moldova în genul de trio cu pian; stabilirea bazei metodologice, ca suport în studiul trăsăturilor stilistice ale triourilor cu pian semnate de compozitorii din Republica Moldova; analiza complexă a celor mai importante creații scrise pentru trio cu pian de către compozitorii din Republica Moldova; scoaterea în evidență apartenenței stilistice a opusurilor prezentate în cercetare; formularea celor mai importante orientări stilistice în dezvoltarea trioului cu pian moldovenesc în perioada cercetată, în baza studierii materialului muzical al opusurilor selectate.

**Noutatea științifică și originalitatea** acestui studiu se datorează faptului că lucrările cele mai reprezentative scrise în genul de trio cu pian, prezente în lucrările compozitorilor din Republica Moldova, sunt cercetate în premieră din perspectiva apartenenței acestora la principalele direcții stilistice: clasic-romantice, neo-folcloristice și cele asociate cu asimilarea culturii muzicale de masă. Pentru prima dată în circuitul științific sunt introduse o serie de creații în manuscris ce aparțin genului studiat, care nu s-au aflat anterior în vizorul muzicologilor autohtoni.

**Metodologia de cercetare** are un caracter sintetic și interdisciplinar, bazat pe un ansamblu de metode științifice generale și speciale inerente muzicologiei moderne. Dintre metodele științifice generale numim analiza și sinteza, precum și analiza comparativă. Printre metodele speciale de cercetare muzicologică se numără Utilizarea metoda istorică care a făcut posibilă determinarea proceselor evolutive ale genului de trio cu pian în cultura muzicală vest-europeană, rusă și autohtonă, în diferite perioade istorice, iar abordarea metodelor de cercetare teoretică a determinat analiza apartenenței stilistice a triourilor cu pian create de compozitori din Republica Moldova în secolele XX–XXI. De asemenea, în procesul de cercetare am folosit analiza complexă a exemplurilor genului. La etapa de studiere empirică a temei au fost folosite materialele convorbirilor personale cu compozitorii O. Negruța, L. Știrbu, și văduva lui M. Fishman. În plus, autorul se bazează pe propria experiență de activitate interpretativă și pedagogică la Institutul de Arte A. Rubinstein, Tiraspol.

**Problema științifică importantă soluționată** în teza de față constă în asimilarea științifică a celor mai valoroase opere artistice create în genul de trio cu pian în cultura muzicală moldovenească și sistematizarea acestora după criteriul stilistic.

**Importanța teoretică a cercetării.** Teza de față îmbogățește cunoștințele existente despre genul de trio cu pian în muzica moldovenească și aduce o contribuție în sistematizarea proceselor stilistice ce au loc în această sferă genuistică. Rezultatele științifice, concluziile și recomandările prezentate în teză pot fi utilizate în cercetări ulterioare ce vizează genul de trio cu pian.

**Semnificația practică a lucrării.** Materialele de cercetare pot fi utilizate în procesul de studiere a unor discipline academice precum *Istoria muzicii naționale*, *Forme muzicale*, *Ansamblul de cameră*, în practica științifică, pedagogică și performantă.

**Principalele rezultate științifice înaintate spre susținere:**

1. Creațiile pentru trio cu pian scrise de compozitorii moldoveni în secolele XX–XXI reflectă atât evoluția generală a genului în cultura muzicală din Republica Moldova, cât și căutarea unor soluții componistice individuale.

2. În acest domeniu al creației componistice au fost stabilite diverse tipare de gen și stil, concretizate în operele lui V. Rotaru, Z. Tcaci, O. Negruța, L. Știrbu ș.a.

3. În mostrele genului de trio cu pian în creația compozitorilor moldoveni studiate în teza de față se manifestă cele mai viabile tendințe stilistice ale muzicii moldovenești din secolele XX–XXI, și anume manifestarea individuală a tradițiilor clasiciste și romantice, ale neofolclorismului, asimilarea idiomatice de gen și stil a culturii muzicale de masă.

**Aprobarea tezei** a avut loc în cadrul discuțiilor la ședințele Departamentului de *Muzicologie*, *Compoziție* și *Jazz* al AMTAP, la Seminarul științific de profil, aceasta fiind recomandată spre susținere în data de 29 iunie 2023. Rezultatele lucrării au fost aprobate în rapoartele autorului la 9 conferințe științifice din Moldova, România, Belarus și Federația Rusă, inclusiv trei conferințe și simpozioane internaționale în țări străine, patru conferințe internaționale în republică și două conferințe naționale.

**Publicații pe tema tezei.** Autorul a publicat 9 articole științifice în ediții științifice de specialitate din Republica Moldova, România, Bielorussia și Rusia, 7 dintre ele în ediții recomandate de Agenția Națională de Asigurare a Calității în Educație și Cercetare; 4 teze pe baza rezultatelor discursurilor la conferințe științifice.

**Volumul și structura disertației. Volumul și structura disertației.** Teza constă din 142 de pagini ale textului de bază, inclusiv o introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări; o listă bibliografică a literaturii din 174 de titluri; două anexe.



**Cuvinte-cheie:** trio cu pian, compozitori din Republica Moldova, stil muzical, factură de ansamblu, procedee de sorginte folclorică, muzică klezmer, jazz, improvizație, cultură muzicală de masă.

## CONȚINUTUL TEZEI

**Introducerea** cuprinde cele mai importante repere conceptuale ale tezei: este argumentată actualitatea și importanța temei studiate, este formulat scopul și obiectivele, este relevată noutatea științifică și problema științifică importantă soluționată, este caracterizată semnificația teoretică și practică, sunt oferite informații privind aprobarea rezultatelor cercetării și structura lucrării, este expus pe scurt conținutul tezei.

**Capitolul unu — Probleme ale cercetării genului de trio cu pian în muzicologia modernă** — este constituit din cinci compartimente. În compartimentul **1.1. Trioul cu pian ca gen în cadrul repertoriului pentru ansamblu instrumental** este studiat sistemul terminologic, problemele de diferențiere a ansamblurilor instrumentale de cameră și devenirea sonatei trio baroce ca „proto-gen” al trioului cu pian. Sunt prezentate și o serie de studii care reflectă anumite aspecte ale acestui gen al muzicii instrumentale de cameră. Problematika enunțată este studiată în baza lucrărilor științifice ale unor autori precum I. Bialfi, Iu. Bocearov, A. Epișin, G. Ivanova, O. Savițkaia, R. Rowen, E. Meyer, P. Allsop, E. Apfel, V. Ravizza.

Compartimentul **1.2. Evoluția trioului cu pian în muzica vest-europeană** este dedicat perioadelor clasicistă și romantică a evoluției genului studiat, în cadrul școlilor naționale de compoziție din Europa de Vest și trecerii în revistă a trioului cu pian din primele decenii ale secolului XX, în lucrările științifice fundamentale semnate de autori precum C. Biehl, H. Sauer, E. Hiebert, H. Irving, N. Dunn, B. Smallman, L. Țaregorodțeva, L. Mironova, A. Bondureanski, P. Wulfius, Iu. Krein, I. Nestiev, E. Karelina.

În compartimentul **1.3. Genul de trio cu pian în muzica rusă: dezvoltare istorică și trăsături stilistice** este expusă o panoramă a dezvoltării trioului cu pian în creația compozitorilor ruși, precum și o trecere în revistă a literaturii, în care găsim informații importante despre devenirea trioului cu pian rusesc — de la apariție, până în anii 70 ai secolului XX. La acestea atribuim studii semnate de T. Gaidamovici, L. Raaben, T. Voskresenskaia, O. Levko, T. Nerovnaia, T. Levaia, I. Polskaia.

Compartimentul **1.4. Specificul genului în creația componistică din Republica Moldova** este dedicat evoluției muzicii instrumentale de cameră moldovenești, în baza cercetărilor muzicologilor autohtoni din perioada sovietică: A. Abramovici, L. Axionova, I. Miliutina, E. Kletinici ș.a., studii din ultimele trei decenii semnate de E. Mironenco, I. Ciobanu-Suhomlin, S. Țircunova, N. Cozlova, A. Lapicus, I. Mahovici, precum și lucrările tinerilor cercetători axate

pe abordările interpretative ale genului de trio cu pian în moștenirea compozitorilor din Republica Moldova — N. Chiciuc, N. Costicova și N. Djalilova.

În compartimentul **1.5.** sunt formulate **concluziile la Capitolul 1.** Muzicologia modernă a acumulat o experiență destul de vastă în ceea ce privește cercetarea mostrelor de ansambluri instrumentale de cameră. S-a constatat că evoluția genului de trio cu pian a fost studiată în detalii în literatura științifică: de la premisele formării genului de trio-sonată, reflectate prin prisma dezvoltării genului de trio în perioada clasicismului și a perioadei romantismului, până în prezent. La acest nivel de cercetare s-au dezvoltat tradiții de analiză a aspectelor de gen și stil ale trioului cu pian, sub aspect diacronic și sincron.

Deși interesul pentru trioul cu pian în componistica moldovenească s-a intensificat în ultimele decenii, acest fenomen nu a fost studiat suficient: mai multe creații ale autorilor moldoveni încă nu au constituit un obiect al cercetării muzicologice și nu au fost studiate din punctul de vedere al atribuirii lor la principalele tendințe stilistice, fapt ce constituie problema științifică a cercetării de față.

Cel de-al **doilea capitol** — **Triouri cu pian de orientare clasicist-romantică semnate de compozitori moldoveni** — conține analiza unor opusuri instrumentale de cameră din perioada clasicismului și romantismului. Compartimentul **2.1. Asimilarea trăsăturilor stilistice și de gen ale clasicismului și romantismului în trioul cu pian A-dur de Constantin Romanov** dezvăluie specificul limbajului muzical, a texturii ansamblului, a procedeelelor modal-armonice și compoziționale. Trio *A-dur* de C. Romanov este unul dintre primele exemple ale genului, creat în Basarabia la începutul secolului XX. Este o lucrare ciclică în trei mișcări, cu raportul de tempo *Allegro — Sostenuto ma non troppo — Andantino con moto* (temă cu variațiuni) și planul tonal *A-dur — d-moll — A-dur* (tema în *a-moll*).

Prima parte a Trioului — *Allegro* — este scrisă în formă de sonată tradițională. Tema principală este caracterizată printr-un tempo rapid, metru ternar, textură pianistică cu specific de acompaniament al pianului și caracterul de vals al temeii principale, tipic pentru triourile compozitorilor vest-europeni și ruși din epoca romantică. Tema părții secundare, de sorginte cantabilă, este interpretată inițial *solo*, la pian. Tonalitatea principală *cis-moll* și remarca compozitorului *cantabile* conferă temeii un caracter liric, pașnic. Odată cu apariția tonalității *e-moll* începe tratarea, ce conține patru faze mici. Apariția temeii principale în tonalitatea principală *A-dur* marchează începutul reprizei. În comparație cu expoziția, aici materialul tematic este expus în partidele tuturor participanților la ansamblu, totuși, în repriză apar unele modificări ale structurii compoziționale.



Partea a doua — *Sostenuto, ma non troppo* — are un caracter contemplativ. Tonalitatea majoră omonimă — *D-dur*, îmbinată cu trăsăturile timbrale ale viorii, conferă melodiei noi trăsături: aceasta sună inspirat, cu un avânt emoțional. Tema principală a acestui compartiment al Trioului se bazează pe materialul temei secundare a primei mișcări a lucrării, fapt confirmat prin similaritatea intonațională a temelor, modul minor și formula ritmică sincopată în acompaniament. În secțiunea de apogeu al discursului, compozitorul citează tema principală a primei părți a Trioului; datorită tempoului *Vivace* și măsurii de 3/8, ea devine mai agitată, tenace și impetuoasă.

Cea de-a treia parte a Trioului — Tema cu variațiuni — este și cea mai mare parte a ciclului. Tema variațiunilor din lucrarea „*Begli occhi, mercé*”, scrisă de compozitorul italian Antonio Tenaglia, alcătuită din 12 măsuri și preluată din colecția lui Alessandro Parisotti „*Arii antiche*”, este expusă la partida corzilor în tonalitatea *a-moll*. Compozitorul prezintă fiecare variațiune ca pe o miniatură separată, ce deține un conținut artistic propriu, așa cum o demonstrează remarcile de tempo ale autorului.

Astfel, prima variațiune, *Pochissimo piu mosso*, păstrează tonalitatea și măsura în care este scrisă tema. Prezentarea texturată a acestei variațiuni evocă asocieri cu cea de-a doua variațiune din partea a *Ia* a Trioului, *În memoria unui mare artist (Памяти великого художника)* de P. Ceaikovski. Cea de-a doua variațiune, *Tempo di valse*, păstrează metrul ternar, iar factura ansamblului subliniază trăsăturile de gen ale valsului. Cea de-a treia variațiune, *Animato*, introduce contrastul tonal și metro-ritmic. Expunerea variațiunii în *A-dur* precedă enunțarea tonalității principale a opusului. Anumite analogii apar între această variațiune și cea de-a șaptea variațiune din partea a *Ia* a Trioului, *În memoria unui mare artist* de P. Ceaikovski, menționată anterior. Cea de-a patra variațiune, *Vivo ed energico*, este scrisă în formă de fugă la trei voci *alla Jensen*. Fiind expusă în tonalitatea *g-moll*, pentru pian *solo*, fuga se remarcă prin tempo rapid, caracter tenace, continuând șirul formelor polifonice utilizate în ciclu. Aici apar din nou aluzii la mișcarea a *Ia* a Trioului lui P. Ceaikovski, în care cea de-a opta variațiune este prezentată sub forma unei fugi la trei voci.

Variațiunea a cincea, *Vivace*, este cea mai mare în dimensiuni. Tonalitatea *E-dur*, măsura de 2/4 și tempoul rapid conferă imaginii muzicale un caracter plin de viață, jucăuș. Scrisă în spiritul unui dans rusesc, variațiunea creează atmosfera unei sărbători stradale. Cea de-a șasea variațiune, *Andantino religioso*, ne transferă într-o atmosferă de contemplare; imaginea luminoasă a temei vocale *D-dur* este plină de inspirație și lirism. Variațiunea a șaptea, *Scherzino*, este apropiată ca dimensiuni de cea de-a cincea: tempoul *Molto vivace*, măsura de 3/8 reflectă trăsăturile tipice ale genului de *scherzo*, având un caracter comic. Variațiunea a opta, *Moderato*, reprezintă expunerea inițială a temei în majorul omonim. Cea de-a noua variațiune este intitulată de compozitor drept

*Nocturnă*, oferind o factură pianistică bogată, de tip romantic, în stilul lui F. Chopin, iar cea de-a zecea variațiune, finală, readuce imaginile de dans din cea de-a cincea, completând forma ciclică printr-un caracter optimist și jovial. Remarcăm reminiscența leit-temei Trioului, construind un arc compozițional al întregii lucrări.

În compartimentul **2.2. Trioul cu pian al lui Max Fișman ca document sonor al epocii** sunt tratate trăsăturile de gen și stil ale lucrării, în contextul interacțiunii structurilor compoziționale de geneză clasicistă și romantică. Această compoziție datează din anii 1950, deși nu se cunoaște data exactă a apariției, iar înregistrarea la Radioul Moldovei datează din anul 1958. În cadrul acestei lucrări ciclice din trei părți au fost dezvăluite relațiile de tempo *Allegro con anima* — *Largo* — *Vivace giocoso* și logica tonală — *G-dur* — *e-moll* — *G-dur*.

Prima parte a Trioului — *Allegro con anima* — este scris în formă de sonată. Secțiunea temei principale se bazează pe o temă cu caracter emoțional, iritat, într-un tempo mișcat, cu predominanța trioletelor, ritmului punctat, dezvoltării intense a motivelor ascendente, specifice stilului romantic, la care se adaugă elemente intonaționale de sorginte folclorică (secunde mărite și cvarte în melodia temei principale). Tema de legătură este caracterizată prin instabilitate tonală și dezvoltare intensă a texturii ansamblului: o astfel de abordare a temei de legătură este destul de tipică pentru o formă de sonată de tip clasic. Tema secundară este expusă în tonalitatea treptei a treia, *h-moll*, cunoscută în muzica pentru pian ca fiind una dintre cele mai „melancolice” tonalități. Tema concluzivă, în contrast cu primele două datorită caracterului mai decisiv, „masculin” al materialului muzical, este, totuși, derivată pe plan intonațional din cea principală.

Tratarea primei părți este destul de scurtă, ceea ce se explică prin înalta intensitate a dezvoltării în cadrul expoziției sonatei, datorită a două valuri de dezvoltare, completate de o introducere. Primul val debutează în tonalitatea *B-dur*; aici se dezvoltă motivul inițial al temei principale, expus în secvențe, în tonalitățile *B-dur* și *As-dur*, în timp ce textura fiecărei partide instrumentale rămâne a fi densă și bogată. În cadrul celui de-al doilea val se dezvoltă elementele intonaționale ale temei secundare, iar planul tonal instabil de dezvoltare determină interacțiunea unor centri tonali îndepărtați — *B-dur*, *As-dur*, *D-dur*. Acesta din urmă are și rolul de punct de orgă pe dominantă, înainte de repriză, fapt subliniat și de figurațiile desfășurate în partida pianului.

În repriză, tema principală este expusă în unison de octave la corzi, căpătând, în comparație cu expoziția, o sonoritate mai viguroasă și tensionată. Ambitus se extinde datorită incluziunii octavelor în textura muzicală. Reducerea volumului tezei principale și a punții în repriză a condus spre dinamizarea reprizei. Tema secundară este interpretată în tonalitatea subdominantei minore *c-moll*. Pe de o parte, această tonalitate are o sonoritate încordată, datorită poziției sale mai înalte în raport cu *h-moll* din expoziție; iar, pe de alta, tonalitatea *c-moll*, în comparație cu *h-moll*

melancolic, are o culoare mai moale, mată. Tema concluzivă în repriză este construită pe materialul temei de legătură din expoziție. Printr-o tehnică similară, M. Fișman subliniază unitatea intonațională, texturală și tematică a primei părți a Trioului.

*Largo*, cea de-a doua parte a Trioului, laconică în dimensiuni, este centrul liric și filozofic al ciclului. Tratarea componistică a formei tripartite complexe se distinge printr-o mare inventivitate și individualizare. Este important de subliniat faptul că tematismul din prima secțiune a celei de-a doua mișcări se bazează pe melodia temei principale din prima parte a Trioului. Secțiunea mediană introduce contrastul modal, din contul dezvoltării în cadrul unui cerc de tonalități omonime majore. Atingerea punctului culminant central al celei de-a doua părți a Trioului este realizată prin expunerea temei principale a secțiunii mediane, într-o textură acordică densă. În repriză revine tonalitatea inițială și materialul tematic principal al primei secțiuni.

Cea de-a treia parte, de dimensiuni ample, *Vivace giocoso*, este o încheiere dansantă, plină de vitalitate, a ciclului, ce se contrapune oarecum părții mediane. Aceste calități sunt scoase în evidență și prin textura partidei pianistice (bas-acord), tempoul mișcat, predominanța structurilor pătrate, transparența temelor și a articulațiilor specifice (abundență de *pizzicato* și *staccato*).

Compartimentul **2.3. rezumă** cele expuse **în capitolul dat**. Se constată că triourile cu pian clasico-romantice ale lui C. Romanov și M. Fișman se află în concordanță cu tendințele care s-au manifestat atât în lucrările compozitorilor ruși și sovietici, cât și în cele ale compozitorilor din țările europene, în prima jumătate a secolului trecut.

În Trio *A-dur* de C. Romanov sunt integrate trăsăturile stilistice și genuistice specifice trioului cu pian, în contextul realizărilor tradiției clasiciste și romantice a acestui gen, și a moștenirii componistice ruse de la confluența secolelor XIX–XX, în special cea a lui P. Ceaikovski. În termeni figurativi, acest lucru se dezvoltă în dominația imaginilor patetice și lirice, în prima și a doua mișcare, în paleta mai diversă a finalului, incluzând variațiuni de dans, relaționat ciclurilor de variațiuni pentru pian ale lui P. Ceaikovski (op. 19 și op. 72). În sfera limbajului armonic, în Trio de C. Romanov predomină acordurile cu structură terțară, completate cu tonuri secundare, corelații tonale major-minore și un plan tonal liber, moderat. La nivelul texturii ansamblului, observăm folosirea rolurilor tradiționale ale instrumentelor consacrate în tradiția clasică și romantică, care se exprimă în ample *solo*-uri de virtuozitate la pian, complexificarea liniei melodice prin verticala acordică, dublarea în octavă la instrumentele cu corzi etc. În ceea ce privește orientările stilistice, în partida pianului Trioului, atestăm o influență puternică a texturii opusurilor pianistice ale lui R. Schumann și F. Chopin.

Din punctul de vedere al asimilării principiilor compoziționale ale epocii clasiciste și romantice, trebuie remarcată varietatea structurilor compoziționale și a principiilor de dezvoltare

aplicate cu măiestrie de către C. Romanov: forma tripartită sau principiul variațional ș.a. Apariția fugii ca una dintre variațiuni în cadrul finalului poate fi interpretată ca influență a clasicismului (L. van Beethoven) și romantismului, așa cum demonstrează tradiția utilizării acestei forme în lucrările ample ale lui R. Schumann și J. Brahms. În concordanță cu gândirea componistică romantică se află și folosirea reminiscentelor și a arcurilor tematice: astfel, în secțiunea culminantă a celei de-a doua părți a ciclului și în cea de-a zecea variațiune a finalului sună tema principală, fapt ce contribuie la coeziunea întregului ciclu. Individualizarea stilistică și genuistică a unor variațiuni din partea a treia a Trioului creează similarități între finalul Trioului de C. Romanov și op. 19 de P. Ceaikovski. În contextul influențelor ciclului de variațiuni op. 72 de P. Ceaikovski, putem observa că C. Romanov ar fi putut împrumuta ideea de a completa ciclul cu un dans popular rusec: în ciclul lui P. Ceaikovski, aceasta este *Scena de dans nr. 18 (Invitația la Trepak)*, ca variațiune finală.

În contextul sintezei tradițiilor istorice și stilistice în Trio de M. Fișman, remarcăm o fuziune a tendințelor clasice și romantice cu particularitățile folclorului moldovenesc și evreiesc. Observăm influența puternică a muzicii rusești, care a fost mereu prezentă atât în cultura muzicală moldovenească, cât și în cea poloneză, manifestată într-o mare varietate de lucrări ale compozitorului, amplificată de dorința de a păstra și a transmite propria identitate etnoculturală în muzică.

Influența tradiției clasice poate fi remarcată în utilizarea unei structuri în trei secțiuni de tip „rapid – lent – rapid”, în *allegro* de sonată, cu contrastul tradițional dintre tema principală energetică și cea secundară, lirică, precum și forma tripartită complexă, în partea mediană. Tendințele romantice și-au găsit întruchiparea în procedeele de dezvoltare texturală a partidei pianului, în care este utilizat un arsenal bogat de articulații și procedee tehnice (*tremolo*, *martellato*, tehnica pasajelor, a figurațiilor armonice, a polifoniei latente, a îmbinării formulelor ritmice binare și ternare, a unor tipuri specifice a diviziunilor ritmice ș.a.). Raportul mișcărilor din cadrul ansamblului, modalitățile de dezvoltare a texturii ansamblului sunt puternic influențate de trioul cu pian specific componisticii ruse, fapt ce se manifestă prin implementarea alternativă a temei în partida fiecărui instrument, particularitățile tematismului și ale texturii.

Cel de-al **treilea capitol** al tezei — **Triourile cu pian ale compozitorilor din Republica Moldova ca sferă de abordare a folclorului** — este dedicat asimilării trăsăturilor stilistice și de gen ale surselor de origine folclorică. În compartimentul **3.1. Particularitățile genuistice și stilistice ale muzicii klezmer în ciclul Zlatei Tcaci Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru vioară, violoncel și pian**, este luată în considerare interacțiunea dintre trăsăturile de gen și stil ale muzicii klezmer cu cele ale limbajului individual al compozitorului. Lucrarea Z. Tcaci *Din folclorul*

*evreiesc*, finalizată de compozitoare la 14 martie 1995, este un ciclu din 4 piese pentru vioară, violoncel și pian, la baza căruia au stat mostre de folclor din colecția lui Moses Beregovski, prezentate în volumul *Muzică instrumentală populară evreiască*.

Prima parte a ciclului, *Băjgelă (Covrigul)*, este un dans de nuntă cu element teatralizat. Comparând exemplele muzicale ale *Băjgelă*, relevăm o evidentă similaritate intonațională și metro-ritmică a temei semnate de compozitoare cu prototipul folcloric. În același timp, sursa folclorică este supusă modificării, în primul rând, în sfera metro-ritmică. Spre deosebire de tema populară, care se caracterizează prin regularitate și structură pătrată, compozitorul folosește o formulă ritmică diferită în cadrul melodiei principale. Datorită utilizării sincopelor dintre măsuri și în interiorul acestora, deplasarea orizontală a motivului original, melodia este transformată, iar caracterul dansant este îmbogățit prin trăsături de *scherzo*, căpătând un caracter aparte.

Cea de-a doua mișcare a ciclului, *Șăr (Șer)*, se bazează pe unul dintre cele mai comune dansuri ale muzicii *klezmer*, în tempo *Allegro*, fiind bazată pe trei teme foarte apropiate pe plan intonațional. În comparație cu originalul, Z. Tcaci folosește prima și a doua temă a prototipului folcloric, în tempo *Moderato*. Secțiunea inițială se bazează pe materialul primei teme a mostrei folclorice. În comparație cu originalul, tema este dublată pe plan metro-ritmic, prin introducerea pedalelor din două măsuri ale violoncelului, înainte de fiecare motiv, precum și prin augmentarea ritmică a duratelor care completează melodia în partida pianului. Cea de-a doua temă folclorică, ca și cea anterioară, este supusă unor modificări minore, pe plan metro-ritmic. Folosind mijloacele caracteristice de expresivitate muzicală, diverse tehnici polifonice și o logică compozițională aparte, Z. Tcaci reconstruiește o scenă teatralizată, la care participă două personaje — o fată și un băiat dansând un dans tradițional, ce abundă în diverse mișcări, întorsături și gesturi.

Cea de-a treia piesă, *Gas-nign (Cântare de stradă)*, este o muzică pentru ascultare, a cărei funcție ontologică este asociată cu ceremoniile de logodnă și căsătorie. Z. Tcaci nu apelează în mod întâmplător la această mostră: melodia folclorică contrastează pe plan stilistic cu cele două anterioare. *Gas-nign* apare în rol de centru semantic al ciclului: tempoul *Andantino*, metrul impar și diverse procedee de reprezentare sonoră conferă piesei un caracter filozofic. Aici sunt folosite și modalități de dialogare și personificare a instrumentelor ansamblului cameral.

Piesa a patra *Lobn mir zix ibărbătn (Să facem pace)* este unul dintre cântecele de dragoste interpretate în mod tradițional la nunțile evreiești. În viziunea compozitoarei, versiunea instrumentală a cântecului servește drept final. Tempoul *Allegro* și utilizarea continuă a grupurilor de șaisprezecimi pe parcursul întregii piese creează un efect de rotire. Din punct de vedere al metodelor de dezvoltare muzicală, remarcăm folosirea imitației canonice, iar datorită utilizării *martellato* în partida pianului și *detache* la corzi, piesa capătă un caracter energetic, motoric.

Compartimentul **3.2. Macro-ciclul „I”, „N”, „O” de Vladimir Rotaru: despre problema asimilării modelelor folclorice de geneză diversă** este dedicat unui triptic original pentru genul de trio cu pian, unit printr-un titlu comun. În centrul atenției se situează tehnicile de sorginte folclorică, împrumutate din muzica populară moldovenească și bulgară, manifestate la nivel de organizare sonoră și metro-ritmică, a texturii ansamblului, tehnicilor de dezvoltare și a arhitectonicii.

„I”, „N”, „O” (2003) este o lucrare într-o singură mișcare care se deschide cu un prolog original, în tempo *Lento e molto rubato* și se încheie cu un epilog identic. Tema muzicală inițială demonstrează influența neofolclorismului, manifestată în îmbinarea dintre limbajul muzical novator și elemente stilistice și de gen specifice folclorului moldovenesc. Reflectarea inovațiilor compozitorilor din secolul XX este scoasă în evidență în cadrul acestei creații, prin procedee precum lipsa de simetrie, repetitivitatea, regularitatea, precum și specificul intonațional al temei, în care, pe lângă tonul principal *a*, tema „se învâрте” în jurul sunetului *dis*, situat la distanță de un triton față de tonică. Din punctul de vedere al procedeelelor folclorice, remarcăm prezența variantelor unor trepte (*dis – d, gis – g*) în melodie, *ostinato* și principiul variațional al dezvoltării, implementat la diverse niveluri.

„I”, „N”, „O” nr. 2 de V. Rotaru este o compoziție în două mișcări, având o structură similară doinei instrumentale moldovenești. Sinteza, în această lucrare, a procedeelelor de gândire specifice folclorului și muzicii contemporane, se manifestă în notarea fără bare de măsură, în dezvoltarea liberă, improvizată, a liniei melodice și a ritmicii cu nuanțe agogice (cu remarcile autorului *molto rubato, un poco meno mosso, molto agitato, molto animato*). Prima mișcare, *Recitativ*, este scrisă în tempo *Lento e molto rubato*. Din punctul de vedere al logicii modal-tonale, *Recitativul* conține combinații polimodale caracteristice muzicii populare moldovenești: *h-moll* dublu armonic, *h* frigian cu treapta a IV-a urcată, *d* dorian cu treapta a IV-a urcată, *a* frigian etc. Mișcarea a doua, *Allegro scherzando*, reprezintă o formă de sonată în tratare compozițională liberă. În secțiunea principală a expoziției sunt relevate variante ale treptelor *f – fis*, indicând spre realizarea procedeeului de sinteză modală (mod alternativ *D-dur – d-moll*). Tema secundară este expusă în modul lidian *a*. Tratarea celei de-a doua secțiuni a trioului se bazează pe tehnica *ostinato*: pe de o parte, această tehnică are un anumit rol în procesul de devenire a formei, iar, pe de altă parte, sunetele susținute de *g, d, h, e, a* în partida pianului, evocă asocieri cu stilul lăutăresc.

„I”, „N”, „O” nr. 3 este o compoziție în trei mișcări *Moderato — Lento e molto lamento — Allegro moderato*, scris în tradiții clasiciste. Prima mișcare, *Moderato*, este scrisă în formă tripartită complexă și se distinge prin utilizarea principiului variațional realizat la nivelul intonațional și timbral. Printre procedeele de sorginte folclorică care conferă muzicii un caracter

arhaic, remarcăm cvintele paralele, octave, structuri de cvartă-cvintă încadrate în acordurile din partida pianului ș.a. Pe plan metro-ritmic, influențele populare se manifestă în folosirea măsurilor alternative, caracteristice genurilor muzicii de dans ale unor etnii ce locuiesc în Republica Moldova (bulgari, găgăuzi).

Mișcarea a doua, *Lento e molto lamento*, este scrisă în formă tripartită simplă cu repriză scurtată. Și în această mișcare, se regăsesc procedee folclorice: de exemplu, secțiunea A este construită pe tehnica *ostinato*, dovadă fiind tonul fundamental al *e* frigian, în partida mâinii stângi a pianului. Textura pianului este dominată de sunetele „goale” ale octavelor sau de acorduri structurate pe cvarte. Melodia din partida viorii se bazează pe intonații *lamento*, iar în partida violoncelului, compozitorul utilizează tehnica *glissando*, larg folosită în muzica populară instrumentală moldovenească, română și maghiară.

Mișcarea a treia, *Allegro moderato*, este o formă tri-penta-partită; în care tema principală, în caracter motoric, din partida pianului, evocă o analogie cu lucrările de tip *tocată*, dovadă fiind tempoul relativ rapid, mișcarea continuă în durate scurte și procedeul repetitiv. Acompaniamentul la instrumentele cu coarde se bazează pe repetarea *ostinato*, pe sunetele modului lidian *d* — a unei celule melodic-ritmice scurte — *d-a-gis-fis* — în optimi, deplasată în raport cu timpul tare al măsurii. Caracteristicile acestei părți sunt din nou asociate cu utilizarea modului lidian (axat pe sunetele *d*, *e*) sau cu folosirea procedeeului de sinteză modală, bazat pe acest mod — *es* cu treapta a II-a urcată. Față de organizarea metro-ritmică mai complexă a primei mișcări, aici compozitorul folosește măsurile simple (2/4 și 3/4), mai tipice pentru compartimentele finale ale lucrărilor muzicale.

Compartimentul **3.3. are un caracter rezumativ**. Creațiile *Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru vioară, violoncel și pian* de Z. Tcaci și „I” „N” „O”, „I” „N” „O” nr. 2, „I” „N” „O” nr. 3 pentru vioară, violoncel și pian de V. Rotaru reprezintă orientarea stilistică neofolcloristică, care s-a dovedit a fi foarte fructuoasă pentru muzica moldovenească.

În contextul abordării componistice individuale, în ciclul *Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru vioară, violoncel și pian* de Z. Tcaci și a prezenței pregnante a elementelor novatoare în limbajul componistic, modelele folclorice capătă un rol important, sub toate aspectele, în lucrarea dată: compozitoarea modelează o ceremonie nupțială, apelând la genurile muzicale ale folclorului evreiesc; acest principiu dictează și succesiunea pieselor în cadrul ciclului. Deoarece Z. Tcaci abordează un material tematic de sursă folclorică, fiecare piesă este construită în baza unor moduri specifice muzicii instrumentale evreiești (în special, în baza modului „frigian modificat”). Compozitoarea renunță la citarea directă, transformând prototipurile folclorice, prin varierea ritmică, introducerea și reiterarea unor celule intonaționale separate de secundă mică și secundă



mărită, completarea liniei melodice prin apogiaturi, mordente și modificarea texturii ansamblului. Deși transformarea componistică a materialului muzical este destul de semnificativă, sursa folclorică rămâne a fi recognoscibilă.

Utilizarea unor tehnici de expunere precum deplasarea melodiei cu o octavă în sus sau în jos, dublările în octave, acompaniamentul de tip bas-acord, principiile de expunere mono-ritmice și *ostinato*, de asemenea și renunțarea la verticala armonică bogată în favoarea gândirii liniare, a sonorităților „pustii, deșerte”, modelează imaginea tipică sonorității formațiilor folclorice de muzică *klezmer*. Tratarea instrumentelor în cadrul texturii ansamblului imită orchestra de *klezmeri*. Astfel, în partida vioarei poate fi sesizată nu doar vioara, ci și clarinetul sau flautul ca instrumentele centrale în formațiile de *klezmeri*; în timp ce partida violoncelului este uneori percepută ca una a contrabasului, iar partida pianului conține tehnici texturale caracteristice țambalului și tamburinei. Corelarea tempourilor *Allegretto — Moderato — Andantino — Allegro* în cadrul ciclului conferă acestuia tenacitate și contribuie la fixarea accentului pe rolul finalului, iar organizarea metro-ritmică a ciclului sugerează aluzii paradoxale la ciclul simfonic de sonată, în care mișcările exterioare sunt scrise în măsuri binare (pare), iar mișcarea a treia — în măsură ternară.

În ciclul de piese cu caracter divers, *Din folclorul evreiesc* de Z. Tcaci, remarcăm o estompare a hotarelor genului de trio cu pian, o abatere de la modelul standard de gen (în trei mișcări sau într-o singură mișcare). În contextul ansamblurilor de cameră din componistica universală, compoziția Z. Tcaci evocă anumite analogii cu creații precum *Piese fantastice* op. 88 de R. Schumann (1842), *Suita de dans* de A. Mosolov (1928), *Cinci piese scurte și Bergerettes (Cântece ciobănești)* de B. Martinu (1930, 1940), *Trei piese vesele* de R. Șcedrin (1999), *Momentele Mozart: 6 piese pentru vioară, violoncel și pian* de V. Silvestrov (2007).

În ceea ce privește macro-ciclul lui V. Rotaru, am remarcat elemente specifice muzicii cu program (toate cele trei opusuri sunt dedicate interpretelor-participante în triourile cu pian, care au avut o anumită contribuție în realizarea compoziției, interpretând ulterior, în premieră, această creație). Inovația este evidentă și în domeniul arhitectonicii — vorbim despre un macro-ciclu de triouri cu pian, o formă muzicală în care nu s-a mai scris anterior în muzica moldovenească profesionistă, în secolele XX–XXI, în cadrul stilistic predominant neofolcloristic al acestei creații. Gândirea folclorică reprezintă un punct de sprijin pentru devenirea întregului sistem: sub aspect melodic, compozitorul utilizează o varietate largă de ornamente (apogiaturi și mordente), precum și modalități improvizatorice de plăsmuire a liniilor melodice, specifice stilului lăutăresc; sub aspect metro-ritmic, compozitorul folosește elemente specifice muzicii populare precum notarea fără măsură, măsurile asimetrice și metrul neregulat, liber; sub aspect modal — variabilitatea modală în cadrul dorianului, lidianului, friganului, poli-modalismul; sub aspectul texturii

ansamblului — caracterul monodic, principiile mono-ritmic și *ostinato*, respingerea bogatei verticale armonice în favoarea gândirii liniare, modelând elemente individuale ale artei de interpretare lăutărească. Sub aspectul metodelor de dezvoltare a discursului muzical, gândirea folclorică se manifestă în predominanța caracterului variațional și a variantelor, iar sub aspect arhitectonic sunt utilizate diverse tipuri de îmbinare a părților într-un întreg: „I” „N” „O” și „I” „N” „O” nr. 2 sunt tratate conform tipului de suită instrumentală moldovenească în două părți, alcătuită după principiul de tempo „lent – rapid”, iar „I” „N” „O” nr. 3 se bazează pe forma clasică din trei mișcări. Astfel, sub aspectul arhitectonicii macro-ciclului este realizat un anumit principiu formal al progresiei aritmetice: 1:2:3.

**În Capitolul patru — Asimilarea trăsăturilor de gen ale culturii muzicale de masă în triourile cu pian ale compozitorilor din Republica Moldova** — este prezentată prin studii analitice dedicate operelor lui O. Negruța și L. Știrbu. În compartimentul **4.1. Implementarea stilisticii jazzului în trioul cu pian al lui Oleg Negruța**, în baza analizei particularităților de gen și stil, ale specificului limbajului muzical al *Trioului cu pian* de O. Negruța, sunt dezvăluite trăsăturile distinctive ale gândirii jazzistice, care și-au găsit reflectare în această lucrare. O. Negruța este autorul unui mare număr de lucrări instrumentale camerale. În 2004, compozitorul a creat un trio pentru o componentă clasică — pian, vioară și violoncel, menținând și structura tripartită, tradițională pentru muzica clasică și romantică.

Prima mișcare a Trioului este scrisă într-un tempo moderat *Allegro moderato*. Arhitectonica mișcării se bazează pe logica formei de sonată. Tema principală, expusă de instrumentele cu corzi la unison, denotă un caracter improvizatoric, spontaneitate și accente ritmice neașteptate. Tema principală, în partida pianului se bazează pe textură acordică. În ceea ce privește tratarea metro-ritmică a temei în general, compozitorul utilizează tehnici tipice jazzului — *beat down*, *off beat*, accentuând timpii slabi ai măsurilor, sincopa anticipată sau întârziată. În linia basului din partida pianului sunt sintetizate unele procedee specifice stilului de *walking bass*, iar textura pianului, destul de dezvoltată, descinde spre o altă tehnică tipică jazz-ului, numită *non-repetitive bass style*, care include o utilizare mai flexibilă și mai dezvoltată a resurselor instrumentelor ce interpretează linia basului. Anume în partida pianului, compozitorul modelează unele dintre aceste tehnici. Structura acordică terțară polivalentă este tipică limbajului armonic specific jazzului în general. În cadrul temei secundare lirice ritmurile punctate ascuțite și accentele sunt înlocuite cu linii melodice mai flexibile, care se împletesc reciproc în cadrul texturii ansamblului, creând o imagine „feminină” contrastantă. Influențele jazzului cedează aici în fața elementelor melodice de origine folclorică, totuși, astfel de intonații sunt destul de atributive muzicii pop moldovenești.

Tratarea se bazează pe dezvoltarea materialului temei principale (remarca autorului *Tempo primo. Risoluto*). Datorită acestui fapt, nu există o separare pe etape — întreaga secțiune este destul de integrală, texturată și construită dinamic sub forma unui „val”. Repriza este ușor extinsă, în comparație cu expoziția. Corelația tonală dintre temele principală și secundară este aici schimbată, ceea ce este tradițional pentru forma de sonată clasică. Una dintre caracteristicile reprizei este transformarea părții secundare: compozitorul optează în favoarea expunerii contrastante a două voci, în partidele de vioară și violoncel, abandonând factura de unison. Coda, *Tempo primo*, readuce materialul muzical de la începutul tratării în tonalitatea subdominantei. Datorită acestei tehnici, coda este percepută ca o „a doua dezvoltare”, iar forma în sine este completată prin mai multe arcuri semantice, tematice și tonale: expoziție — repriză, dezvoltare — codă.

Mișcarea a doua a trioului — *Romance (Tranquillo)* — este scrisă în tonalitatea *c-moll*. Utilizarea tonalităților de gradul întâi de înrudire contribuie la integritatea sonoră a ciclului. Remarcăm, de asemenea, polivalența modal-armonică și complexitatea materialului muzical, numeroasele acorduri de septimă nerezolvate și schimbările bruște a centrelor tonale. Starea elegiacă este determinată de abundența secundelor descendente din melodie, inclusiv a celor cromatice. În partea mediană, caracteristicile de gen ale jazzului și muzicii pop cedează stilului epocii romantismului: armonia romantică iese în prim-plan (acorduri cromatice, elipse, inflexiuni în tonalități înrudite etc.). Modul minor, măsura de 6/8, mișcarea lină în melodie, formula ritmică susținută în acompaniament (♩ ♪ ♪ ♪), conferă celei de-a doua mișcări a trioului trăsăturile unei *barcarole*. Astfel, *Romance* este un exemplu de sinteză a stilisticii romantice și a idiomaticei muzicii pop, fapt ce creează un rezultat sonor original.

Cea de-a treia mișcare a ciclului — *Allegro con brio* — ca și cea de-a doua, este scrisă în măsura de 6/8. Dacă în partea mediană a ciclului o astfel de alegere a fost determinată de influența genului de *barcarolă*, atunci în final, aceasta poate fi explicată prin implicarea modelului ritmic al tarantelei (♩ ♩ ♩ ♩), menținut în partida pianului, pe tot parcursul acestuia. Finalul este structurat în forma unui *rondo* clasic cu cinci secțiuni. Refrenul rondoului din mișcarea finală a Trioului de O. Negruța este scris în formă bipartită simplă cu dezvoltare *a a1*. Caracterul de dans al refrenului este subliniat prin utilizarea formulei ritmice ♩ ♪ ♪ ♪. Dintre tehnicile de sorginte folclorică, remarcăm variantele treptelor, elemente ale modurilor lidian și mixolidian, ornamentica și elementele de gen ale *horei* moldovenești.

În compartimentul **4.2. Rapsodia pentru vioară, violoncel și pian de Liviu Știrbu în contextul sintezei muzicii de tradiție academică, jazz și rock** se demonstrează un exemplu de interacțiune organică dintre elementele muzicii de tradiție profesională europeană, cele ale folclorului național și ale culturii muzicale de masă. Influența culturii muzicale academice poate

fi remarcată în asimilarea trăsăturilor de genurilor de scherzo, marș, fugato, în timp ce trăsăturile metro-ritmice ale acestui opus sunt apropiate de fenomenele culturii muzicale de masă. *Rapsodia* pentru vioară, violoncel și pian este o lucrare amplă care concentrează cele mai reprezentative trăsături ale stilului componistic al lui L. Știrbu. Abordarea genului de rapsodie descinde către tradițiile muzicii moldovenești din secolul XX, întrucât anume aici rapsodia ca gen instrumental capătă un rol important (*Rapsodia* pentru vioară, pian și percuție de V. Zagorschi, *Rapsodia-concert* pentru pian și orchestră de G. Ciobanu).

*Rapsodia* este scrisă în formă monopartită unitară-ciclică, fiind bazată pe contrapunerea contrastantă a unor tablouri-blocuri figurative și tematice: temă cu caracter de cântec-dans — scherzo — marș — fugato 1 — cadență 1 — fugato 2 — cadență 2 — temă de dans. Structura individualizată a creației se bazează pe îmbinarea mai multor principii. Astfel, încadrarea exterioară a macro-formei într-o temă de dans, completată de un fugato interior (cadența 1 constituie centrul formei), dezvăluie trăsăturile atât unei forme concentrice, cât și celei tripartite complexe cu repriză scurtată. Secțiunea mediană este reprezentată prin repetare a blocului „fugato – cadență”, aplicarea principiului monotematismului unește acest material eterogen pe plan genuistic și textural, prezentând imaginea muzicală inițială, sub diferite fațete. Uniformitatea intonațională a materialului tematic conferă integritate discursului intonațional al compoziției și permite ascultătorului să treacă atenția principală asupra aspectelor metro-ritmice ale opusului. Anume aici au loc principalele transformări ale materialului muzical, sunt descoperite influențe de gen ce descind către diverse fenomene estetice și stilistice ale culturii muzicale de masă.

Principalele elemente intonaționale ale *Rapsodiei* conțin mișcarea ascendentă de cvartă și mișcarea descendentă de secundă, care implică treptele a V-a, I-a, a VII-a ale modului. Această generalizare a nucleului intonațional permite compozitorului să „extragă” din el noi versiuni tematice. În tema scherzo, formula motivică inițială este deplasată de pe timpul tare pe cel slab, în zona anacruzei, căpătând o energie cinetică, subliniată prin acompaniamentul sincopat la pian și apariția unei formule ritmice de tarantelă. Un bloc tematic nou se bazează pe o măsură din patru timpi, fiind scris sub o anumită influență a stilurilor jazz și jazz-rock. Aici putem remarca basul tipic al *swingului* – *walking bass*, sincopete anticipate pe ultimul timp al măsurii (așa-numitul *off beat*) și sincopetele din interiorul măsurii care modelează sonoritatea specifică jazz-rockului. În textura de ansamblu a secțiunii următoare, în prim-plan se situează partidele de vioară și violoncel, iar structura acordică lasă loc liniarității (imitația canonică la două voci, ce se transformă în două voci contrastante).

Cadența 1 a pianului, tratată ca rezultat al influenței trăsăturilor de rapsodie și concert, reprezintă centrul compozițional original al formei. Ulterior, cadența se transformă într-o

adevărată confesiune a tuturor membrilor trioului, în baza materialului unei noi teme ce apare în partida solistică a pianului. Acest centru liric al compoziției unitare-ciclice dezvăluie anumite trăsături comune cu materialul muzical al cadenței; în ambele cazuri, L. Știrbu mizează pe stihia virtuozității, folosind diverse tipuri ale tehnicii pianistice, melodii de respirație largă, acorduri terțare cu sonoritate bogată, o scară dinamică dezvoltată și alte procedee care indică spre re-crearea mijloacelor de expresivitate romantice. În secțiunea următoare este utilizat efectul unui fugato „dispersat”: compozitorul îmbină un discurs din trei voci în cadrul normelor polifoniei imitative, cu raporturi de cvartă-cvintă a expunerii temelor. Ulterior, apare o temă lirică, similară temei partidei pianului, dar aici, pianului i se alătură vioara și violoncelul. Această secțiune poate fi interpretată ca o următoare etapă a „cadenței dispersate” (sau ca și cadența 2).

Și latura metro-ritmică a compoziției traversează o anumită evoluție. Dacă pe parcursul întregii lucrări dezvoltarea materialului muzical a reprezentat un dialog original dintre metrul binar și ternar, atunci în stadiul final (tema dansantă) apare măsura de 5/4. Acest fragment amintește de fenomenele specifice jazzului, art-rockului și jazz-rockului, asociate cu o gândire metro-ritmică mai complexă — de la compoziția de referință a lui Paul Desmond *Take Five* până la capodoperele art-rock ale *Beatles* (solo-uri la sintetizator în ultimele concerte ale grupului), *Queen*, *Emerson, Lake and Palmer* ș. a.

În compartimentul **4.3** sunt expuse **concluziile pentru Capitolul 4**. O. Negruța oferă o tratare individualizată a genului de trio cu pian bazată pe modelul tradițional al unui ciclu în trei mișcări și pe funcțiile părților ciclului: *allegro* de sonata — partea lirică lentă — finalul în formă de *rondo*, fapt perceput ca o continuare a tradițiilor clasico-romantice ale acestui gen. Din perspectiva influențelor de gen, compozitorul apelează la surse de gen de diferite origini — cântecul (romanță urbană moldovenească, cântecul de masă, *barcarola*) și dansul (hora, tarantela). Din punctul de vedere al influențelor stilistice, compozitorul creează o combinație non-conflictuală a unor sfere estetice și stilistice diferite: muzică academică, cultură muzicală de masă și folclor. Pe plan arhitectonic, O. Negruța îmbină cu abilitate principiile formelor bi- și tripartite aplicate la diferite niveluri sintactice. Relațiile modal-tonale destul de apropiate sunt unite în jurul centrilor tonali ai *B-dur* și *F-dur*. Logica sonatei dictează promovarea relațiilor de tonică-dominantă în prima mișcare, *c-moll* este folosit în partea mediană ca tonalitate a sferei subdominantei, iar în finală, tonalitatea *F-dur* este „umbrită” de două varietăți ale tonalității treptei a VI-a: naturală și coborâtă (armonică).

*Rapsodia* pentru pian, vioară și violoncel de L. Știrbu este o lucrare unică în muzica instrumentală de cameră moldovenească, prin implementarea în cadrul acesteia a stilului jazz-rock. În contextul sintetizării genurilor de origine academică, L. Știrbu a impregnat lucrarea sa cu

elemente specifice diferitor genuri: scherzo, marș, cadența *solo* la pian, tipică mai degrabă pentru un concert decât pentru un trio. Totodată, elementul *concertistic* inerent *Rapsodiei* lui L. Știrbu poate fi tratat ca o tendință de dezvoltare a genului de trio cu pian.

În tratarea componentei interpretative, compozitorul nu apelează la instrumentele tradiționale pentru muzica rock. Sonoritatea specifică rockului este asigurată, în primul rând, de conceptul metro-ritmic al compoziției. Imitarea secției ritmice, alternarea măsurilor din trei și patru timpi (amintim că măsura din patru timpi cu accentuarea fiecărui timp la toba mare este una dintre tehnicile de bază ale rockului, așa-numitul *big beat*), completată prin măsuri mixte, utilizarea *ostinato* demonstrează o atenție sporită asupra expresivității ritmice. Diversitatea metro-ritmică este asigurată și prin utilizarea activă a unor tipuri speciale de diviziune ritmică, triolete, îmbinarea diviziunilor binare și ternare ale ritmului și unirea unor diferite tipuri de pulsație, ce reprezintă, de fapt, figuri poliritmice.

### CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În procesul de soluționare a problemei științifice a tezei de față au fost analizate cele mai reprezentative și valoroase opusuri din perspectivă artistică, realizate într-o perioadă istorică relativ îndelungată, aparținând unor diverși compozitori, stiluri și soluții componistice. Materialele cercetării ne permit să expunem următoarele **concluzii**.

1. Pe baza unei analize integrale a mostrelor de triouri cu pian ale compozitorilor moldoveni a fost realizată o sistematizare a creațiilor autorilor moldoveni disponibile pentru cercetare, pe criterii istorice și stilistice. Ca urmare, au fost identificate trei grupuri mari și au fost analizate cele ce corespund acestora:

– **triouri clasico-romantice** — *Trio* pentru pian, vioară și violoncel *A-dur* de C. Romanov; *Trio* pentru vioară, violoncel și pian de M. Fișman;

– **triouri neofolcloristice** — *Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru vioară, violoncel și pian* de Z. Tcaci; „*I*” „*N*” „*O*”, „*I*” „*N*” „*O*” nr. 2, „*I*” „*N*” „*O*” nr. 3 pentru vioară, violoncel și pian de V. Rotaru;

– triouri cu pian asociate cu asimilarea caracteristicilor de gen și stil ale **culturii muzicale de masă** — *Trio cu pian* de O. Negruța; *Rapsodie* pentru vioară, violoncel și pian de L. Știrbu.

2. Aplicarea metodei de analiză integrală, ce include studierea istoriei creației, a concepției compozitorului, a structurii compoziționale, limbajului muzical, a influențelor folclorice sau a muzicii de masă, în funcție de ideea autorului, ne-a permis să dezvăluim unicitatea **evoluției genului de trio cu pian în muzica națională**, a modalităților deosebite de dezvoltare a acestuia în creația componistică din Republica Moldova.

3. Materialele și concluziile cercetării constituie un suport în favoarea constatării că **triorurile cu pian ale compozitorilor moldoveni sunt parte integrantă a proceselor genuistice și stilistice** care au loc în muzica europeană de tradiție profesionistă, din cele mai diferite țări, pe parcursul secolelor XX–XXI, reflectând **numeroase paralele și tangențe stilistice în contextul culturii muzicale universale**. Astfel, triourile cu pian clasico-romantice ale lui C. Romanov și M. Fișman se află în albia tendințelor care s-au manifestat în lucrările lui P. Ceaikovski, A. Arenski, S. Taneev, G. Enescu, V. Kosenko, F. Bridge, B. Liatoșinski și alții. Tendința neofolclorismului, reprezentată de opusurile Z. Tcaci și V. Rotaru, rezonază cu practica compozitorilor F. Martin, A. Olenin, U. Gadjibekov, M. Gnesin, A. Babajanian și O. Taktakișvili. La rândul lor, lucrările lui O. Negruța și L. Știrbu, legate de asimilarea culturii muzicale de masă, interferează cu trioul cu pian al lui P. Schoenfield.

Tratarea ciclului în creațiile autorilor moldoveni are și anumite precedente și tangențe istorice. De exemplu, modelul clasicist în trei mișcări al ciclului „rapid – lent – rapid”, prezentat în triourile cu pian ale lui C. Romanov, M. Fișman, O. Negruța și „I”, „N”, „O” nr. 3 de V. Rotaru, se găsește în opusurile lui G. Catoire, Ch. Sinding, P. Juon, A. Greceaninov, C. Stanford, G. Fauré, L. Bernstein, J. Bowen.

„I”, „N”, „O” de V. Rotaru și *Rapsodia* de L. Știrbu sunt scrise în formă unitar-ciclică monopartită. În muzica universală pentru ansamblu de cameră, această tradiție își are începuturile în lucrările lui F. Schubert, fiind dezvoltată în continuare în triourile lui E. Grieg, V. Novák, L. Sabaneev, E. Křenek și D. Șostakovici. Totodată, estomparea hotarelor de gen ale trioului cu pian în muzica modernă, caracteristică ciclului din piese de program diferite, în opusul Z. Tcaci, evocă analogii cu creațiile lui R. Schumann, A. Mosolov, B. Martinu, R. Șcedrin, V. Silvestrov. Structura în două mișcări cu un raport de tempo „lent – rapid”, realizată în „I”, „N”, „O” nr. 2 de V. Rotaru, dezvăluie paralele cu lucrările lui A. Casella, M. Skorik, M. Tariverdiev.

Analiza creațiilor prezentate în teză contribuie la înțelegerea relației dintre **tradiție și inovație**. În ciuda tendinței către tradiționalism în tratarea elementelor de gen și stil ale muzicii clasice și romantice, genul de trio cu pian a devenit un adevărat laborator pentru implementarea diferitelor tipuri de experimente în domeniul limbajului muzical. În acest sens, remarcăm stilul muzical al lui V. Rotaru, care folosește în compozițiile sale procedee neofolcloristice precum notația fără măsură, metrica măsurată, poli-modalismul etc. O tehnică interpretativă neconvențională caracteristică muzicii avangardiste este utilizată de Z. Tcaci, încheind ciclul de piese printr-o lovitură pe capacul pianului și o lovitură cu arcușul pe corpul instrumentelor cu coarde.



Paleta stilului neofolcloristic se realizează prin utilizarea folclorului diferitelor grupuri etnice care locuiesc în Republica Moldova. Astfel, în „I” „N” „O” nr. 2 și „I” „N” „O” nr. 3, pe lângă folclorul moldovenesc, V. Rotaru apelează la specificul ritmic al dansurilor bulgare (măsuri asimetrice și neregulate libere alternative) și specificul modal inerent muzicii populare bulgare. În lucrarea sa, Z. Tcaci se bazează pe exemple din folclorul evreiesc — *Băjgelă, Șăr, Gas-nign, Lobn mir zix ibărbătn*.

De remarcat, de asemenea, că există anumite inovații în tratarea aspectelor de gen, în special de către V. Rotaru, care a introdus ideea de macro-ciclu de triouri cu pian în muzica instrumentală de cameră moldovenească. Totodată, originalitatea ciclului constituit din diverse piese cu program al Z. Tcaci se manifestă nu numai în utilizarea de către compozitoare a titlurilor de program, ci și în personificarea instrumentelor ansamblului, iar reconstrucția ritualului determinate de conținutul surselor folclorice primare nu este, de fapt, tipică pentru genul de trio cu pian.

În creația sa O. Negruța creează o îmbinare non-conflictuală a mijloacelor de expresivitate muzicală de origine diferită — muzică academică, cultură muzicală de masă și folclor moldovenesc. În teza de față a fost evidențiată și unicitatea conceptului unei alte lucrări ce aparține muzicii instrumentale de cameră din Republica Moldova — *Rapsodia* de L. Știrbu. Este o lucrare de tip nou, în care cele mai importante elemente de expresivitate și compoziționale ale creației apar la confluența procedeele provenite atât din muzica academică, cât și din jazz-rock iar elementele specifice caracterului concertistic conturează o tendință de dezvoltare a genului de trio cu pian.

## RECOMANDĂRI

1. A continua căutările analitice în genul de trio cu pian, în moștenirea componistică din Republica Moldova, în secolele XX–XXI, având ca scop studierea lucrărilor care nu au fost incluse în paginile tezei de față.

2. A completa metodologia de cercetare a trioului cu pian în muzica națională, prin utilizarea metodelor interdisciplinare, combinând eforturile muzicologilor, interpreților și profesorilor.

3. A studia premierele lucrărilor noi ale compozitorilor autohtoni scrise în genul de trio cu pian și a analiza aceste opusuri.

4. A efectua o analiză comparativă a lucrărilor din genul de trio cu pian aparținând autorilor autohtoni, cu lucrări ale compozitorilor din alte țări.

5. A utiliza materialele și rezultatele cercetării științifice în programele de studii ale disciplinelor de specialitate ale instituțiilor de învățământ muzical superior.

6. A publica partiturile triourilor cu pian ale compozitorilor din Republica Moldova, aflate în manuscris, în vederea utilizării acestora în procesul de instruire a studenților în cadrul cursului de ansamblu cameral.

7. A elabora recomandările metodologice și interpretative privind triourile cu pian semnate de compozitori din Republica Moldova.

8. A introduce studiul triourilor cu pian ale compozitorilor autohtoni în procesul didactic al instituțiilor superioare și medii de specialitate, în scopul extinderii repertoriului didactic și interpretativ.

9. A populariza triourile cu pian ale autorilor moldoveni, în practica concertistică și de concurs, pe scenele naționale și internaționale.

10. A forma un fond de înregistrări video și audio ale concertelor ansamblurilor instrumentale de cameră care interpretează triouri cu pian ale compozitorilor din Republica Moldova.

## BLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### În limba rusă:

1. АКСЕНОВА, Л., АБРАМОВИЧ, А. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Т. 4. Москва: Советский композитор, 1973, с. 496–511.
2. БОНДУРЯНСКИЙ, А. *Фортепианные трио Иоганнеса Брамса*. Москва: Музыка, 1986. 78 с.
3. БЯЛЫЙ, И. *Из истории фортепианного трио: генезис и становление жанра*. Москва: Музыка, 1989. 94 с. ISBN 5-7140-0109-5.
4. ВОСКРЕСЕНСКАЯ, Т. *Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (проблемы, истоки, стадия формирования): автореф. дис. канд. иск.* Санкт-Петербург, 1992. 24 с.
5. ГАЙДАМОВИЧ, Т. *Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации*. Москва: Музыка, 2005. 263 с. ISBN 5-7140-0571-6.
6. ЕПИШИН, А. *Магия музыки барокко: итальянская трио-соната*. СПб.: Композитор, 2006. 148 с. ISBN 978-5-7379-0306-0.
7. КАРЕЛИНА, Е. *Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля: автореф. дис. канд. иск.* Москва, 1997. 24 с.
8. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chişinău: Pontos, 2014. 256 с. ISBN 978-9975-51-529-0.
9. КРЕЙН, Ю. *Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля*. Москва: Музыка, 1966. 112 с.
10. ЛЕВКО, О. *Пути обновления жанра камерно-инструментального ансамбля в творчестве русских советских композиторов 60–70-х годов: автореф. дис. канд. иск.* Москва, 1988. 23 с.
11. МИЛЮТИНА, И. *Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7–20. ISBN 5-376-00396-5.
12. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Primex-Com SRL, 2014. 440 p. ISBN 978-9975-110-03-7.
13. МИРОНОВ, Л. *Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели*. Москва: Музыка, 1974. 126 с.
14. *Музыка XX века. Очерки*. В 2-х ч. Москва: Музыка, 1976–1977.

15. НЕРОВНАЯ, Т. *Композитор Павел Юон и судьбы русского фортепианного трио первой трети XX века*: автореф. дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2013. 26 с.
16. ПОЛЬСКАЯ, И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с. ISBN 966-7352-46-3.
17. ЦАРЕГОРОДЦЕВА, Л. *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*: автореф. дис. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2005. 23 с.

#### **În limba română:**

18. CHICIUC, N. Repere ideatice în Trio pentru clarinet, vioară și pian de Gheorghe Neaga. In: *Arta*. 2016, vol. XXV, nr. 2, pp. 104–108. ISSN 2345–1181. E-ISSN 2537–6136.
19. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p. ISBN 978-9975-60-047-7.
20. *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic*. Chișinău: Universitas, 1992. 264 p.

#### **În limba engleză:**

21. ALLSOP, P. *The Italian „Trio” Sonata: From its Origins Until Corelli*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 334 p. ISBN 0-19-816229-4.
22. DUNN, N. *The Piano Trio from its Origins to Mozart's Death*: diss. of doct. of musical arts. University of Oregon, 1975. 90 p.
23. HIEBERT, E. *The piano trios of Beethoven: an historical and analytical study*: a thesis of doct. of philosophy (musicology). University of Wisconsin, 1970. 784 p.
24. IRVING, H. *The Piano Trio in London From 1791 to 1800 (1980)*: diss. of doct. of philosophy. Louisiana State University, 1980. 304 p.
25. SMALLMAN, B. *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford: Clarendon Press, 1992. 240 p. ISBN 978-019-816304-6.

#### **În limba germană:**

26. BIEHL, C. *Das Klaviertrio bei Haydn und Mozart: Untersuchungen zur Frühgeschichte einer musikalischen Gattung*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2010. 110 S. ISBN 978-3-8366-9619-7.
27. FINSCHER, L. Mozarts Klaviertrios im historischen Kontext. In: *Mozart — Jahrbuch 2003/04*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2005, S. 51–58. ISBN 3-7618-1762-2.
28. RAVIZZA, V. *Das instrumentale Ensemble von 1400 bis 1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes*. Bern-Stuttgart: Paul Haupt, 1970. 109 S.

## LISTA PUBLICAȚILOR ȘTIINȚIFICE ALE AUTORULUI LA TEMA TEZEI

### 2. Articole în reviste științifice

#### 2.2. în reviste din străinătate recunoscute

1. **PLEȘCAN, I.** The music instruments treatment at the Trio for clarinet, French horn and piano by Oleg Negruta. In: *RevArt. Revista de teoria și critica arte*. Timișoara: Eurostampa, 2022, nr. 1(39), pp. 119–127. ISSN 1841–1169. ISSN 2069–0495.

#### 2.3. în reviste din Registrul Național al revistelor de profil (cu indicarea categoriei)

2. **PLEȘCAN, I.** Tratarea genurilor folclorice în ciclul *Din folclorul evreiesc* pentru vioară, violoncel și pian de Zlata Tcaci. In: *Akademios. Revista de știință, inovare, cultură și artă*. Chișinău: Continental Grup SRL. 2022, nr. 2(65), pp. 141–150. ISSN 1857–0461. E-SSN 2587–3687. Categoria B.

3. **ПЛЕШКАН, И., ТКАЧЕНКО, В.** *Рансодия для скрипки, виолончели и фортепиано* композитора Ливиу Штирбу в контексте ассимиляции стилевых и жанровых особенностей массовой музыкальной культуры. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2022, nr. 1(42), pp. 32–38. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831. Categoria B.

4. **PLEȘCAN, I.** Piano Trio in the composer's creation of the Republic of Moldova: Historical and Theoretical Aspects. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2022, nr. 2(43), pp. 78–83. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831. Categoria B.

5. **ПЛЕШКАН, И.** Большой камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано в композиторском творчестве Республики Молдова: постановка проблемы. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL. 2013, nr. 3(20), pp. 87–91. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISBN 978-9975-9886-6-7. Categoria C.

6. **ПЛЕШКАН, И.** Фортепианное трио М. Фишмана как звуковой документ эпохи. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL. 2015, nr. 2(25), pp. 66–75. ISSN 2345–1408. Categoria C.

### 3. Articole în culegeri științifice

#### 3.1. în lucrările conferințelor științifice internaționale (peste hotare)

7. **ПЛЕШКАН, И.** Жанровые и стилевые особенности клезмерской музыки в цикле Златы Ткач «Из еврейского фольклора». В: *Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание*. Челябинск: ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского», 2022, с. 67–71. ISBN 978-5-94934-096-7.

### **3.2. în lucrările conferințelor științifice internaționale (Republica Moldova)**

8. ПЛЕШКАН, И. Композиционные особенности Трио для кларнета, валторны и фортепиано Олега Негруцы. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*. Chișinău: Valinex, 2023, pp. 84–88. ISBN 978-9975-68-486-6.

### **3.5. în alte colecții de lucrări științifice publicate în străinătate**

9. ПЛЕШКАН, И. К проблеме ассимиляции фольклорных моделей в макроцикле «ІNO» молдавского композитора Владимира Ротару. В: *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2022, № 41, с. 29–39. ISSN 2079–4436.

## **4. Rezumate/teze în culegeri științifice**

### **4.2. în lucrările conferințelor științifice internaționale (Republica Moldova)**

10. TCACENCO, V., PLEȘCAN, I. Asimilarea esteticii și stilisticii jazzului în Trioul pentru clarinet, corn și pian de O.Negruța. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională, 23 iunie 2015, Chișinău: Rezumatele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2015, p. 46. ISBN 978-9975-9617-6-9.

11. ТКАЧЕНКО, В., ПЛЕШКАН, И. Рапсодия для фортепианного трио Ливиу Штирбу в контексте претворения стилевых особенностей массовой музыкальной культуры. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională, Ediția a III-a, 26 septembrie 2017, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2017, pp.82–83. ISBN 978-9975-3126-7-7.

12. ПЛЕШКАН, И. Композиционные особенности Трио для кларнета, валторны и фортепиано Олега Негруцы. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova: Conferința științifică internațională, 22 februarie 2022, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2022, p. 46. ISBN 978-9975-68-465-1.

13. ПЛЕШКАН, И. Фортепианное трио в композиторском творчестве Республики Молдова: историко-теоретические аспекты. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională, 15 aprilie 2022, Chișinău: Tezele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2022, pp. 40–41. ISBN 978-9975-117-81-4.

## ADNOTARE

**Pleşcan Irina. Trioul cu pian în creația componistică din Republica Moldova sub aspect istorico-stilistic. Teza pentru obținerea titlului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2024.**

**Structura tezei** include: introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 174 titluri, 2 anexe; 142 de pagini ale textului de bază.

**Cuvinte-cheie:** trio cu pian, compozitori din Republica Moldova, stil muzical, factură de ansamblu, procedee de sorginte folclorică, muzică klezmer, jazz, improvizație, cultură muzicală de masă.

**Scopul lucrării:** cercetarea panoramică a genului de trio cu pian în creația compozitorilor din Republica Moldova din secolul XX – începutul secolului XXI, din punctul de vedere al diversității stilistice ale celor mai reprezentative mostre ale acestuia.

**Obiectivele cercetării:** prezentarea moștenirii componistice în genul trioului cu pian; analiza complexă a celor mai importante creații scrise pentru trio cu pian de către compozitorii din Republica Moldova; scoaterea în evidență a apartenenței stilistice a opusurilor prezentate în cercetare; formularea celor mai importante orientări stilistice în dezvoltarea trioului cu pian moldovenesc în perioada cercetată, în baza studierii materialului muzical al opusurilor selectate.

**Noutatea științifică și originalitatea:** o parte a materialelor prezentate în teză este studiată pentru prima dată, la acestea se atribuie lucrări aflate în arhiva Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Moldova: *Trio* pentru vioară, violoncel și pian de M. Fișman; *Rapsodia* pentru vioară, violoncel și pian de L. Știrbu; 4 piese pentru vioară, violoncel și pian *Din folclorul evreiesc* din arhiva personală a compozitoarei Z. Tcaci. Cele mai reprezentative scrise în genul de trio cu pian, prezente în lucrările compozitorilor din Republica Moldova, sunt cercetate pentru prima dată din perspectiva apartenenței acestora la principalele direcții stilistice: clasic-romantice, neo-folcloristice și cele asociate cu asimilarea culturii muzicale de masă.

Rezultatele obținute contribuie la **soluționarea problemei științifice importante**, care constă în comprehensiunea științifică a celor mai valoroase opere artistice create în genul de trio cu pian în cultura muzicală din Republica Moldova și sistematizarea acestora după criteriul stilistic, completând, astfel, viziunea privind evoluția genului și rolul acestuia în creația componistică autohtonă.

**Importanța teoretică:** teza de față completează și lărgeste cunoștințele existente despre genul de trio cu pian în muzica moldovenească, aduce o contribuție în sistematizarea proceselor stilistice ce au loc în această sferă genuistică. În procesul de analiză a creațiilor selectate pentru prima dată au fost introduse unele noțiuni precum macro-ciclu de trio cu pian; tratarea trioului de pian ca ciclu de piese cu program ș.a., ce contribuie la comprehensiunea acestui fenomen.

**Valoarea aplicativă a lucrării:** ideile științifice și concluziile tezei pot fi utile în cercetările ulterioare și în cursurile didactice de *Istoria muzicii naționale*, *Forme muzicale*, *Ansamblu Cameral*.

**Implementarea rezultatelor științifice:** materialele tezei au fost aprobate în cadrul conferințelor științifico-practice naționale și internaționale ce au avut loc în Republica Moldova, România, Bielorusia și Federația Rusă, și introduse în utilizarea științifică prin publicarea lor în edițiile specializate. Tezele cercetării au fost valorificate în procesul didactic desfășurat de autoarea tezei în clasa de *Ansamblu Cameral* Institutul de Arte A. Rubinstein din Tiraspol.



## АННОТАЦИЯ

**Плешкан Ирина. Фортепианное трио в композиторском творчестве Республики Молдова: историко-стилевой аспект. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2024.**

**Структура диссертации:** введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 174 наименований, 2 приложения; 142 страниц основного текста.

**Ключевые слова:** фортепианное трио, композиторы Республики Молдова, музыкальный стиль, ансамблевая фактура, приемы фольклорного происхождения, клезмерская музыка, джаз, импровизация, массовая музыкальная культура.

**Цель работы:** панорамное исследование жанра фортепианного трио в композиторском творчестве Республики Молдова XX – начала XXI веков, рассматриваемого с точки зрения стилового разнообразия его наиболее репрезентативных образцов.

**Задачи исследования:** представить композиторское наследие Республики Молдова в жанре фортепианного трио; выполнить целостный анализ наиболее значимых сочинений, созданных для фортепианного трио композиторами Республики Молдовы; выявить стилевую принадлежность опусов, представленных в аналитических очерках; на основе изучения музыкального материала избранных опусов сформулировать основные стилевые направления в развитии молдавского фортепианного трио исследуемого периода.

**Научная новизна и оригинальность:** часть представленных в диссертации материалов изучается впервые: таковы обнаруженные в архиве Союза композиторов и музыковедов Молдовы *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано М. Фишмана, *Рансодия* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу, а также рукопись *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано* из личного архива З. Ткач. Наиболее репрезентативные сочинения данного жанра не рассматривались ранее с позиций их принадлежности к основным стилевым направлениям: классицистско-романтическому, неофольклорному, а также связанному с ассимиляцией массовой музыкальной культуры.

Полученные результаты вносят вклад в **разрешение важной научной проблемы**, состоящей в научном осмыслении наиболее ценных с художественной точки зрения образцов фортепианного трио в музыкальной культуре Республики Молдова и их систематизации по стиловому критерию, тем самым дополняя представление об эволюции жанра фортепианного трио и его месте в отечественном композиторском творчестве.

**Теоретическое значение:** настоящая работа дополняет и расширяет существующие знания о жанре фортепианного трио в молдавской музыке, вносит вклад в систематизацию стиливых процессов, происходящих в данной жанровой сфере. В анализе избранных сочинений в жанре трио впервые применяются такие понятия, как макроцикл фортепианных трио, трактовка фортепианного трио как цикла программных пьес и др., способствующие научному осмыслению данного явления.

**Практическая значимость:** научные идеи и выводы работы могут найти применение в последующих исследованиях, а также в учебных курсах *История национальной музыки, Музыкальная форма, Камерный ансамбль*.

**Внедрение научных результатов:** материалы диссертации апробированы в ходе национальных и международных научно-практических конференций в Республике Молдова, Румынии, Белоруссии, Российской Федерации и внедрены в научный обиход посредством публикации научных статей в специализированных изданиях. Положения исследования нашли применение в педагогической деятельности автора в классе *Камерного ансамбля* Института искусств им. А. Рубинштейна, г. Тирасполь.

## ANNOTATION

### **Pleşcan Irina. Piano trio in the composer's creation of the Republic of Moldova: historical and stylistic aspect. Thesis for Doctor's Degree in Arts Studies and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chişinău, 2024.**

**Thesis structure:** introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 174 titles, 2 annexes; 142 pages of body text.

**Keywords:** piano trio, composers of Moldova Republic, music style, ensemble texture, folklore genesis techniques, Klezmer music, jazz, improvisation, popular musical culture.

**The purpose of the work:** the panoramic research of the piano trio genre in the composer's creation of the Republic of Moldova in the 20<sup>th</sup> and beginning of the 21<sup>st</sup> centuries, considered from the point of view of the stylistic diversity of its most representative examples.

**The research objectives** are: to outline the compositional heritage of the Republic of Moldova in the genre of piano trio; to realize the holistic analysis of the most significant piano trios written by the composers of the Republic of Moldova; to reveal the opuses stylistic features which are represented in analytical essays; define the main style trends within the development of Moldovan composer's piano trio during the period, based on studies of musical material of selected opuses.

**Scientific novelty and uniqueness:** a certain part of material represented in this thesis has been studying for the first time, discovered in of Composers' and Musicologists' Union of Moldova archive: *Trio* for violin, cello and piano by M. Fişman, *Rhapsody* for violin, cello and piano by L. Ştirbu, as well as *From Jewish Folklore: 4 pieces for violin, cello and piano* found in the Z. Tcaci' personal archive. The most representative compositions of this genre from the artistic point of view were not examined before within considering their belonging to the main stylistic directions: classicism-romanticism, neo-folklore, including the tendency connected with the assimilation of mass musical culture.

**The obtained results contribute to the solution of the important scientific problem,** which consists in the scientific comprehension of the most artistically valuable examples of the piano trio in the musical culture of the Republic of Moldova and their systematization according to the stylistic criterion, thus completing the vision regarding the evolution of the genre and its role in the national composers' creation.

**Theoretical importance:** the present work completes and enlarges existing knowledge on piano trio genre in Moldovan music, makes a contribution in stylistic processes systematization, taking place within the given genre. Within the selected pieces analyses for the first time some new notions are used, such as piano trio macrocycle, piano trio as a cycle of program pieces etc., favoring the scientific comprehension of the given phenomenon.

**Practical importance:** scientific ideas and conclusions can be applied in the future researchers and disciplines *History of national music, Musical Forms, Chamber Ensemble*.

**Implementation of scientific results:** thesis materials were approved during national and international scientific-practical conferences in the Republic of Moldova, Romania, Belarus, Russian Federation and have been implemented into scientific usage by the publication of scientific articles in specialized editions. The research theses have been valorised at the author's didactic activity at the *Chamber Ensemble* class of the A. Rubinstein Institute of Arts, Tiraspol.

**PLEȘCAN IRINA**

**TRIOUL CU PIAN  
ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA  
SUB ASPECT ISTORICO-STILISTIC**

**653.01. – MUZICOLOGIE**

Rezumatul tezei de doctor în studiul artelor și culturologie

---

Aprobat spre tipar: 29.02.2024

Hârtie ofset. Tipar ofset.

Coli de tipar: 1,8

Formatul hârtiei: 60x84 1/16

Tirajul: 50 ex.

Comanda nr. 28/24

---

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA  
CENTRUL EDITORIAL-POLIGRAFIC  
str. A. Mateevici, 60, Chișinău, Republica Moldova, MD 2009  
e-mail: cep1uvsm@mail.ru; usmcep@mail.ru