

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*

TEZA DE DOCTORAT

SPECIALITATEA 653.01. MUZICOLOGIE (DOCTORAT PROFESIONAL)

Conducător de doctorat:
TCACENCO VICTORIA
PROF. UNIV. DR.

Doctorandă:
ROMANENCO CRISTINA

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: 78.036.9:784.4(478)(043)

**VALORIFICAREA FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC ÎN
JAZZUL DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA
SECOLELOR XX-XXI: PROCEDEE ȘI TEHNICI DE
INTERPRETARE VOCALĂ**

SPECIALITATEA 653.01. MUZICOLOGIE (DOCTORAT PROFESIONAL)

Doctorandă:

Romanenco, Cristina

Conducător de doctorat:

Tcacenco, Victoria, dr., prof. univ.

CHIȘINĂU, 2022

©Romanenco, Cristina, 2022

CUPRINS

ADNOTĂRI (în limbile română, rusă și engleză)	5
INTRODUCERE	8
1. INFLUENȚA FOLCLORULUI ASUPRA MUZICII NAȚIONALE DE ORIENTARE NON-ACADEMICĂ DIN SECOLUL AL XX-LEA: REPERE ISTORICE ȘI INTERPRETATIVE	17
1.1. Tema populară <i>Ciocârlia</i> în viziunea interpretativă a Aurei Urziceanu	17
1.2. Tratarea jazzului vocal în compozițiile <i>Джордж из Динки Джаза, Fetele din Chișinău</i> și <i>O vioară cântă-ncet undeva</i> ale orchestrei conduse de Șico Aranov	20
1.3. Piese <i>Молдавские напевы, La morișca, Leana</i> și <i>Гайдуцкая баллада</i> din repertoriul formației <i>Orizont</i>	23
1.4. Cântecul <i>Sărbătoreasca</i> al formației <i>Plai</i>	32
1.5. Concluzii la capitolul 1	33
2. FOLCLORUL ÎN PRACTICA JAZZISTICĂ VOCALĂ NAȚIONALĂ LA CONFLUENȚA SEC. XX-XXI: TRATAREA SURSEI ORIGINALE, ASPECTE STILISTICE ȘI DE GEN, SINTEZA PROCEDEELOR VOCALE	36
2.1. <i>Lume, lume, soră lume</i>	36
2.2. <i>Trandafir de la Moldova</i>	45
2.3. <i>La cârciuma de la drum</i>	53
2.4. <i>Săraca inima me</i>	60
2.5. <i>Într-o zi la poarta mea (Ciririp)</i>	63
2.6. <i>Cine iubește și lasă</i>	66
2.7. <i>Ciuleandra</i>	71
2.8. <i>Până când nu te iubeam</i>	76
2.9. Concluzii la capitolul 2.....	82
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	85
BIBLIOGRAFIE	88
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	97
ANEXA 1. Lista abrevierilor	98
ANEXA 2. Programele recitalurilor	99
CVul autoarei.....	101

ADNOTARE

Romanenco, Cristina. Valorificarea folclorului muzical românesc în jazzul din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI: procedee și tehnici de interpretare vocală. Teză de doctor în artă, specialitatea 653.01.– Muzicologie (doctorat profesional), Chișinău, 2022.

Structura tezei este următoarea: introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 128 titluri, 2 anexe, 57 exemple muzicale, 13 figuri, 82 de pagini ale textului de bază.

Cuvinte-cheie: canto, folclorul românesc urban, interpreți, jazz, procedee și tehnici vocale

Domeniul de studiu: artă muzicală, interpretare vocală, jazz.

Scopul investigației constă în fundamentarea teoretico-practică a tratării folclorului românesc în muzica vocală de jazz din Republica Moldova la confluența sec. XX-XXI. **Obiectivele cercetării:** culegerea și studiul materialelor notografice din fondurile bibliotecare; selectarea și analiza auditivă a celor mai reprezentative exemple audio și video; alegerea celor mai valoroase creații vocale bazate pe prelucrarea folclorului în stil jazzistic din repertoriul interpretelor: Geta Burlacu, Cristina Pintilie, Nadia Trohin, Maria Răducanu; depistarea procedeelor interpretative de geneză jazzistică; analiza detaliată a particularităților melodice, modal-armonice, ritmice, timbrale; determinarea aspectelor stilistice și arhitectonice ale exemplelor selectate, precum și scoaterea la iveală a unicității artistice a acestora; evidențierea specificului intonării vocale, a dicției și articulației parvenite din repertoriul folcloric de tradiție orală (*hăulit, invocație, lălăit, melismatica populară*).

Noutatea și originalitatea științifică a cercetării: pentru prima dată în muzicologia națională se valorifică un strat important al culturii muzicale non-academice și anume interacțiunea jazzului cu folclorul muzical românesc privit sub aspectul interpretării vocale.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic a tezei este determinată de unicitatea repertoriului interpretat de autoarea prezentei teze; pentru prima dată în practica interpretativă națională este prezentat un repertoriu inedit în cadrul căruia folclorul muzical românesc este tratat în stil jazzistic.

Valoarea aplicativă a lucrării: materialele și concluziile tezei pot fi utile în procesul de predare a disciplinelor: *Canto de estradă și jazz, Stilistica interpretării vocale, Ansamblu vocal, Metodica predării disciplinei de specialitate (Canto de estradă și jazz), Istoria muzicii de estradă și jazz* precum și în activitatea artistică a cântăreților de jazz.

Aprobarea rezultatelor științifice și artistice. Rezultatele științifice au fost aprobate prin participarea la 6 conferințe științifice internaționale și reflectate în 6 articole științifice, publicate în Republica Moldova, România și Federația Rusă. Rezultatele componente practice a tezei au fost aprobate în activitatea concertistică a autoarei desfășurată atât în Republica Moldova, cât și în alte țări ale lumii. Concomitent materialele și concluziile tezei sunt aplicate în practica pedagogică a autoarei la departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

АННОТАЦИЯ

Романенко, Кристина. Освоение румынского музыкального фольклора в джазе Республики Молдова рубежа XX-XXI веков: приемы и техники вокального исполнительства. Диссертация на соискание ученого звания «доктор искусств» по специальности 653.01.-Музыковедение (профессиональный докторат). Кишинев, 2022.

Структура диссертации следующие разделы: введение, две главы, общие выводы и рекомендации, библиография, состоящая из 128 названий, 2 приложения, 57 нотных примеров, 13 схем, 82 страницы основного текста.

Ключевые слова: пение, румынский городской фольклор, исполнители, джаз, вокальные приемы и техники

Область исследования: музыкальное искусство, вокальное исполнительство, джаз.

Цель исследования состоит в теоретическом и практическом изучении трактовки румынского фольклора в джазовой вокальной музыке Республики Молдова на рубеже XX-XXI вв. **Задачи исследования:** сбор и изучение нотных материалов из библиотечных фондов; отбор и слуховой анализ наиболее репрезентативных аудио и видео примеров; выбор наиболее ценных произведений на основе обработки фольклора в джазовом стиле из репертуара исполнительниц: Джета Бурлаку, Кристина Пинтилие, Надя Трохин, Мария Рэдукану; обнаружение исполнительских приемов джазового генезиса; детальный анализ мелодических, ладогармонических, ритмических, тембровых особенностей; определение их стилевых и композиционных аспектов, а также выявление их художественного своеобразия; выявление особенностей вокального интонирования, дикции и артикуляции, заимствованной из фольклорного репертуара устной традиции (*hăulit, invocație, lălăit*, фольклорная мелизматика).

Научная новизна и оригинальность исследования: впервые в отечественном музыкознании изучается важный аспект неакадемической музыкальной культуры, а именно взаимодействие джаза с румынским музыкальным фольклором, рассматриваемое с точки зрения вокального исполнительства.

Новизна и оригинальность артистической концепции диссертации определяются уникальностью репертуара, изученного и исполненного автором настоящей диссертации; впервые в отечественной исполнительской практике освоен необычный репертуар, основанный на слиянии джаза с румынским музыкальным фольклором.

Прикладная ценность работы: научный подход автора может быть полезен в процессе преподавания предметов: *Эстрадное и джазовое пение, Стилистика вокального исполнения, Вокальный ансамбль, Методика преподавания специальной дисциплины (Эстрадное и джазовое пение), История эстрадной и джазовой музыки*, а также в концертной деятельности джазовых вокалистов.

Внедрение научных и художественных результатов. Научные результаты исследования апробированы путем участия в 6 международных научных конференциях и публикации 6 научных статей, изданных в Республике Молдова, Румынии и Российской Федерации. Художественные результаты нашли отражение в концертной деятельности автора, организованной как в Республике Молдова, так и в других странах мира. В то же время материалы и выводы диссертации применяются в педагогической практике автора департаменте *Музыковедения, композиции и джаза* Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

ANNOTATION

Romanenco, Cristina. The valorization of Romanian musical folklore in jazz from the Republic of Moldova at the turn of the 20th-21st centuries: methods and techniques of vocal performance. Doctoral thesis in art, specialty 653.01- Musicology (professional doctorate). Chisinau, 2022.

Structure of the thesis includes the following sections: introduction, two chapters, general conclusions and recommendations, bibliography consisting of 128 titles, two appendices, 57 musical examples, 13 figures, 82 pages of the basic text.

Key words: singing, Romanian urban folklore, singers, jazz, vocal methods and techniques

Field of study: musical art, vocal performance, jazz.

The aim of the investigation consists in theoretical and practical capitalization of Romanian folclor' treatment in vocal jazz music of the Republic of Moldova on the turn of 20th-21st centuries. **The objectives** of the thesis consist in: collection and study of sheet music materials from library funds; selection and audio analysis of the most representative audio and video examples; the choice of the most valuable creations based on the folklore treatment in a jazz style from the repertoire of the singers: Geta Burlacu, Cristina Pintilie, Nadia Trohin, Maria Răducanu; detecting the performing tools of jazz genesis; the detailed analysis of the melodic, modal-harmonic, rhythmic, timbre particularities; determining the stylistic and composition aspects of the selected examples, as well as revealing their artistic uniqueness; highlighting the specifics of vocal intonation, diction and articulation derived from the folklore repertoire of oral tradition (*hăulit, invocație, lălăit*, folk ornamentation).

The scientific novelty and originality of the research: for the first time in national musicology an important layer of non-academic musical culture is capitalized, namely the interaction of jazz with Romanian musical folklore treated from the aspect of vocal performance.

The novelty and originality of artistic concept of the theses is determined by the uniqueness of the repertoire studied and performed by the author of the dissertation; for the first time in the national performing practice an unusual repertoire based on the fusion of Romanian musical folclor with jazz music has valorized.

The applicative value of the work: the author comes with a scientific approach that can be useful in the teaching process of the subjects: *Pop and Jazz Singing, Stylistics of Vocal Interpretation, Vocal Ensemble, Teaching Methodology of Specialization Discipline (Pop and Jazz Singing)* and *History of Popular Music*.

Approval of scientific and artistic results. The scientific results were approved by participating in 6 international scientific conferences being reflected in 6 scientific articles published in the Republic of Moldova, Romania and the Russian Federation. The artistic results were used in the concert activity of the author of the thesis carried out both in the Republic of Moldova and in other countries of the world. At the same time, the materials and conclusions of the thesis are applied in the pedagogical practice of the author at the Department of *Musicology, Composition and Jazz* of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Fenomenul tratării în stil jazz a melodiilor vocale populare din arealul românesc reprezintă un domeniu amplu și important al patrimoniului jazzistic din Republica Moldova și România, manifestându-se în prezent sub aspectul unui curent muzical aparte cu particularitățile sale caracteristice. Acesta face parte dintr-un proces mai general, care reflectă fuziunea tradiției folclorice – atât rurale, cât și urbane – cu alte domenii ale artei muzicale, actualmente influențând muzica ușoară, muzica rock sau muzica de jazz. În acest context capodoperele folclorice (acest lucru se referă la folclorul urban) sunt tratate în același mod ca și standardele jazzistice.

Folclorul în sine conține germenul improvizației. El se caracterizează printr-un proces permanent de creativitate. Acest caracter mai mult sau mai puțin maleabil, în funcție de specie și categorie folclorică, permite preluarea, tratarea, dezvoltarea, varierea la alte nivele de existență a fenomenului muzical, în general. Modelul inițial al cântecului popular devine sursa iradiantă primă în procesul de abordare jazzistică, – atât textul poetic, cât și melodia, care la rândul ei poate fi armonizată modal sau tonal, în dependență de stratul folcloric pe care îl reprezintă, oferă un spațiu foarte larg, aproape nelimitat, pentru creativitate, improvizație, și uneori transformare majoră a sursei originale.

În acest context pot fi modificate diferite elemente constitutive, în special, ale melodiei: structura modal-tonală, cea ritmică, linia melodică, arhitectonica. Fiind bazată pe un anumit text poetic, melodia, susținută de o succesiune armonică se identifică ca un punct de pornire, ce permite o viziune și un spațiu foarte larg, pentru transfigurarea sursei originale. Astfel, se subliniază diferite aspecte melodice sau armonice, foarte liber se tratează baza genuistică a acestor exemple sonore, se modifică arhitectonica originalului. În acest context, cântărețul sau o trupă de jazz devin adevărații coautori ai melodiilor folclorice românești, stimulând dialogul epocilor istorice, arhetipurilor culturale, modelelor stilistice.

Folclorul muzical din arealul românesc influențează toate straturile, formele și genurile muzicii non-academice din arealul românesc. Menționăm faptul, că anume în cultura muzicală autohtonă implicarea folclorului muzical românesc în creații de diferite genuri a devenit un curent viabil. În perioada sovietică reflecțiile folclorului românesc se regăsesc în muzica rock (începând cu formațiile *Noroc*, conducător artistic: Mihai Dolgan, și *Plai*, conducător artistic: Ștefan Petrache), în muzică pop (formația *Orizont*, conducător artistic și compozitor: Oleg Milștein), în cea de jazz (orchestra de jazz condusă de Șico Aranov, formația *Cvarta*, producția

solistică a pianistului de jazz Mihail Alperin și alte fenomene).

Începând cu anii 1990 acest curent a căpătat un nou impuls, fiind promovat de mai mulți muzicieni creativi. Constatăm o implicare deosebită din partea cântăreților de jazz autohtoni care au creat adevărate capodopere. Putem menționa doar câteva realizări importante de acest gen și anume: proiectele muzicale ale formației *Trigon*, precum *Sofia Vicoveanca Tribut* (2010), și *Maria Tănase Tribut* (2013), care prezintă la acest capitol un vast palmares artistic.

În 2012 *Alex Calancea Band* vine cu proiectul *The road to the home (Drumul spre casă)*, în cadrul căruia se atribuie o nouă conotație unor lucrări folclorice precum *Ciocârlia*, *Călușarii*, *Lume, lume* ș.a., îmbinând astfel stilul de interpretare vocal-instrumental cu particularități ritmice și sonore ale curentului *jazz-rock*. Albumul *Basul Capricios* (2016), realizat în colaborare cu vocalista Cristina Pintilie, valorifică melodii folclorice instrumentale, într-o abordare nouă, adaptând procedeul jazzistic numit *scat* la linia melodică instrumentală pentru o nouă perspectivă a genului.

Cântăreața de jazz Geta Burlacu, în albumele sale *Ce n-aș da* (2005), în colaborare cu compozitorul Igor Iachimciuc și *Cine iubește* (2010), în colaborare cu Alex Calancea, oferă o nouă tratare a folclorului românesc, selectând drept material muzical incipient mostrele folclorice – *Ciririp*, *Lume, soro lume*, *Cine iubește și lasă* ș.a. Formația *Transbalkanica* în albumul omonim (2005), reflectă armonios fuziunea folclorului muzical românesc din toate zonele geografice ale României, prin păstrarea aspectului tradițional al fiecărei zone în parte, cu îmbinarea genurilor *pop-jazz*, *ethno-jazz* ș.a.

O pagină aparte în dezvoltarea jazzului vocal autohton reprezintă evoluția formației *Univox Vocal Band* legată nu doar de interpretarea celor mai renumite standarde ale jazzului universal, ci și de prelucrările cântecelor folclorice. În repertoriul colectivului vizat putem menționa existența diferitor genuri folclorice: exemplele folclorului urban *Trandafir de la Moldova*, *O damigeană*, precum și numeroase colinde.

Lista poate fi completată cu creațiile componistice scrise sub influența folclorului printre care vom nominaliza miniatura vocal-corală *Colo sus, colo mai jos* semnată de Dumitru Belinschi sau ciclul vocal-coral *Descânțece* de Igor Iachimciuc. În cadrul creațiilor menționate se explorează sinteza folclorului cu muzica jazz ajustată la o componentă rar întâlnită în muzica moldovenească – ansamblu vocal de jazz *a cappella*.

Așadar la momentul actual în cultura muzicală non-academică din Republica Moldova s-a format un strat destul de amplu, valoros, inovativ din punct de vedere al tratării mijloacelor de expresivitate muzicală care îmbină armonios folclorul muzical autohton cu jazzul național, și nu

numai. Prin aceste exemple dorim să demonstrăm că există un volum amplu de creații înregistrate, interpretate și incluse în repertoriul muzicienilor din Republica Moldova și România, care se bazează anume pe folclorul muzical din spațiul românesc, acoperind toate formele și genurile muzicii non-academice din Republica Moldova. Merită subliniat, că actualmente nu există lucrări în știința autohtonă despre muzica care abordează tematica fuziunii folclorului cu muzica de jazz privite sub aspectul specificului de interpretare vocală, fapt ce denotă actualitatea și importanța unei abordări teoretice ce ține de fenomenul vizat ca fiind unul de perspectivă, având un rol esențial pentru cultura națională.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul investigației constă în fundamentarea teoretico-practică a tratării folclorului românesc în muzica vocală de jazz din Republica Moldova la confluența sec. XX-XXI. **Obiectivele** cercetării: culegerea și studiul materialelor notografice din fondurile bibliotecare; selectarea și analiza auditivă a celor mai reprezentative exemple audio și video; alegerea celor mai valoroase creații bazate pe prelucrarea folclorului în stil jazzistic din repertoriul vocalistelor: Geta Burlacu, Cristina Pintilie, Nadia Trohin, Maria Răducanu; depistarea procedeeleor interpretative de geneză jazzistică; analiza detaliată a particularităților melodice, modal-armonice, ritmice, timbrale; determinarea aspectelor stilistice și arhitectonice ale exemplelor selectate, precum și scoaterea la iveală a unicității artistice a acestora; evidențierea specificului intonării vocale, a dicției și articulației parvenite din repertoriul folcloric de tradiție orală (*hăulit, invocație, lălăit, melismatica populară*).

Noutatea și originalitatea științifico-practică a cercetării este determinată de unicitatea conceptului artistic ales de autoarea prezentei teze. Pentru prima dată în muzicologia și practica interpretativă națională este valorificat un strat important al culturii muzicale non-academice și anume interacțiunea jazzului cu folclorul național privit sub aspectul interpretării vocale. Pentru prima dată sunt analizate mai multe compoziții vocal-instrumentale de valoare din spațiul cultural românesc, sunt scoase la iveală probleme de interpretare vocală și oferite soluții de depășire a acestora. Componenta practică prezentată în cadrul a trei programe de concert trasează noile direcții de dezvoltare a practicii artistice naționale.

Baza teoretică și metodologică a tezei are un caracter sintetic. Sunt îmbinate metodele parvenite din muzicologia teoretică și istorică, precum și din teoria și istoria artei interpretative. Aceste cunoștințe și metode sunt îmbogățite cu metodele de analiză a muzicii pop, jazz și rock. Specificul metodei analitice constă în faptul că, fiind exemple muzicale ale culturii orale (muzica de jazz, la fel ca și folclorul autohton), ele sunt analizate în mod auditiv și descifrate: astfel constatăm necesitatea și importanța aducerii aportului dat. Printre metodele cele mai des folosite

În realizarea tezei, menționăm analiza și sinteza, analiza comparativă, inducția și deducția, analiza interpretativă. Sunt implicate de asemenea metodele venite din domeniul etnomuzicologiei. **Sursele utilizate** în procesul de elaborare a tezei de doctor pot fi divizate în patru grupuri diferite. **Primul grup** este constituit din cercetările dedicate **folclorului românesc** semnate de etnomuzicologi din România – Gh. Oprea [25], L. Agapie [27], Gh. Ciobanu [13], și din Republica Moldova – V. Ghilaș și V. Galaicu [18], D. Bunea [6] ș.a.

Cel de-al doilea grup este alcătuit din sursele semnate în diferite limbi dedicate **teoriei, istoriei, esteticii, sociologiei jazzului universal** care aparțin lui J.-E. Berendt și G. Huesmann [70], K. Gabbard [75], M. Griedly [77], J. L. Collier [53], A. Hodeir [78], P. Hollerbach [79], V. Konen [54, 55], E. Ovcinnikov [57-59], S. Amirhanova [52], P. Kornev [56], A. Ogorodova [60], H. Panassié [61], W. Seargeant [63, 90], K. Uşakov [66], A. Cernîșov [67], F. Şak [68], I. Viehmann, M. Zdrengea [48], etc

În cadrul acestui grup merită de subliniat cercetările autorilor din diferite țări, dedicate **fenomenului de ethnojazz** ale căror autori sunt V. Tcacenco [43] și C. Levy [80]. Problemele jazzului autohton sunt studiate în lucrările științifice care aparțin muzicologului V. Tcacenco [37-42].

Al treilea grup cuprinde **dicționare și enciclopedii** online și offline: *Dicționar de jazz* al lui A. Andrieș [1], *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești* de R. Antonescu [2], *Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic (1460-1960)* de S. Buzilă [7], *Dicționar de forme și genuri muzicale* de D. Bughici [5], *Dicționar explicativ al limbii române* [15, 23], *Literatura și arta Moldovei* [19], o enciclopedie din Statele Unite SAGE (articol *Moldova: Modern and Contemporary Performance Practice*) semnat de R. Garnett, V. Tcacenco și D. Bunea [76], precum și *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll* [85], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [88].

Al patrulea grup cuprinde **materialele audio și video** care servesc drept bază pentru analiza muzicologică și interpretativă, prezentând cântăreții de muzică populară din Republica Moldova și România, pe de o parte, și interpreții de muzică jazz, pop și rock, pe de altă parte.

Importanța teoretică a tezei constă în aprofundarea cunoștințelor în domeniul muzicii non-academice bazate pe sinteza folclorului cu jazzul vocal contemporan din Republica Moldova, contribuția la dezvoltarea aparatului analitic privind studiul fenomenelor de tip sintetic în muzica non-academică, descoperirea și descrierea noilor procedee de emiterie a sunetului vocal, care apar în baza interacțiunii jazzului cu tradiția folclorică autohtonă.

Valoarea aplicativă a lucrării: autoarea fiind profesoară de canto de estradă și

concomitent interpretă de muzică ușoară, jazz, folclor, vine cu o abordare științifică care poate fi utilă în procesul de predare a unor discipline de specialitate precum: *Canto de estradă și jazz, Stilistica interpretării vocale, Ansamblu vocal, Metodica predării disciplinei de specialitate (Canto de estradă și jazz), Istoria muzicii de estradă și jazz* în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Aprobarea rezultatelor științifice și artistice. Rezultatele științifice au fost valorificate prin participarea la **conferințe științifice internaționale:**

- Aspecte ale tratării în stil jazz a cântecelor populare românești: *Săraca inima mea și Ciririp*. Conferința științifică internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Ediția a V-a, Chișinău, Moldova, 24 septembrie 2019;
- Importanța cunoașterii folclorului muzical pentru însușirea tehnicilor de interpretare a muzicii vocale de estradă. Conferința științifică internațională *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Chișinău, 11-12 decembrie 2014;
- Unele aspecte de interpretare jazzistică vocală (pe baza albumului *Porgy și Bess* în varianta interpretativă a lui L. Armstrong și E. Fitzgerald). Conferința științifică internațională *Învățăământul artistic-dimensiuni culturale*. Chișinău, 07 aprilie 2017.
- Creația populară *Ciuleandra* în versiunea interpretativă jazzistică a compozitorului A. Ștefăneț. Conferința științifică internațională *Învățăământul artistic-dimensiuni culturale*. Chișinău, 15 mai 2020;
- New life of an old song: Romanian folklore in contemporary popular music. Conferința internațională științifico-practică *Мировоззренческие основания культуры современной России*, Ediția a 9-a, 10-12.05. 2018, Magnitogorsk;
- Cântecul popular *Până când nu te iubeam* în muzica contemporană non-academică. Perspective actuale în științele socio-umane/Current perspectives in social sciences, Universitatea „Aurel Vlaicu”, 24-27 noiembrie 2020, Arad;

De asemenea, rezultatele științifice au fost reflectate în 6 articole publicate în Republica Moldova, România și Federația Rusă.

Componenta practică a tezei reprezintă trei concerte ale autoarei desfășurate la AMTAP precum și pe scenele de concert din Chișinău – Palatul Național *Nicolae Sulac*, Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*, Sala cu Orgă. Programele concertelor au inclus atât cântece urbane, studiate în teză, cât și cântece de alte genuri (colind, romanță, cântecele cantautorilor autohtoni etc.). Printre ele sunt fragmente din evenimentele culturale internaționale precum

Jazz 'n Chișinău Festival, *EthnoJazz* Festival, iar compoziția *Cor* (muzica lui Anatol Ștefăneț) a fost înregistrată ca o parte componentă a coloanei sonore a filmului istoric *Lupii și Zeii* (regizor: Alexandru Vasilache).

Repertoriul studiat în cadrul tezei a fost interpretat în repetate rânduri atât la diverse festivaluri și concursuri, cât și în cadrul turneelor realizate de către autoarea prezentei teze în țări precum România, Italia, Franța, Monaco, Austria, Germania, Danemarca, Suedia, Ucraina, Federația Rusă, Statele Unite ale Americii, iar pe data de 7 decembrie 2017 a cântat în Capitol, Washington D.C., în fața membrilor Senatului S.U.A., în cadrul evenimentului dedicat aniversării a 25 de ani de la stabilirea relațiilor diplomatice dintre Republica Moldova și Statele Unite ale Americii.

Sumarul conținutului tezei. În **Introducere** sunt formulate actualitatea și importanța problemei abordate, scopul și obiectivele investigației, noutatea și originalitatea științifico-practică, baza teoretică și metodologică a lucrării, importanța teoretică și valoarea aplicativă a tezei. De asemenea se explică aprobarea rezultatelor științifice și artistice.

În cadrul capitolului 1 **Influența folclorului asupra muzicii naționale non-academice din secolul al XX-lea: repere istorice și interpretative** sunt studiate cele mai reprezentative exemple ale fuziunii jazzului și, în sens mai larg, a muzicii de orientare non-academică, cu folclorul din arealul cultural românesc. Astfel, compartimentul **1.1. Tema populară Ciocârlia în viziunea interpretativă a Aurei Urziceanu** este dedicat experimentelor bazate pe folclorul românesc a legendarei cântărețe de jazz din România, Aura Urziceanu care a influențat considerabil dezvoltarea procedeeleor jazzistice în spațiul sovietic, în primul rând, în RSSM.

Următorul compartiment, **1.2. Tratarea jazzului vocal în compozițiile *Джордж из Динки Джаза, Fetele din Chișinău* și *O vioară cântă-ncet undeva* ale orchestrei conduse de Șico Aranov** scoate la iveală specificul interpretării vocale în cadrul orchestrei de jazz conduse de Șico Aranov. Compartimentele **1.3. Piesele *Молдавские напевы, La morișca, Leana* și *Гайдуцкая баллада* din repertoriul formației *Orizont* și 1.4. Cântecul *Sărbătoreasca* al formației *Plai* țin de activitatea artistică a formațiilor de muzică pop din perioada sovietică *Orizont* și *Plai* care au asimilat mai multe elemente stilistice și de gen parvenite din folclorul național, precum și au folosit un șir larg de melodii populare din arealul românesc. Compartimentul **1.5.** prezintă concluziile formulate pe marginea materialului studiat.**

Capitolul 2 cu titlul **Folclorul în practica jazzistică vocală națională la confluența sec. XX-XXI: tratarea sursei originale, aspecte stilistice și de gen, sinteza procedeeleor vocale** este alcătuit din **8 schițe analitice** în cadrul cărora sunt reflectate rezultatele studierii minuțioase

a celor mai valoroase lucrări din folclorul românesc urban care au devenit sursă de inspirație pentru interpreții din Republica Moldova și România din diferite generații.

Pe baza capodoperelor folclorului românesc – *Lume, lume, soră lume, Trandafir de la Moldova, La cârciuma de la drum, Săraca inima me, Într-o zi la poarta mea (Ciririp), Cine iubește și lasă, Ciuleandra, Până când nu te iubeam* – autoarea scoate la iveală: specificul textului poetic, arhitectura fiecărui exemplu, aspectele stilistice și de gen care vin atât din muzica folclorică, cât și din arta jazzului. În plus, sunt evocate cele mai importante tehnici și procedee vocale de origine diferită. Merită de menționat că abordarea fiecărei compoziții se realizează prin aplicarea metodei de analiză comparativă a diferitor versiuni ale cântecelor selectate.

În cadrul subcapitolului **2.1. *Lume, lume, soră lume*** se analizează o creație urbană românească, apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea. Sunt scoase la iveală simbolismul (lumea trecătoare, Lăsata Secului) și structura textului poetic, precum și specificul modal al melodiei. Ca un imbold pentru tratarea cântecului apare varianta ce aparține Mariei Tănase – cu o voce sobră, *non vibrato*, amintind de sonoritatea unui vuiet, care se intensifică până la *forte* și *vibrato* intens cu implicarea *glissando*-ului, imitând o stare de deznădejde. La fel sunt studiate coloana sonoră a filmului moldovenesc *Lăutarii* (1971), realizat de E. Loteanu, cu Serghei Lunchevici, în rolul lui Toma Alistar, care interpretează acest cântec cu vocea. Printre versiunile contemporane menționăm cele care aparțin lui R. Iagupov, *Dara, Andra, Roots Revival Romania*. Geta Burlacu, în cadrul evoluării la *Fest Urban Voices*, Nante, Franța, 2014, oferă o viziune interpretativă care scoate la iveală caracterul vesel al cântecului, dezvăluind astfel un concept păgân al ritualului morții.

Subcapitolul **2.2. *Trandafir de la Moldova*** – este dedicat analizei cântecului apărut în perioada interbelică, în sudul României. Se studiază versiunea formației *Univox Vocal Band* care scoate la iveală măiestria jazzistică vocală a tuturor membrilor. Sunt implicate procedeele: *glissando* pe baza acordurilor, *scat*, tehnica *riff*-urilor, factura *poliostinato*.

Subcapitolul **2.3. *La cârciuma de la drum***. Melodia a fost lansată de către interpreta de muzică populară Romica Puceanu. În versiunea cântăreței merită de menționat procedeul de *terminal vibrato*, emisia sunetului bazată pe vocea de cap care asigură un sunet lejer și transparent. În aranjamentul semnat de I. Stepan și N. Andrus, diferite *pattern*-uri melodico-ritmice, desfășurate în cadrul piesei, formează o factură multistratală de tip *poliostinato*, îmbogățită cu *break*-uri improvizate. Interpreții au reușit să aleagă silabele mai puțin specifice

pentru *scat*, dar apropiate tradițiilor folclorice. Adăugăm imitarea instrumentelor de jazz (baritonul redă sonoritatea tobei mici (*snare drum*), iar basul – contrabasul).

Subcapitolul **2.4. *Săracă inima me***, este dedicat *cântecului de petrecere*, care a capătat o mare popularitate. Formația din România *Etno* în albumul lor *Nu mă lăsa* oferă versiunea tradițională a cântecului vizat, fiind utilizat un *beat*, împrumutat din *dance music*, iar trupa *Snake* implică elementele stilurilor *hip hop* și *reggae*. În versiunea autoarei în colaborare cu pianistul Mark Oselschi, merită de menționat implicarea stilului *parlando-rubato*, micro-improvizațiile apărute în interiorul strofelor muzical-poetice, procedeul *call-and-response* și tehnica *riff*-urilor în partida pianului.

Materialele subcapitolului **2.5. *Într-o zi la poarta mea (Ciririp)*** la fel se bazează pe interpretarea duetului C. Pintilie-M. Oselschi. Micro-improvizațiile vocale construite pe cele mai semnificative intonații ale cântecului contribuie la integritatea intonațională a acestuia. În micro-cadențele partidei vocale se folosesc *ritardando*, *glissando*, *parlando rubato* etc. Menționăm la fel procedeele metroritmice pur jazzistice – *off beat* și *down beat*.

Subcapitolul **2.6. *Cine iubește și lasă*** este dedicat unei lucrări de referință din repertoriul M. Tănase. Redând atât aspectul tragic al textului acestui blestem, cât și mijloacele de expresivitate muzicală tipice bocetului, cântăreața utilizează articulația exagerată, culoarea vocii dură, sunetele non-muzicale (strigăt, șoapte, șuierat). În comparație cu versiunea M. Tănase, autoarea tezei oferă o abordare proprie a cântecului, folosind procedeele vocale contrastante: cantilena în strofele 1 și 5 și *parlando rubato* în alte secțiuni ale formei muzicale.

În subcapitolul **2.7. *Ciuleandra*** se studiază cântecul din albumul omonim înregistrat de M. Tănase între anii 1955-1957 care de asemenea a fost inclus în proiectul *Omagiu Mariei Tănase*, lansat în 2013 de jazzmanul din Republica Moldova Anatol Ștefăneț, în colaborare cu vocalistele: Maria Răducanu (România), Geta Burlacu, Cornelia Ștefăneț, Cristina Pintilie, Olesea Tucan, Nadia Trohin (Republica Moldova). Elementele teatrului popular se realizează prin dialogul solistelor Cristina Pintilie și Geta Burlacu (textul a fost improvizat spontan în procesul de înregistrare a compoziției). Subliniem coloristica timbrală individualizată: solistele implică mai multe procedee specifice precum *glissando* descendent, atac pe glotă, sunetele nazale, accentuarea ultimei silabe prin extinderea duratei sunetului respectiv și alte procedee.

Subcapitolul **2.8. *Până când nu te iubeam*** se referă la o altă capodoperă a faimoasei M. Tănase, autorul textului poetic fiind Anton Pann. Structura melodiei se axează pe secunde mărite, asigurând astfel un colorit oriental, subliniat de utilizarea modului dublu armonic. Storm Large, solista trupei *Pink Martini* din SUA, demonstrează o manieră vocală proprie, implicând

procedee de *screaming*, micro-intervaluri și o articulație exagerată. În proiectul *Omagiu Mariei Tănase* acest cântec este interpretat de Nadia Trohin: interpreta tratează melodia ca un *standard* jazzistic, folosind în loc de *scat* procedeul de origine folclorică *hăulit*. Ultimul subcapitol **2.9.** este dedicat concluziilor. Rezultatele cercetării se regăsesc în **Concluzii generale și recomandări.**

1. INFLUENȚA FOLCLORULUI ASUPRA MUZICII NAȚIONALE DE ORIENTARE NON-ACADEMICĂ DIN SECOLUL AL XX-LEA: REPERE ISTORICE ȘI INTERPRETATIVE

Pentru a analiza premisele implicării jazzului vocal în practica muzicală autohtonă pe parcursul sec. al XX-lea, care au determinat, în mare măsură, apariția procedeeleor jazzistice vocale practicate ulterior, trebuie să formulăm unele precizări. După cum afirmă muzicologul din Republica Moldova V. Tcacenco, evoluția jazzului național poate fi prezentată ca o succesiune a două perioade de amploare: prima cuprinde anii 1930-1980 ai secolului trecut, iar cea de-a doua – anii 1990-2020 [3, p.873]. În cadrul prezentului capitol vom studia fenomenele care au apărut pe parcursul primei etape de evoluție a jazzului național și nu numai.

Specificul perioadei vizate constă în faptul, că jazzul național este prezentat în exclusivitate de ansambluri mici (de tip *combo*) sau orchestre mari (de tip *big-band*), deci de componente instrumentale (o mică excepție fiind vocaliștii Orchestrei de jazz conduse de Șico Aranov). Putem afirma, că interpretarea vocală, cu părere de rău, nu reprezintă o parte semnificativă a jazzului național, acest fapt datorându-se, în mare parte, tradiției jazzului universal, unde pe primul loc se clasau instrumentiștii, iar vocaliștii erau undeva pe marginea acestui curent.

Din cauza lipsei jazzului vocal autohton în perioada vizată, experimentele cu utilizarea procedeeleor jazzistice în muzica vocală au fost transferate în alte forme și genuri ale muzicii de orientare non-academică, fapt ce a determinat studiul celor mai reprezentative exemple atât ale jazzului național, cât și ale muzicii pop sau rock din perioada vizată în cadrul capitolului 1. Merită de adăugat, că lipsa pe teritoriul Republicii Moldova a școlii vocale de jazz a fost parțial compensată prin popularitatea enormă a înregistrărilor audio și video ale cântăreței de jazz din România, Aura Urziceanu despre care vom vorbi mai jos. Reieșind din cele expuse anterior, capitolul 1 se structurează ca o serie de schițe analitice a diferitor exemple sonore, care demonstrează implicarea procedeeleor jazzistice vocale bazate pe folclorul din spațiul cultural românesc în cadrul compozițiilor de muzică jazz, pop sau rock.

1.1. Tema populară *Ciocârlia* în viziunea interpretativă a Aurei Urziceanu

Cu părere de rău, pământul moldovenesc nu a născut nici o cântăreață de jazz de talie mondială în comparație cu România, care s-a bucurat de Aura Urziceanu, „o cântăreață și compozitoare de jazz din România, considerată una din cele mai importante voci românești ale

genului; în acest sens, jazzologul și interpretul Mihai Berindei o numește o „cântăreață autentică de jazz de clasa internațională” [4].

Aura Urziceanu s-a născut la 14 decembrie 1946, în București, într-o familie de muzicieni. A studiat vioara, iar la vârsta de opt ani își face debutul ca vocalistă. Prima apariție la TV are loc la vârsta de 14 ani cu melodia *Soarele e îndrăgostit de Mamaia*, care ulterior a fost prezentată în cadrul primei ediții a Festivalului de Muzică Ușoară de la Mamaia.

În anul 1962 este invitată să participe în spectacolul *Jazz-jazz-jazz*, la Teatrul Evreiesc de Stat, iar în 1965 face parte din spectacolul de revistă al celebrului Teatru Satiric-Muzical „Constantin Tănase”, interpretând două piese compuse de Edmond Deda – *Zâmbiți, vă rog și Oglinda dragostei*. În contextul tezei noastre este important de menționat o adaptare jazzistică a unei teme celebre din folclorul românesc, *Ciocârlia* care răsună și în *Rapsodia română nr. 1* de George Enescu și pune bazele interpretării jazzistice a materialului bazat pe folclorul românesc [97]. Urmează turnee în URSS, Germania și contractul cu compania CBC din Canada. În 1969 obține premiul II la Festivalului de Muzică Ușoară de la Mamaia și îmbină evoluarea în scenă cu lucrul în studiou. În 1970 cântăreața semnează un contract de colaborare cu Duke Ellington, ceea ce i-a oferit șansa de a cânta pe aceeași scenă cu Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Quincy Jones, Mel Lewis.

Până în anul 1974 concertează alături de orchestra lui Duke Ellington, iar după moartea acestuia colaborează cu orchestrele conduse de Quincy Jones, Thad Jones și Mel Lewis. În anii '80 ai secolului trecut, Aura Urziceanu a început un nou format de concerte și turnee în lume: într-un format de trio, cvintet și componență simfonică, pentru fiecare țară și oraș din turneu. În această perioadă, artista revenea în România o dată la doi-trei ani, având apariții la televiziune, concerte și imprimări la Radio și la Studioul de înregistrări *Electrecord*, cântând muzică ușoară, jazz și folclor, atât compoziții proprii cât și cele ale compozitorilor români [24].

Într-adevăr, interpreta și-a făcut o carieră internațională extraordinară, susținând concerte alături de Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Bill Evans, Dizzy Gillespie ș.a. Ziaristul *New York Times* John S. Wilson în articolul său din 2 martie 1977 afirma despre: „resursele vocale neobișnuite ale Aurei”, caracterizând *scat*-ul cântăreței ca fiind unul „rapid, înfocat, cu articularea clară a frazelor silabice foarte asemănătoare cu Ella Fitzgerald până la momentul când urcă în registrul acut apropiindu-se de sonoritățile extreme ale lui Cat Anderson, trompetistul din orchestra lui Ellington, un specialist în interpretarea sunetelor acute” [94].

Creația Aurei Urziceanu a influențat muzicieni și amatori de jazz din Moldova, iar înregistrările ei au fost cunoscute și apreciate de către publicul autohton. În contextul tezei

noastre remarcăm expunerea temei folclorice *Ciocârlia* care a devenit o carte de vizită pentru tezaurul muzical românesc. Aura Urziceanu prezintă o variantă de interpretare într-o manieră absolut specială, bazându-se pe linia melodică de excepție interpretată cu ajutorul silabelor de tip *scat*, alese de către interpretă cu mult rafinament și delicatețe pentru a nu denatura esența genuistică a lucrării în sine. Menționăm în paranteze, că exemplul notat ce urmează reprezintă o descifrare realizată de autoarea tezei, iar ca sursă sonoră a fost utilizată înregistrarea de pe discul pe vinil *Dulce cântec românesc. Aura și George Urziceanu* [97]:

Exemplul muzical 1.1.

Ciocârlia (descifrarea improvizației A. Urziceanu)

The musical score for "Ciocârlia" is presented in a single system with multiple staves. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score includes the following lyrics and scat syllables:

ui - ui - ui - ui -

uă - di - ă - uă - di - ă - uă - di - ă - uă - di - ă - uă - di - ă -

uă - di - ă - uă - di - ă - uă - di - ă - uă - di - ă - uă - di - ă - uă - di - ă -

uă - di - ă - uă - di - ă - di li li li di ri li di li li li di ri li di li li

li di ri li di li li li di - i - hi - hi -

di di di di di ri li di di di di di ri li di di di di di ri li di li

li - li - di - li - li - di - li - li - di - li - li - di - li - li - di - li -

li - di - li - li - di - li a a a a a a ha - a

1.2. Tratarea jazzului vocal în compozițiile *Джордж из Динки Джаза, Fetele din Chișinău* și *O vioară cântă-ncet undeva* ale orchestrei conduse de Șico Aranov

Deși în perioada vizată influența folclorului se relevă în primul rând în practica instrumentală a jazzului național, în contextul cercetării noastre atragem o atenție sporită colectivelor de jazz în cadrul cărora descoperim unele exemple ale jazzului vocal. Primul colectiv marcant în evoluția jazzului național este orchestra lui Șico Aranov, promotorul muzicii ușoare și jazz.

Șico Aranov (1905-1969) – compozitor, dirijor, orchestrator și multi-instrumentist. Absolvent al Conservatorului *Unirea* din Chișinău (1923-1927) la corn și compoziție (clasa prof. Gh. Iațencovschii) și a Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică din București (1930-1935) la trompetă (clasa prof. R. Tecuceanu), compoziție (I. Otescu) și dirijat, Ș. Aranov știa de asemenea să cânte și la alte instrumente – trombon, tubă, clarinet și acordeon. Din 1935 lucrează la studioul de înregistrări. În 1940 revine la Chișinău și înființează orchestra de jazz.

Primele cunoștințe în domeniul jazzului Ș. Aranov le obține la București. După cum afirmă S. Buzilă în lucrarea sa *Interpreți din Moldova*, în anii 1930, Ș. Aranov desfășoară „activități muzicale de interpretare în componența diferitor formații instrumentale din București, prin care se manifestă în spectacolele de revistă de la cinematografele „Capitoliu”, „Trianon”, „Regal”, „City” și „Corso”” [7, p.28].

În cartea sa *Parada muzicii ușoare românești* compozitorul Edmond Deda scrie despre activitatea prodigioasă a muzicianului în calitate de orchestrator și instrumentist în excelenta formație *James Cook* constituită după modelul celebrelor big band-uri, ceea ce i-a oferit experiență și apreciere în domeniu. După cum afirmă autorul citat, „O melodie care s-a bucurat de un mare succes în interpretarea formației „James Cook” a fost *Caravana*, cunoscuta compoziție a lui Duke Ellington într-un aranjament foarte reușit făcut de Sică Aronovici, unul dintre orchestratorii care lucrau pentru această excelentă orchestră, bine sudată, alcătuită după modelul celebrelor „big bands”” [14, p.44].

Așadar, putem concluziona că în anii 1930 Ș. Aranov a studiat în profunzime toate elementele jazzului din perioada respectivă (repertoriu, specificul interpretativ, aranjament, organologie etc.). După cum afirmă V. Tcacenco, „fiind un aranjour inventiv și iscusit al compozițiilor de jazz, dânsul reușea să adapteze materialul muzical diferitor ansambluri instrumentale, care interpretau nu doar jazz, ci și tango-ul argentinian, prelucrări ale muzicii populare românești și cântece de estradă” [65, p.76]. Ulterior cunoștințele și aptitudinile dobândite au fost cu succes aplicate în activitatea lui ca fondator și conducător artistic al

orchestrei de jazz.

După perioada petrecută la București, în 1940, Ș. Aranov revenind la Chișinău, devine membru al formației pe lângă cinematograful *Orfeum*, sub conducerea clarinetistului Charles Breitburd, iar mai târziu orchestra a fost redenumită în Orchestra-Jazz de Stat din Moldova (*Moldgosjazz*), la administrarea Filarmonicii de Stat, conducător artistic și dirijor al căreia devine Ș. Aranov. Anume în cadrul acestei orchestre au apărut opus-urile precum *Fantezia moldovenească*, *Rapsodia* pe teme populare, transcrierea cunoscutei piese *Moldoveneasca* ș.a., după cum relatează V. Tcacenco în monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate* [3, p. 877].

În anii 1947-1956 Ș. Aranov a lucrat în calitate de conducător muzical al Ansamblului de Stat de Dansuri Populare *Joc*. În cadrul emisiunii *Dor* din 25 aprilie 2015 V.Curbet îl caracteriza pe Ș. Aranov astfel: „Un om care cunoștea rădăcinile folclorului nostru, dar mai mult a fost îndrăgostit de muzica de estradă” [102].

Această perioadă de activitate artistică i-a permis să se aprofundeze în sistemul genuistic al folclorului național, să dezvolte măiestria de prelucrare a materialului folcloric, să îmbine armonios limbajul folcloric cu cel jazzistic. Conform datelor sursei online „Șico Aranov este autor a 8 suite și 12 fantezii pentru orchestra de estradă, autor al muzicii și al scenelor coregrafice din filmele „Leana” și „Cîntecele Moldovei”. A scris mai mult de 200 de compoziții de jazz și o mulțime de cîntece de estradă, a realizat multe prelucrări de jazz a cîntecelor populare moldovenești, evreiești și rusești” [49].

Merită de menționat că repertoriul orchestrei lui Ș. Aranov a cuprins nu doar compoziții orchestrale ci și vocale. Este cunoscut faptul că Ș. Aranov a colaborat cu cântăreți autohtoni precum T. Ciobanu, M. Săulescu, G. Eșanu, A. Stârcea, E. Ureche, T. Negară, I. Bass, ș.a. [7, p.41]. Printre soliștii orchestrei îi menționăm pe vocaliștii Dorica Roșca, Ludmila Ivanova, Efim Bălțanu, Ion Bass, precum și instrumentiștii în postura lor de cântăreți: saxofonistul și dirijorul Garry Șirman, violonistul și cântărețul Rudolf (Ruvín) Kaplansky și trompetistul Moisei Goldman.

Primul exemplu al jazzului vocal din repertoriul orchestrei lui Ș. Aranov, care a rămas în istorie, îl reprezintă compoziția *Джордж из Динки Джаза* înregistrată în 1945 la Radio din Moscova. Piesa este interpretată de un trio vocal în următoarea componență: Garry Șirman, Ruvín Kaplansky și Moisei Goldman. După spusele lui G. Șirman, această piesă a fost introdusă în repertoriul orchestrei lui Ș. Aranov în 1942: compoziția vizată a fost interpretată pentru piloții militari din SUA și Marea Britanie în or. Arhangelsk [65, p.77]. Trioul demonstrează o posedare

iscusită a manierei vocale, aptitudinea de a cânta factura multivocală lineară, includerea unor mici cadențe pe baza *scat*-ului, *riff*-urile vocale și alte procedee de origine jazzistică.

Totodată, majoritatea pieselor vocal-instrumentale din repertoriul colectivului n-au fost interpretate într-o manieră pur jazzistică: stilul interpretativ fiind mai degrabă unul sintetic care îmbina o multitudine de procedee împrumutate din muzica de estradă, romanță românească și alte surse stilistice și de gen. Astfel, în cântecul *Fetele din Chișinău*, în interpretarea solistului Efim Bălțanu (muzică: Ș. Aranov, versuri: A. Busuioc), specificul jazzistic se evidențiază preponderent în acompaniamentul orchestral cu implicarea ritmurilor latino-americe (și anume genul de *samba*), a procedurii *call-and-response* ș.a.

Exemplul muzical 1.2.

Ș. Aranov *Fetele din Chișinău* (mm.1-6 din cuplet)

În partida vocală a lui E. Bălțanu se atestă accentele pe timpii slabi ai măsurii, care confirmă influența sistemului metroritmic de tip *swing*, *glissando* și alte procedee. Menționăm utilizarea unui sunet nazal în interpretarea ultimului cuvânt din partida vocală de către interpret, tipic pentru intonarea jazzistică. În ceea ce privește influențele folclorice, acestea sunt realizate la nivelul textului, implicând procedeul de sorginte folclorică și anume repetarea cuvintelor *măi*, *uite-așa*, *ao-leu* etc.

Piesa *O vioară cântă-ncet undeva* se află sub influența genului de romanță din spațiul românesc, fapt confirmat de rolul activ al viorii în aranjamentul cântecului, iar fondul intonațional al piesei se bazează pe linia melodică apropiată romanței românești sau cântecului de lume determinate de conținutul textului poetic. Această compoziție include *soloul* viorii, improvizația în partea introductivă a piesei, cadenza plină de virtuozitate.

După cum afirmă V. Tcacenco, sunt implicate diferite hașuri ale instrumentelor cordofone (*legato*, *pizzicato*), iar sonoritatea orchestrală se apropie de jazz-ul simfonic. „Factura orchestrală are o alură „transparentă”, deși putem auzi și câteva „replici” instrumentale ale

clarinetului *solo* și ale trompetei *con surdino* în unele segmente separate” [3, p. 879]. Toate aceste procedee se realizează pe plan instrumental, iar aspectul interpretativ al părții vocale se încadrează în tradițiile muzicii de estradă: maniera de interpretare vocală reprezentând o sinteză dintre jazz-pop și tradiția autohtonă de interpretare a romanțelor.

1.3. Piesele *Молдавские напевы*, *La morișca*, *Leana* și *Гайдуцкая баллада* din repertoriul formației *Orizont*

Un interes deosebit în aplicarea procedeele vocale de sorginte jazzistică în practica interpretativă națională din a doua jumătate a sec. al XX-lea reprezintă creația renumitei formații de muzică pop din Moldova (în anii 1970-1980) *Orizont* conduse de Oleg Milștein. Deși acest colectiv nu are legături directe cu muzica jazz, totuși unele procedee implementate în factura vocal-instrumentală a compozițiilor merită o analiză detaliată.

Oleg Milștein s-a născut în 1945 în orașul Soroca, RSS Moldovenească. A absolvit școala de muzică, apoi școala de dirijat de cor. În 1971 a absolvit clasa de compoziție și dirijat a Conservatorului din Chișinău. Este fondator al ansamblului vocal-instrumental *Fortina* la Casa Tineretului din Chișinău (1972-1969), care a avut turnee de succes în diferite orașe din URSS. Pentru această trupă Oleg Milștein a scris șlagăre pe versurile poeților moldoveni, a făcut multe aranjamente noi ale melodiilor de popularitate. Este important de adăugat, că repertoriul trupei a fost alcătuit din cântece semnate de compozitori sovietici, aranjamente folclorice și cântece ale compozitorilor moldoveni, precum și unele exemple de muzică pop universală.

În 1969 O. Milștein înființează formația vocal-instrumentală *Sonor*, iar în 1975 trupa obține titlul de laureat al Primului Festival Internațional al Cântecului Sovietic *Alioșa* (Plovdiv, Bulgaria), iar cântecul *Tovarishch Alyosha*, scris de O. Milștein special pentru acest festival, a avut un succes bine meritat. În anul 1976 în cadrul Filarmonicii de Stat din Chișinău își începe activitatea artistică Ansamblul vocal-instrumental *Orizont*, dirijorul căruia devine Oleg Milștein, muzician și compozitor apreciat și bine cunoscut. Merită de menționat prima componență a trupei: vocaliști – Alexandru Noskov, Nina Krulikovskaya, Dumitru Smochină, Svetlana Rubinina, Ștefan Petrache; viori – Tatiana Grecu; Leonid Rabinovich; Tatiana Vasilieva; Ilya Radu-Raizman; instrumente de alamă – Albert Lysenko, Vladimir Bessmenny, Erik Mayanov, Alexander Slobodskoy, Valeri Savici; secția de ritm – Liviu Știrbu, Ian Lempert, Evghenii Podachin, Alexandru Opreț.

La baza formării acestui colectiv a fost ideea fuzionării lucrărilor de autor cu motivele folclorice moldovenești. Primele concerte ale ansamblului au loc în Moldova în cadrul

Festivalului *Marțișor*. Urmează o perioadă fructuoasă ce se manifestă prin participări la numeroase festivaluri și concursuri cu renume, devenind cunoscut și apreciat în 1978 după ce câștigă un concurs sovietic de televiziune *С песней по жизни*.

De asemenea *Orizont* capătă o popularitate și mai mare datorită melodiilor *Amor, Amor* de Oleg Milștein și *Белые ночи* de Nicolae Caragia care au ajuns în finala unui prestigios festival sovietic de televiziune *Песня года - '90* și *Песня года - '91*. *Orizont* evoluează în scenă alături de personalități cu renume mondial precum Mireille Mathieu (Franța), Czesław Niemen (Polonia), Julio Iglesias (Spania), Raffaella Carrà (Italia), astfel devine parte componentă a vieții muzicale, promovând un repertoriu al muzicii pop universale divers și inedit.

Ansamblul *Orizont* pe parcursul anilor de activitate a fost o rampă de lansare pentru tinerii muzicieni – vocaliști și instrumentiști, printre care s-au remarcat: Ștefan Petrache (1977), Margareta Ivănuș (1977), Nina Crulicovschi (1977-1979), Alexandr Hioară, Vasile Rotaru, Larisa Ghelaga, Evghenii Rotaru, Anatolii Kureev (canto); Valentin Goga, Serghei Burțev, Oleg Baltaga, Iurii Boghinschii, Viorel Gâscă (secția ritm); Alexei Salnikov, Grigorii Mihailov, Leonid Beșlei (instrumente de suflat); Iurii Kuznețov, Mihail Ionis, Andrei Cerneavschi (clape), Vladimir Kovaliov, Tatiana Grecu, Ghenadii Melnic, Ilia Raizman-Radu (vioară), Leonid Rabinovici, Nicolae Caragia, Eduard Cremenii (chitară).

Printre compozitorii care au scris pentru formația *Orizont* îi vom menționa pe Eugeniu Doga, Arno Babadjanian, Alexandra Pahmutova, Tihon Hrennikov ș.a., dar cea mai mare parte a lucrărilor rămâne a fi semnată de către compozitorul Oleg Milștein. Formația a activat între anii 1976-1994, timp în care a întreprins turnee atât pe teritoriul URSS, cât și peste hotarele acesteia. Discografia formației *Orizont* cuprinde patru discuri, opt discuri mici și patru CD-uri. Patrimoniul muzical al formației *Orizont* condus de Oleg Milștein din anii 1970-1980 demonstrează o aplicare activă a procedeele vocale de sorginte jazzistică, pe de o parte, și melodiile care aparțin folclorului românesc, pe de altă parte.

În ciuda faptului că repertoriul formației a fost alcătuit din șlagăre semnate de compozitori din Moldova, Letonia, Rusia, o parte considerabilă a acestuia îl constituie cântecele și melodiile populare moldovenești. Printre ele vom enumera *La morișca*, *Leana*, *Свадебная, Молдавские напевы*. Vom analiza câteva piese din repertoriul formației *Orizont* pe baza unor înregistrări video păstrate în fondurile companiei *Гостелерадио СССР* și postate pe videohosting *YouTube*. Printre ele sunt filmul muzical *Молдавские напевы* realizat în anul 1977 la studioul *Ecran* [126] precum și alte surse: de exemplu, un alt material video cu cântecul *La morișca* la fel plasat pe videohosting *YouTube* înregistrat cu un an mai târziu, dintr-un alt film

Merită menționat faptul că toți muzicienii formației *Orizont* aveau o pregătire academică solidă, un simț perfect al gustului muzical, iar resursele instrumentale și vocale variate (voci feminine și masculine, instrumente ale muzicii pop – clape, chitare, percuție, instrumente de suflat – trompetă, trombon, saxofon) și de muzică populară (vioară, nai) permiteau realizarea celor mai îndrăznețe idei muzicale. Adăugăm și măiestria conducătorului muzical al formației de a construi compoziții de proporții mari, încheigate, realizate cu îmbinarea principiilor arhitectonice împrumutate atât din muzica folclorică sau muzica pop cât și din muzica academică.

Exemplul muzical 1.3.

Exemplul muzical 1.4.

Tema a:



Tema b: (mm.13-20)



Nivelul înalt al interpreților se confirmă prin faptul că toți vocaliștii (două voci masculine și două feminine) aveau aptitudini avansate de interpretare violonistică, cântând la unison un fragment instrumental al compoziției vizate și anume un citat din *Hora primăverii*, faimoasa piesă a orchestrei de muzică populară *Fluieraș* condusă de Serghei Lunchevici, în timp ce chitarele reproduc un acompaniament imitând factura muzicală și sonoritatea tipică țambalului. Vom compara versiunea oferită de formația *Orizont* cu *Hora primăverii* în versiunea lui S. Lunchevici) [115]:

Exemplul muzical 1.5.

Hora primăverii, versiunea formației *Orizont* (mm.78-79)



Merită accentuat că interpretarea la unison cu implicarea mai multor viori reprezintă o trăsătură tipică caracteristică orchestrației compozițiilor orchestrei de muzică populară *Fluieraș*. Concomitent acest procedeu seamănă cu *section playing* în big band-ul jazzistic. După această secțiune apare *solo*-ul la nai interpretând celebra *Doină de jale* din repertoriul naistului Gheorghe Zamfir.

Exemplul muzical 1.6.

Doină de jale, versiunea formației *Orizont* (mm.106-110)



Stilul de interpretare a doinei *parlando rubato* este susținută de imitarea cântului păsărilor, tipic pentru tratarea lăutărească a piesei *Ciocârlia*, care duce la o secțiune concluzivă ce are rolul de codă. De fapt piesa analizată a cărei denumire nu este indicată în descrierea video-ului respectiv (putem presupune că denumirea ei este *Молдавские напевы*) reprezintă o suită instrumentală construită pe baza unor melodii folclorice cu implicarea întregului arsenal vocal și instrumental al formației.

Dacă ne vom adresa la arhitectura acestei piese de asemenea vom scoate la iveală

influența suitei folclorice, pe de o parte, și prezența unei structuri compoziționale individualizate, cu reminiscențe și reveniri la cele mai importante teme muzicale, pe de altă parte.

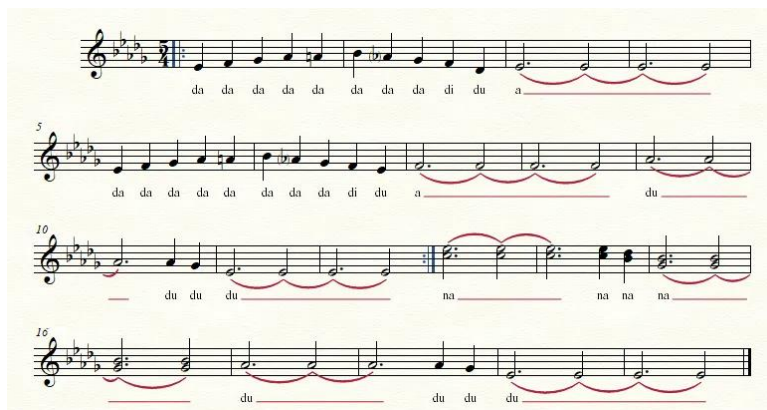
intro.	A	B	C	D	E	A1	B1
<i>solo-ul</i> percuției în stil popular	vocaliză vocile feminine	<i>solo-ul</i> viorii <i>Ciocârlia</i>	improvizație vocaliză <i>bossa nova</i>	<i>Hora</i> <i>primăverii</i> chitară și 4 viori	<i>solo-ul</i> la nai susținut de cântul păsărilor la vioară	vocaliză redușă vocile feminine	<i>Ciocârlia</i> <i>solo-ul</i> viorii pe fundalul instrumental

Figura 1.1.

Secțiunea C se deosebește considerabil de stilistica de bază a piesei. După cum afirmă E. Deda „În muzica cultă, ca și în muzica populară există acele măsuri compuse de 5/4, 7/4, 9/8 etc. mai puțin utilizate de muzica ușoară, tocmai din cauza dificultăților pe care melodiile create pe asemenea ritmuri le prezintă pentru dans. De obicei aceste măsuri compuse sînt folosite în muzica ușoară de ascultat, precum și în jazzul modern, gen destinat în exclusivitate ascultatului” [14, p. 17].

Exemplul muzical 1.7.

Молдавские напевы din repertoriul formației *Orizont* (secțiunea C, mm.50-69)



Aici vocaliza din partidele vocilor feminine, cântată la unison, se interpretează în condițiile măsurii de 5/4 cu acompaniamentul în stilul genurilor de muzică de origine latino-americană, și anume *bossa nova*. Așadar în această compoziție se observă o abundență de teme împrumutate din folclorul românesc (*Hora primăverii*, *Ciocârlia* și *Doina de jale*), îmbinate cu materialul de autor, improvizația vocală, precum și o temă originală de bază a piesei (Exemplul muzical 1.4.).

O altă piesă reprezentativă pe baza folclorului autohton a formației *Orizont* cu titlul *La morișca* înregistrată în 1978 demonstrează cele mai avansate procedee vocale aplicate în muzica pop moldovenească legate de implicarea folclorului național, pe de o parte, și muzica pop și jazz,

pe de altă parte [127]. Pe plan componistic piesa vizată este una foarte dezvoltată: astfel, în introducerea instrumentală sesizăm diferite procedee ale muzicii pop și rock de epocă. Astfel, secțiunea introductivă este alcătuită din două fragmente contrastante: primul expune procedeul pur jazzistic *vamp*, bazat pe repetarea *ostinato* a unei structuri melodico-ritmice scurte [77, p. 405], linia basului apropiată stilului *funk bass*, cu folosirea procedeului *slap*, îmbogățită cu sonorități electronice, iar secțiunea a doua a introducerii include *section playing* al instrumentelor de alamă într-un stil *jazz-rock*. Observăm implicarea instrumentelor de suflat – trompetă, trombon și saxofon, care reprezintă o trăsătură caracteristică a componenței instrumentale a formațiilor de jazz-rock din anii 1970-1980, drept exemplu servește componența formațiilor *Chicago* (trompetă, trombon și instrumente de suflat de lemn) sau *Blood, Sweat and Tears* cu tromboanele și saxofoanele.

Strofele la fel se construiesc pe baza principiului jazzistic *call and response*: prima jumătate a fiecărei fraze vocale este destinată vocilor masculine (2 interpreți) cu textul: *La morișca cea din jos...– Eu eram cel mai frumos*, în timp ce partea a doua a fiecărei fraze este interpretată de vocile feminine cu implicarea *scat*-ului. Menționăm totuși, că în conformitate cu tradițiile jazzului sovietic sau cele ale muzicii pop din acea perioadă, vocalistele nu folosesc cele mai comode și tipice silabe dacă ne raportăm la practica jazzistică internațională, în schimb vocalistele cântă silabele: *ua ba da ba da bap pa*.

Exemplul muzical 1.8.

La morișca din repertoriul formației *Orizont* (Strofa 1, mm. 13-20)

O atenție aparte merită vocaliza expusă după a doua strofă construită în întregime pe *scat*, deși silabele și în această secțiune sunt puțin discutabile. În ceea ce privește acompaniamentul instrumental, acesta este mai fluid grație lipsei *pattern*-urilor ritmice tipice stilului *funk*.

Exemplul muzical 1.9.

La morișca din repertoriul formației *Orizont* (mm.29-36)



Arhitectura compoziției îmbină unele elemente împrumutate din diferite structuri: pe de o parte, observăm prezența formei bar AAB tipică pentru muzica vocală începând cu perioada medievală, pe de altă parte, apariția secțiunii de bază la sfârșitul compoziției are rol de repriză redusă până la secțiunea *a*. În plus, forma piesei este îmbogățită cu două secțiuni instrumentale și anume preludiu și interludiu bazate pe materialul muzical contrastant în stil *jazz rock*.

Deși materialul muzical al strofelor 3 și 4 repetă primele două, subliniem o altă distribuție a frazelor muzicale, cu creșterea intensității sonore prin interpretarea frazelor *tutti*. Astfel se asigură dezvoltarea nu doar a facturii muzicale, ci și a tuturor aspectelor sonore ale piesei vizate.

Un rol aparte îl are penultima secțiune a piesei care se deosebește printr-o dezvoltare intensă a materialului muzical, introducerea facturii polifonice și instabilitatea tonală. Acest procedeu poate fi explicat ca „inflexiune compozițională” (termenul îi aparține lui V. Bobrovskii), când forma strofică inițială (îmbogățită cu interludiile instrumentale și vocalizele), se transformă într-o imitație canonică, contribuind la amplificarea sonorității ansamblului vocal-instrumental și atingerea punctului culminant al piesei.

	intro <i>ab</i>	str. 1	str. 2	vocali ză	intro <i>ab</i>	str. 3	str. 4	vocali ză	cvazi- canon	str. 1
Plan vocal		* <i>La morișca cea din jos</i>	* <i>M-am suit să torn în coș</i>	* <i>scat</i>		* <i>Și iar verde de trifoi</i>	* <i>La morișca cea din jos</i>	* <i>scat</i>	* <i>La morișca /scat</i>	* <i>La morișca cea din jos</i>
Plan instrumental	*				*					

Figura 1.2.

Originea procedeelelor polifonice în cadrul acestei compoziții poate fi explicată în mod diferit. Pe de o parte, putem detecta o imitație cvazicanonică pe baza celulei inițiale *La morișca*. Pe de altă parte, aici se reconstruiește principiul arhaic responsoric (ecou) care la fel se regăsește în practica jazzistică ca *call and response*.

În ceea ce privește gândirea modal-tonală, după menținerea pe parcursul întregii piese a tonalității *mi-minor* natural, aceeași sintagmă *La morișca* sună drept inflexiune cu un semiton

mai sus, ajungând în tonalitatea *fa minor* de două ori, după care revine în tonalitatea de bază. Prin acest procedeu sunt introduse nuanțe sonore noi. Dacă ne vom adresa la aspectele metro-ritmice ale piesei în cauză vom găsi sincoparea, sincopele interne și între măsurile, deci micro-devieri de la pulsația metrică de bază, fapt ce confirmă asimilarea gândirii metroritmice jazzistice.

Un alt exemplu sonor reușit ce ține de transformarea mostrei folclorice într-un șlagăr al muzicii pop sovietice reprezintă cântecul *Leana* [129]. Introducere instrumentală este un exemplu atipic al îmbinării melodiei folclorice cu procedeele stilului *disco*: prima parte a introducerii reconstruiește o factură instrumentală în stil *disco* cu *solo*-ul viorilor și acompaniamentul specific din punct de vedere metroritmice și timbral, iar continuarea introducerii conține un fragment al melodiei folclorice *Aseară ți-am luat basma*:

Exemplul muzical 1.10.

Leana din repertoriul formației *Orizont* introducere (mm.1-3)



Compoziția este alcătuită din cel puțin trei elemente melodice diferite având drept reper cântecele folclorice *Aseară ți-am luat basma* din repertoriul Mariei Tănase și *Dealu-i deal și valea-i vale* din repertoriul Ioanei Radu, incluzând materialul melodic al interludiilor și liniile contrapunctice în stil *disco* la tema de bază, ceea ce confirmă maturitatea și talentul componistic al autorului. Vom exemplifica introducerea instrumentală a piesei:

Exemplul muzical 1.11.

Leana din repertoriul formației *Orizont*,

motivul cântecului *Aseară ți-am luat basma* (mm.6-13)



În cadrul acestui cântec popular monodia se transformă în fragmente de multivocalitate în stilul ansamblurilor vocale jazzistice. Materialul melodic incipient se îmbogățește cu sonorități vocale, implicând timbrul vocilor feminine și masculine, iar acompaniamentul orchestral în acest

caz seamă cu aranjamentul în stilul *disco*, grație partidei viorilor cântate la unison și aspectelor metroritmice tipice pentru acest stil de muzică pop.

Exemplul muzical 1.12.

Leana din repertoriul formației *Orizont* (mm.13-19)

The image displays a musical score for the song 'Leana' by the band Orizont, covering measures 9 to 19. The score is written for two staves, both in treble clef and featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the upper staff begins at measure 9 with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The lyrics 'of of of of of frun ză ver de ca pră sa da Lea no of of of' are aligned with the notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 14 is marked with a double bar line and the number 14, indicating the start of a new section. The score concludes with a double bar line at measure 19.

Merită de menționat și utilizarea procedeeului bazat pe apariția vocilor de tip „scară”, pe larg răspândit în practica jazzului multivocal în anii 1970-1980 (drept exemplu reamintim repertoriul formației din Franța *Swingle Singers*). Interludiul instrumental ce urmează, tratează teme folclorice cu ajustările la stilul *disco*: *riff*-urile viorilor și instrumentelor de suflat.

Printre alte intervenții ale folclorului național putem menționa implicarea acompaniamentului care imită factura țambalului la chitară *solo* precum și *solo*-ul naiului în compoziția interpretată de către solistul formației Ștefan Petrache [129]. Ambele secțiuni ale formei care încadrează lucrarea de autor reprezintă un citat al cântecului popular *M-am jurat de mii de ori*.

Un exemplu semnificativ constituie de asemenea cântecul *Svadebnaya* înregistrat mai târziu, în 1984, care reproduce unele elemente ale ritualului folcloric. Melodia cântecului este de autor, iar ritualul este bazat pe melodii populare. Jocul și alte procedee reconstruiesc obiceiurile nunții moldovenești. În acest context experimentele sonore și teatrale ale formației *Orizont* pot fi considerate drept predecesori a invențiilor sonore și scenice ale formațiilor din Republica Moldova din anii 1990.

Prin profesionalismul și talentul lor, membrii formației *Orizont* au intuit dezvoltarea muzicii pop autohtone din sec. XXI, când fuziunea folclorului cu idiomele muzicii pop moderne reprezintă cel mai important și viabil curent, fiind apreciat și pe plan internațional. Drept exemplu servesc mai multe proiecte realizate de muzicienii autohtoni: Pasha Parfeni, formațiile *Transbalkanica*, *Tharmis*, *Valy Boghean Band*, *Alex Calancea* și *Lupii*, *Zdob-și-Zdub* ș.a.

1.4. Cântecele *Sărbătoreasca* al formației *Plai*

O altă trupă din Moldova din perioada sovietică care s-a adresat la tezaurul folclorului național a fost *Plai*, o formație vocal-instrumentală înființată în anul 1982 la Chișinău. Membrii formației: Ștefan Petrache – voce, Liviu Știrbu – chitară, Petre Toma – chitară-bas, voce, Iurii Mișcenco – clape, voce, Igori Panin – chitară, voce, Alexandru Oprița – baterie, Ilie Sârbu – chitară acustică, voce, regizor de sunet – Valeriu Galupa, Ilie Dobrunov – clape, conducătorul muzical al formației. După afirmațiile cercetătorilor, formația *Plai* avea „o concepție sonoră proprie, ce se deosebea de tot ce existase mai înainte în RSSM. Este vorba despre transpunerea, în muzica pe care o creau, a realizărilor muzicii rock și pop din anii '70-80, a muzicii pentru film din timpul respectiv” [3, p. 886].

După cum afirmă V. Tcacenco, stilistica ansamblului se deosebește prin „plurivocalitate dezvoltată, prin structuri componistice mai complexe, ce includeau episoade contrastante – atât în planul materialului muzical, cât și în ce privește caracteristicile de tempo, metru și ritm, prin introducerea unor fragmente instrumentale dezvoltate, complexitatea caracteristicilor modal-tonale ale limbajului muzical al grupului, detașarea de caracterul aplicativ, de dans al muzicii și orientarea spre o direcție concertantă” [3, p. 887].

Muzicienii preferau tratarea multivocală a facturii muzicale sub influența ansamblurilor de epocă cum ar fi *Bee Gees* sau *Earth, Wind and Fire*, drept exemplu servind *Colind soarelui, Izvorul, Cântecele Dimineții, Urare de Viață Lungă* ș.a.; totodată există compoziții în cadrul cărora muzicienii se axează pe monodia tradițională românească. Vom exemplifica acest curent prin compoziția *Sărbătoreasca*.

Datorită cuvintelor *pământ, cânt, plaiule-raiule, dulce, grai, floare, noroc* pe care le regăsim și în textele folclorice, se creează o simbioză armonioasă între materialul muzical și fonetica versurilor, având la bază o linie melodică în stil *funk*. Cântecele vizat este bazat pe linia monovocală repetată de toți interpreții: acest procedeu ne amintește monodia ca un strat mai vechi al culturii muzicale naționale, chiar dacă în unele momente interpreții folosesc factura multivocală. Cântul multivocal al muzicienilor, la rândul lui, este alcătuit din structurile acordice formate pe două și trei voci aplicat periodic.

Merită de accentuat, că stilul de interpretare vocală în fragmentele monodice implică foarte delicat melismatica de origine folclorică, evitând etnografismul primitiv, pe de o parte, și îmbogățind aspectul melodic al cântecului, pe de altă parte. În interpretarea vocală se observă micile devieri de la înălțimea sunetului, mordente, triluri și alte procedee.

Exemplul muzical 1.13.

Sărbătoreasca din repertoriul formației *Plai* (mm.5-20)



Refrenele ca și strofele conțin modulație din tonalitatea de bază *la major* în tonalitatea treptei a VI-a *fa-diez minor*. Refrenul se cântă inițial la unison, iar a doua expunere – cu implicarea procedeeleor de multivocalitate:

Exemplul muzical 1.14

Sărbătoreasca din repertoriul formației *Plai* (mm.21-24)



Exemplul muzical 1.15

Sărbătoreasca din repertoriul formației *Plai* (mm.25-28)



1.5. Concluzii la capitolul 1.

Din analiza făcută putem trage următoarele concluzii:

1. Primul exemplu istoric al tratării jazzistice vocale în muzica națională non-academică este considerat compoziția *Джордж из Динки Джаза*, a soliștilor orchestrei de jazz conduse de Șico Aranov, înregistrată în 1945, cu implicarea vocilor masculine și tratarea unor procedee pur jazzistice precum: *scat*, *break*-urile vocale și alte procedee. Cu părere de rău, acest curent nu a fost dezvoltat ulterior în muzica națională până în anii '90 ai secolului trecut. Concomitent în cântecele din repertoriul orchestrei înregistrate în anii 1960, le putem găsi doar unele procedee care aparțin jazzului vocal (culoarea nazală a vocii, *glissando*, simțul *swing*-ului etc.)
2. Totodată, în perioada vizată în cultura muzicală națională de orientare non-academică nu au fost depistate fenomenele muzical-interpretative care ar fi bazate pe interacțiunea

jazzului vocal cu folclorul românesc, deși anumite premise s-au manifestat în alte genuri și forme muzicale din RSSM sau din alte părți ale spațiului carpato-danubian.

3. Pe de o parte, experimentele de acest gen au avut loc în jazzul vocal din România, fiind prezentate de cântăreața de talie mondială Aura Urziceanu. Pe de altă parte, încercări de a fuziona folclorul național cu muzica de orientare non-academică au avut loc în muzica rock sau pop din RSSM.
4. Fundamentând aportul Aurei Urziceanu, afirmăm că anume în patrimoniul ei imens putem regăsi acele exemple ale fuziunii jazzului cu folclorul românesc. Este vorba de tema *Ciocârliei* interpretată de cântăreață, o compoziție de amploare, care a devenit o adevărată enciclopedie a procedeelelor de tratare jazzistică vocală a materialului muzical de sorginte folclorică. Putem afirma cu certitudine că influența stilului vocal al Aurei Urziceanu s-a regăsit într-o oarecare măsură în diferite fenomene ale muzicii ușoare autohtone din perioada sovietică.
5. Repertoriul formației vocal-instrumentale *Orizont* integrează diferite surse stilistice care aparțin, pe de o parte, muzicii ușoare de epocă, și, pe de altă parte, folclorului național. Cântecul analizat demonstrează măiestria componistică a lui Oleg Milștein care reușește să îmbine armonios sursele diferite; melodiile de autor sunt scrise în așa mod, încât nu contravin materialului folcloric din punct de vedere stilistic. Datorită acestei abordări, patrimoniul muzical național a devenit accesibil și îndrăgit publicului larg din URSS și din țările Europei de Est din perioada sovietică, iar în zilele de azi acest repertoriu sună la fel de actual și modern ca și în perioada de popularitate.
6. Analiza celor mai reprezentative exemple sonore care aparțin orchestrei de jazz conduse de Șico Aranov, precum și formațiilor de muzică pop *Orizont* și de muzică rock *Plai* scoate la iveală unele procedee vocale de origine jazzistică aplicate în compozițiile muzicale care se bazează pe folclorul național:
 - citarea în întregime a melodiilor folclorice (*La morișca*, *Leana* din repertoriul formației *Orizont*);
 - folosirea unor procedee vocale de sorginte folclorică ce au anumite similitudini cu cele jazzistice (silabele onomatopice caracteristice folclorului românesc și *scat-ul* specific jazzului);
 - implicarea monodiei bogat ornamentate în stil folcloric în țesătura vocală a compozițiilor, drept exemplu servind liniile melodice monovocale ale șlagărelor formației *Plai – Sărbătoreasca* sau *Urare de viață lungă*;

- aspectele metro-ritmice ale cântecelor studiate se îmbogățesc prin implicarea elementelor *swing*-ului, procedeele de *off beat*, *down beat* etc.
- capodoperele folclorice din arealul românesc au fost îmbinate armonios cu diferite surse stilistice și de gen ale muzicii non-academice cum ar fi *pop-rock*, *classic rock*, *funk*, *disco*, *jazz-rock* etc.

2. FOLCLORUL ÎN PRACTICA JAZZISTICĂ VOCALĂ NAȚIONALĂ LA CONFLUENȚA SEC. XX-XXI: TRATAREA SURSEI ORIGINALE, ASPECTE STILISTICE ȘI DE GEN, SINTEZA PROCEDEELOR VOCALE

Capitolul dat este consacrat analizei celor mai reprezentative exemple din folclorul românesc în viziunea jazzistică a artiștilor din spațiul românesc. Am ales următoarele capodopere: *Lume, lume, soră lume*, *Trandafir de la Moldova*, *La cârciuma de la drum*, *Săracă inima me*, *Într-o zi la poarta mea (Ciririp)*, *Cine iubește și lasă*, *Ciuleandra*, *Până când nu te iubeam*. Exemplele selectate aparțin genului folclorului urban și anume cântecului de lume. Fiecărei mostre a folclorului românesc îi este destinată o schiță analitică aparte, în cadrul căreia sunt subliniate astfel de aspecte precum: tematica textului verbal, structura compozițională, fuziunea procedeele vocale și instrumentale de origine diferită, analiza comparativă a diferitor versiuni ale cântecelor și alte aspecte.

2.1. *Lume, lume, soră lume*

Cântecul *Lume, lume, soră lume*, este o creație urbană românească, apărută în circulație pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, pusă cel mai bine în valoare de inegalabila voce a interpretei Maria Tănase. Vom cita textul poetic al acestei capodopere în întregime:

*Lume, lume, soră lume/Lume, lume, soră lume/
Când să mă satur de tine/Când să mă satur de tine/Lume, soră lume/
Când s-o lăsa sec de pâine/Și păhăruțul de mine/Lume, soră lume/*

*Poate-atunci m-oi sătura/Poate-atunci m-oi sătura/
Când o suna scândura/Când o suna scândura/
Lume, soră lume/Când m-or băga în mormânt/
Si n-oi mai fi pe pamânt/Lume, soră lume/*

*Așa-i lumea trecătoare/C-așa-i lumea trecătoare/
Unul naște altul moare/Unul naște altul moare/Lume, soră lume/
Ăl de naște necăjește/Ăl de moare putrezește/Lume, soră lume/*

*C-așa-i lumea trecătoare/Unul naște altul moare/Lume, soră lume/
Ăl de naște necăjește/Ăl de moare putrezește/Lume, soră lume*

Simbolismul textului redă „tristețea pe care o degajă poezia despre viața trecătoare” [10] și esența vieții pe pământ, bazându-se pe un profund conținut lingvistic. Elementele semantice de bază sunt: lumea trecătoare, pâinea, paharul, pământul. Vom explica succint semnificația fiecărui simbol. Conform DEX-ului, „Lumea trecătoare - TRECĂTOR adj., s. 1. adj. momentan, provizoriu, temporar, vremelnic, (înv.) momental, momentos. (E doar o măsură ~.) 2. adj.

nedefinitiv, provizoriu, temporar, vremelnic, (livr.) tranzitoriu (înv.) provizoric, provizornic. (O situație ~.) 3. adj. efemer, pieritor, schimbător, temporar, vremelnic, (livr.) lat. *Scandula*.” [23].

În tradiția mai multor popoare ale lumii, inclusiv ale poporului român, pâinea este simbol al vieții. În *Dicționarul de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești* semnat de Romulus Antonescu, găsim următoarea afirmație: „principala semnificație a pâinii în obiceiuri este aceea de marcarea a unui „început”, căruia omul dorește să-i asigure continuitate și prosperitate: începerea muncilor agricole, construirea unei case, botezul (începutul vieții), nunta (începutul vieții de familie) și chiar înmormântarea (în gândirea tradițională, începutul altei vieți în lumea cealaltă)”[16].

Lăsata Secului este un alt simbol important al textului poetic. După cum afirmă Ion Ghinoiu, lăsata secului reprezintă „o sărbătoare ce semnifică ultima zi, când se mai poate mânca „de dulce”, înainte de a începe unul din cele patru mari posturi rânduie în Biserica Ortodoxă. Lăsata Secului este momentul de cumpănă dintre vechiul și noul an agrar „un scenariu ritual de îmbătrânire și înnoire a timpului...”[25].

Structura textului poetic reprezintă o strofă din patru versuri cu un refren de tip ornament (r) *Lume, lume, soră lume*, care se repetă după fiecare două versuri, de regulă două câte două și creează un efect sugestiv și hipnotizant. Tiparul versului este octosilabic, caracteristic versificației tradiționale, rima, la fel, de tip succesiv. Strofa melodică se construiește pe trei rânduri melodice diferite, care se combină mai frecvent în structura arhitectonică de tipul AABCrBCr. Această structură se păstrează pe parcursul întregii creații.

	str. 1	str. 2
melodia	A + A + B + Cr + B + Cr	A + A + B + Cr + B + Cr
versul	A A B B C D	A A B B C D

Figura 2.1.

Melodia cântecului și-a păstrat autenticitatea sa prin generații, schimbările realizându-se doar la capitolul ornamentică. Vom demonstra un exemplu notat al melodiei preluat din culegerea *Cele mai frumoase melodii (șlagăre de altă dată)* [11, p. 167].

Exemplul muzical 2.1.

Lume, lume





În melodie menționăm un joc modal [27, p.127], ce asigură exprimarea unor stări emoționale ambivalente – de la tragic la împăcare, de la anxietate la calmare a unei dureri sufletești. Putem presupune, că centrul modal-tonal al melodiei este sunetul *mi*, iar structura modală poate fi explicată ca „modul de dominantă”. La fel putem menționa diferența în distribuirea frazelor muzicale în cadru utilizate de M. Tănase. Merită de accentuat și diferența metrului, care la M. Tănase este conceput în măsura de 12/8 [111].

Exemplul muzical 2.2.

Lume, lume (descifrarea versiunii M.Tănase, prima strofă)



În varianta M. Tănase mesajul cântecului cuprinde patru strofe, fără ritornelă, care sunt redată într-un tempo accelerat. Cântăreața modifică linia melodică în refrenul strofei a doua, plasând-o cu o terță mică mai sus decât în varianta inițială (din strofa întâi), pentru a amplifica mesajul textului poetic expus în versurile: *Cînd m-or băga în mormânt/Și n-oi mai fi pe pământ...*

Exemplul muzical 2.3.

Lume, lume (descifrarea versiunii M.Tănase, strofa a treia, fragment)



Punctul culminant în dramaturgia cântecului îl reprezintă refrenul strofei a treia prin aceeași expunere, sus numită, pe versurile: *Unul naște altul moare x2 / Ăl de naște necăjește / Ăl de moare putrezește...* Intervenția acordeonului din strofa a patra are rol de preluare a temei muzicale expuse în toate cele trei strofe anterioare. Lipsa melodiei vocale în strofa a patra oferă ascultătorului spațiu pentru meditație asupra conceptului existențial, concluzionând în ultimul refren al cântecului prin procedeul de repetiție, care creează efectul unui ecou amplificat în cazul dat și al unui deznodământ inevitabil.

Pe plan arhitectonic versiunea Mariei Tănase are particularitățile proprii. Accentul pus pe voce reduce rolul acompaniamentului: interludiile, *solo*-urile instrumentale practic nu se folosesc (unica excepție fiind *solo*-ul acordeonului încadrat în ultima strofă).

intro.	str.1	ref.	str.2	ref.	str.3	ref.	str.4	ref.
	voce	voce	voce	voce	voce	voce		voce
taraf	taraf	taraf	taraf	taraf	taraf	taraf	<i>solo</i> acordeon	taraf

Figura 2.2.

Maniera de interpretare a Mariei Tănase se deosebește prin calitatea sunetului vocal unic, în lucrarea dată – sobru, la început *non vibrato*, amintind de sonoritatea unui vuiet, care se intensifică și crește până la *forte* și *vibrato* intens. Un alt procedeu caracteristic este utilizarea *glissando*-ului ascendent și descendent, imitând o stare de neputință, de deznădejde. Intensitatea efectului dramatic, chiar tragic se datorează pulsației realizate cu ajutorul accentelor pe fiecare silabă și articulației exagerate a consoanelor.

Cuvântul incipient *Lume*, prin absența procedurii de *vibrato* se apropie de *hăulit*, redând un efect sonor neobișnuit, ce amintește de cântarea tradițională specifică ritualului funebru și anume bocetului. Cântăreața intenționat alege o poziție vocală coborâtă exagerat în registrul grav, care îi modifică culoarea vocii și redă efectul de profunzime, de voce amplificată. Cu fiecare strofă sonoritatea vocii crește, se amplifică dinamica frazelor muzicale, ajungând la apogeu în ultimul refren.

În ceea ce privește alegerea culorilor timbrale în redarea melodiei, consider, că aceasta duce la plasarea melodiei în octava mică, subliniind astfel starea de încordare și durere. Ambitusul partidei vocale cuprinde diapazonul *d - a¹*. Lipsa melismelor în melodie poate fi explicată prin dorința interpretei de a accentua caracterul sever, funebru al cântecului vizat, ceea

ce a remarcat și marele sculptor C. Brâncuși: „Nu-i o cântăreață, bă, ci o bocitoare! Locul ei predestinat se află la înmormântări, iar nu la ospete” [21].

Având un asemenea exemplu, demn de urmat, unii interpreți și-au manifestat interesul față de această lucrare, realizând un nou concept sonor, drept aranjament și o manieră de interpretare individuală, bazându-se pe materialul sonor autentic al cântecului *Lume, lume*. Astfel, capodopera muzicii populare românești, legată de numele Mariei Tănase, a determinat, prin melodicitatea și conținutul său profund filosofic, apariția mai multor versiuni ale cântecului, realizate de cântăreți și formații instrumentale, reprezentanți, practic, ai diferitor domenii ale muzicii contemporane de estradă, rock sau jazz.

În afară de aceasta, cântecul vizat a fost valorificat și în alte domenii ale artei, cum ar fi cinematografia. Un exemplu revoluționar reprezintă filmul moldovenesc *Lăutarii* din anul 1971, realizat de regizorul Emil Loteanu [104]. Filmul este inspirat din scrierile lui Vasile Alecsandri. Din motive politice acțiunea nu a putut fi plasată în Principatul Moldovei din vremea tinereții lui Alecsandri, așa că a fost plasată în gubernia Basarabia. Personajul principal Toma Alistar este jucat de către muzicianul Serghei Lunchevici care a avut un rol incontestabil în realizarea acestui film. Eruditul poet și regizor, „Emil Loteanu, un împătimit și el al muzicii, avea nevoie nu de un actor meseriaș, ci de un lăutar autentic, capabil să-l înfățișeze cu trup și suflet pe legendarul lăutar – *Barbu Lăutarul* (nume interzis pe vremea sovietică), care să nu mimeze interpretarea în cadru, ci să cânte aievea, cu uitare de sine, până i se subțiază sângele din degete, până plesnesc strunele viorii...” [119].

În coloana sonoră a filmului putem găsi melodii din unele provincii românești: *Doina de jale* interpretată de Gheorghe Zamfir la începutul filmului, *Balada lui Iancu Jianu* (care figurează în film ca *Balada lui Radu*), *Lume, soro lume* din repertoriul M. Tănase ș.a. Criticul român Tudor Caranfil a comentat acest film astfel: „Bogăția policromă a cântecului și dansului popular, generozitatea detaliului etnografic, ecoul baladei populare, cântecul bătrânesc cu dulceața versului lui Anton Pann, fac substanța filmului. Cineastul ni-i arată pe dezmoșteniții sorții bântuind stepele Bugeacului, disprețuiți și alungați, cei din urmă la spovedanie și țințirim, cei dintâi la nunți și la bucuria serbărilor populare” [8, p. 505].

Cântecul *Lume, lume* are rol de leit-motiv, răsunând de trei ori pe parcursul filmului: prima expunere a melodiei fiind interpretată de vioara *solo* (prima str. cu refren), apoi este preluată de un cor de bărbați care cântă mutual (str. a doua) și la refren vioara împreună cu acel cor de bărbați cântă concomitent (*tutti*). A doua expunere a cântecului este interpretată de însăși S. Lunchevici, în rolul lui Toma Alistar: muzicianul apare în două ipostaze drept cântăreț și

instrumentist. Nefiind vocalist profesionist, artistul oferă prioritate vioarei, pe care o mănuieste cu multă măiestrie. După spusele compozitorului C. Rusnac: „vioara sa emite un sunet de o intensitate vibrantă, de o nuanță catifelată aleasă, ce exprimă convingător și inspirat un gând muzical, o imagine, o dispoziție” [50]. În ceea ce privește partida vocală, S. Lunchevici redă caracterul profund al mesajului muzical-poetic într-o manieră *parlando-rubato* pe versurile:

*Lume, lume, soro lume/Lume, lume, soro lume/
Așa-i lumea trecătoare/Unul naște altul moare/Lume, soro lume
Cel ce naște pătimește/Cel ce moare putrezește/Lume, soro lume*

*Lume, lume, soro lume/Lume, lume, soro lume/
Atuncia m-oi sătura/Când mi-o bate scândura/Lume, soro lume
Când m-or baga în mormântu/Și n-oi mai fi pe pământu/Lume, soro lume*

De fiecare dată cântecul sună în același tempo, în măsura de 6/8. Vom demonstra structura expunerii a doua și a treia a melodiei în figurile ce urmează:

str.1	ref.	str.2	ref.
voce (<i>parlando-rubato</i>)	voce	voce (<i>parlando-rubato</i>)	voce
vioară	vioară (micro cadență)		vioară (micro cadență)
taraf	taraf	taraf	taraf

Figura 2.3.

str.1	ref.	str.2	ref.	str.3	ref.
vioară	vioară	cor mutual	vioară	cor mutual	cor vioară
taraf	taraf	taraf	taraf	taraf	taraf
	narațiune	narațiune	narațiune	narațiune	narațiune

Figura 2.4.

O versiune apropiată de soundtrack-ul renumitului film artistic *Lăutarii* este interpretarea cântecului *Lume, Lume* realizată de Roman Iagupov (liderul și solistul formației de muzică rock moldovenească *Zdob și Zdub*), fiind susținut de *Orchestra fraților Advahov*. Solistul trupei utilizează declamația, cântând cu o voce foarte puțin implicată. Cu părere de rău, versiunea vizată nu este una reușită, iar majoritatea textului inedit al cântecului nu se interpretează.

O altă abordare a cântecului *Lume, lume* aparține tinerei formații de muzică rock din Republica Moldova *Via dacă* (solistă Iulia Panici). Specificul interpretării constă în implicarea trăsăturilor stilistice de *blues*, incluzând *blue notes* în partida vocală a solistei [122].

În domeniul muzicii pop autohtone evidențiem versiunea realizată de *Dara* [99].

Cântăreața utilizează o tehnică de interpretare, numită *iodler* „fel de a cânta specific locuitorilor de munte din Tirol, Bavaria și Elveția, constând dintr-o serie de vocalize bazate pe schimbarea de registru a vocii” [15]. Sub aspect tehnic, aceste schimbări de ton – repetate și rapide – se realizează între registrul vocii de piept (cu ton redus) și registrul vocii de cap (cu ton înalt sau *falset*). Prin urmare în interpretarea *Darei* se creează o linie melodică proprie îmbogățită cu culori vocale originale. Toate aceste exemple pot fi tratate ca dezvoltare a tradițiilor de interpretare vocală, stabilite de Maria Tănase.

În muzică pop din România, cântăreața *Andra* se apropie mult de tradițiile românești de interpretare a acestui cântec prin maniera specifică de expunere a partidei vocale, iar tânăra interpreta *Nicole Cherry* aplică aspectul metroritmic al stilului *raggie* [114]. Prin aceasta abordare, melodia tradițională se apropie de percepția generațiilor tinere de ascultători. În ceea ce privește tratarea partidei vocale, aceasta rămâne destul de tradițională, deși cântăreața folosește din abundență procedeul de *gruppetto* repetat pe sunetele lungi.

O versiune inovatoare ne oferă proiectul *Roots Revival Romania* [110]. Valorificarea interpretativă a cântecului *Lume, lume* este realizată de două soliste din România – Monica Madas și Maria Casandra Hausi, susținute de un ansamblu instrumental, format din muzicieni ce reprezintă șapte țări și culturi muzicale diferite. Proiectul a apărut în 2013 la inițiativa lui Mehdi Aminian, având drept scop re-evaluarea cântecelor din repertoriul Mariei Tănase și din folclorul maramureșean.

Pe pagina web a trupei se prezintă faptul că muzicienii au reușit să creeze un „melanj unic de culturi și interpretări, inspirat de Maria Tănase. Pe scena *Roots Revival*, folclorul românesc devine unul universal, iar cântecul Mariei Tănase o limbă pe care o putem înțelege cu toții” [72]. Participarea instrumentiștilor ce reprezintă cultura muzicală arabă (muzicianul: *Saghi Nameh*) servește drept dovadă că proiectul vizat dezvoltă curentul *world music*, iar rezultatul sonor se apropie considerabil de muzica tradițională din Orientul Mijlociu.

Un accent multicultural și multietnic bine pronunțat descoperim și în versiunea interpretei de muzică jazz din Republica Moldova Geta Burlacu, realizată în cadrul festivalului internațional *Fest Urban Voices*, care a avut loc în 2014 la Nante, Franța [106]. Versiunea Getei Burlacu se deosebește printr-un aranjament orchestral fabulos, în care este subliniat de minune cursul vieții plin de capcanele necazurilor și dezamăgirilor, care încep o dată cu venirea pe lume și se termină odată cu moartea. G. Burlacu cântă cu acompaniamentul corului mixt și al orchestrei, formate din instrumentele tradiționale ale diferitor popoare ale lumii (țambal, acordeon, contrabas, percuție, tambură, sitar, bongo ș.a.).

Spre deosebire de Maria Tănase, Geta Burlacu folosește multiple procedee de ornamentare melodică, cum ar fi: *mordente*, *gruppetto*, triluri, alte melisme, *glissando* descendent și ascendent, *vibrato* pe sunetele lungi. În comparație cu stilul vocal al Mariei Tănase, aceste procedee sunt folosite în exces, ținând de maniera proprie și bine înțeles de noul concept propus de cântăreață. Fiind conștientă că versiunea Mariei Tănase, care e de un dramatism zguduitor, nu poate fi egalată, Geta Burlacu a pus accentul pe secția ritmică – tobe, pe corul ce amplifică mesajul și starea piesei, conferindu-i forță, și pe țipătul acut în *apogiatură*.

Exemplul muzical 2.4.

Lume, lume (descifrarea versiunii Getei Burlacu, cadența strofei întâi)



Tratarea interpretativă scoate la iveală caracterul vesel, optimist, ce este direct opus mesajului verbal și sonor, și – în sens mai larg, conceptului tradițional al cântecului. Interpreta dansează, chiuie, apropiind această variantă de cântecul de joc, chiar de glumă, deci, ironizând fenomenul morții. Astfel de tratare pare a fi un ritual funerar barbar, sălbatic, eretic, când la nașterea unui om lumea plângea, iar la trecerea lui în neființă – toți dansau. Așadar, putem presupune ipotetic, că intenționat sau intuitiv, Geta Burlacu în versiunea cântecului *Lume, lume* dezvăluie un concept păgân al ritualului morții.

Merită de menționat că îmbinarea ritualului funebru cu muzica cu caracter vesel este tipică pentru jazzul arhaic, și anume pentru *marching bands* care își are originea în tradițiile muzicale africane. Drept exemplu servește un citat din cartea cercetătorului jazzului din Rusia Evghenii Ovcinnikov: „specificul funeraliilor negrilor, care aveau tradiții antice africane, constau în următoarele: după înmormântare, pe drumul de întoarcere de la cimitir, muzica funerară a fost brusc înlocuită de interpretarea unor compoziții vesele, optimiste” [58, p.110].

Una dintre problemele interpretative din cadrul acestei piese constă în tratarea tempourilor. Spre deosebire de stilul *swing* unde se folosește așa numitul *steady tempo*, un tempou stabil, fără *accelerando* și *ritenuto*, caracteristice tipice muzicii academice, aici autorii au încercat să îmbine ambele principii, care din păcate, rezultă la crearea formeii destul de nestatornice, cu alternare a câtorva valuri, fie interpretate în tempou mai mișcat, fie tratate într-o manieră *parlando-rubato*. În ceea ce privește structura melodică, Geta Burlacu improvizează fragmentele melodice proprii, practic transformând melodia inițială.

Exemplul muzical 2.5.

Lume, lume (descifrarea versiunii Getei Burlacu, prima strofă)

Rubato

Lu - me Lu - me O So - ro Lu - me Lu -

- me Lu - me O So - o - ro - Lu - me Când să mă Sa-tur-de ti - ne

Când să mă sa - tur de ti - ne O Lu - me So - o - ro - Lu - me

Că - so lă - sa-â sec de pîi-ne și pă-lă - ru-țul de ti - ne O Lu - me

So - o - ro Lu - me

Transpoziția modului (*la* în loc de *mi*) oferă posibilitatea interpretei de a depăși de mai multe ori vârful melodiei originale, cuprinzând ambitusul: $e - cis^2$. Dacă analizăm partiția corului, din punct de vedere al interpretării vocale, menționăm prezența unui procedeu expresiv numit *humming*, adică cântarea cu gura închisă care se amplifică de la sonoritățile de *pianissimo* către trecerea la vocala „a” cântată la nuanța de *forte*.

Materialul muzical este repartizat în așa mod încât replicile solistului să fie repetate de cor. Acest procedeu, de tip „întrebare - răspuns”, care a primit în istoria jazz-ului denumirea *call-and-response*, a venit din practica interpretativă a muzicii negrilor americani (și anume *blues*, *work songs*, *spirituals*). Esența acestuia constă în alternarea frazelor vocale și instrumentale în genul de *blues*, repetarea replicilor preotului de către enoriași în *spirituals* sau dialogul grupului de muncitori cu liderul lor în *work songs*, genului cel mai vechi al folclorului afroamericanilor [57, p.21].

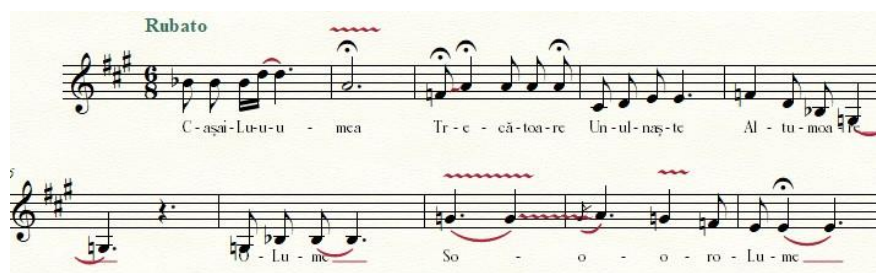
Structura piesei este bipartită cu *coda*. După prima secțiune de proporții *parlando-rubato*, apare un ritm de vals al genului *jazz manouche*, se stabilește un tempou destul de avansat și metrul ternar. Cu introducerea partidei corale, care cânta cu text, în strofa a doua, se evidențiază ritmul de horă expus în cadrul măsurii de 6/8. Sonoritatea corului tinde spre etnic, tradițional, încadrându-se destul de firesc în conceptul aranjamentului.

Solo-urile țambalului au o funcție arhitectonică destul de importantă. Secțiunea solistică

incipientă are rol de introducere, iar cea de-a doua, apărută după strofa a doua, amplifică caracterul liber, spontan al discursului muzical. Cadența solistei cântată pe textul: *C-așa-i lumea trecătoare/ Unul naște altul moare, / Lume, soră lume*, plasată spre finalul compoziției, servește drept punct culminant al lucrării:

Exemplul muzical 2.6.

Lume, lume (descifrarea versiunii Getei Burlacu, cadența după strofa a patra)



Ulterior, pe cuvântul *lume* se interpretează o mică cadență cu implicarea procedului numit *hăulit*:

Exemplul muzical 2.7.

Lume, lume (descifrarea versiunii Getei Burlacu, cadența de încheiere)



Acest procedeu are rol de deznodământ, exprimând spulberarea aspirațiilor și a zborului spre abis expus în linia melodică prin oprirea bruscă a frazei muzicale. Vom prezenta structura arhitectonică a piesei:

intro.	str.1	ref.	rit.	str.2	ref.	punte	str.3	ref.	ref.	str.4	ref.	cad.
	voce	voce		voce	voce		voce	voce		voce	voce	Voce
solo țambal			solo acordeon			solo țambal			solo acordeon	solo acordeon		
				cor	cor		cor	cor		cor	cor	
parlando rubato			Jazz manouche									parlando rubato

Figura 2.5.

2.2. Trandafir de la Moldova

O altă creație vocală, ce se bucură de mare popularitate, și care se cântă atât în România, cât și în Republica Moldova, este *Trandafir de la Moldova*. Ea are o istorie puțin cunoscută. Specialiștii presupun că *Trandafir de la Moldova* a apărut în perioada interbelică, în sudul României. Atât specialiștii în folclor cât și muzicienii sunt puși la grea încercare atunci când sunt

întrebați despre originea cântecului *Trandafir de la Moldova*.

După cum relatează o sursă de referință, „notorietatea melodiei și a versurilor este invers proporțională cu ceea ce se cunoaște despre perioada în care a apărut și cine este autorul piesei considerate, neoficial, un fel de „imn al Moldovei” [44]. Există o opinie, că acest cântec a fost „creat între cele două Războaie Mondiale, care a devenit folclor” [idem]. După cum afirmă profesorul Horia Constantin Alupul Rus, „La facultate, așa cum am învățat de la profesori, se spunea despre acest gen de melodii că sunt folclor orășenesc. Este un cântec de petrecere care inițial avea 8 versuri și, în timp, s-a îmbogățit cu strofe, în funcție de locul unde se cânta” [idem].

În toate variantele, această strofă și refrenul încep creația:

*Trandafir de la Moldova/Te-aș iubi, dar nu știu vorba/
Trandafir de la Moldova/Te-aș iubi, dar nu știu vorba/
Lunca-i luncă, iarba-i verde/Ce-am iubit nu se mai vede/
Ce-a fost verde s-a uscat/Ce-am iubit s-a scuturat*

Sursa deja citată ne relatează, că „este vorba de o melodie de esență cultă, se observă și din versuri acest lucru, că autorii au fost niște oameni mai citiți. O altă certitudine e că inițial a fost un cântec popular românesc la care s-au adăugat versuri în funcție de comeseni, de locul unde se cânta melodia” [idem]. Cercetătorii observă unele particularități ale acestui cântec. Mai întâi de toate, „pe parcursul melodiei, textul punctează diferite zone ale Moldovei (Bacău, Dorohoi, Chișinău, sau Cetatea-Suceava), în strofe urmate de același refren. Numărul strofelor nu este fix, cea mai scurtă variantă având patru strofe, intercalate de refren” [idem].

*Trandafir moldovenesc,/Te-aș iubi dar nu-ndrăznesc, măi!/
Trandafir moldovenesc,/Te-aș iubi dar nu-ndrăznesc, măi /*

*Trandafir din Dorohoi,/Să ne iubim amândoi, măi!/
Trandafir din Dorohoi,/Să ne iubim amândoi, măi! /*

*Trandafir de la Bacău,/Vino să te iubesc eu, măi!/
Trandafir de la Bacău,/Vino să te iubesc eu, măi!/*

*Trandafir din Chișinău,/Vino să te iubesc eu, măi!/
Trandafir din Chișinău,/Vino să te iubesc eu, măi!/*

*Trandafir din Timișoara /Te-aș iubi în toată seara/
Trandafir din Timișoara/Te-aș iubi în toată seara/
Trandafir de pe cetate/Spune-i badei sănătate/
Trandafir de pe cetate/Spune-i badei sănătate*

„Linia melodică este aproape identică, indiferent de zona unde este cântată piesa. După cum afirmă S. Rusu, profesor de la Facultatea de Muzică din Piatra Neamț, există totuși „o

diferență sensibilă în interpretare între Basarabia și România, mai precis județul Botoșani” [idem], iar fragmentul textului poetic fixat mai jos a venit din zona Basarabiei:

*Trandafir, roșu ca focu'/Nu-mi găsesc de tine locul/
Trandafir, roșu ca focu'/Nu-mi găsesc de tine locul/*

Exemplul muzical 2.8.

Trandafir de la Moldova [11, p. 181].

Tempo de horă

Tran - da - fir de la Mol - do - va,
Te-aș iu - bi dar nu știu vor - ba.

REFREN

Lun - ca-i lun - că, iar - ba-i ver - de, Ce-am iu - bit nu
se mai ve - de, Ce-a fost ver - de s-a us - cat,
hei! Ce-am iu - bit s-a scu - tu - rat.

Alupul Rus, autorul citat anterior, afirmă următoarele: „este vorba despre o melodie populară pe care s-au țesut versurile, și bănuiesc că s-a cântat inițial prin cârciumile din București. Nu e un cântec folcloric, e un cântec efectiv de cârciumă și urmează aceeași evoluție ca melodiile *Cucuruz cu frunza-n sus* care a devenit peste ani imnul statului Israel, sau *Sanie cu zurgălăi*, ambele fiind cântece populare românești cu autori compozitori de origine evreiască. Este posibil ca și autorul pentru *Trandafir de la Moldova* să fie tot un român cu aceeași origine, ținând cont că în general cei care dețineau localuri după 1918 erau evrei” [idem].

De-a lungul timpului acest cântec a fost interpretat de numeroși cântăreți, instrumentiști, ansambluri folclorice și grupuri vocal-instrumentale în diferite variante. Cu siguranță orice muzician de muzică populară din arealul românesc a interpretat măcar o dată acest cântec în scenă. De exemplu, în varianta propriu-zisă, cântecul a răsunat în interpretarea soliștilor Daniela Condurache, Mioara Velicu, Laura Lavric, Sofia Vicoveanca, și multe altele.

În afară de aceasta, *Trandafir de la Moldova* devine o sursă de inspirație și pentru interpreții ce abordează cu totul alte genuri muzicale decât folclor, care la rândul lor vin cu o nouă abordare a acestei creații muzicale, modificând pe alocuri linia melodică, armonia, forma,

maniera de interpretare. Putem menționa câteva exemple: Loredana Groza, Nelly Ciobanu, Geta Burlacu, *Marcel Stefanef Project*, *Univox Vocal Band* ș.a.

În acest context constatăm impactul cântecului *Trandafir de la Moldova* asupra vieții culturale din arealul românesc care nu numai că a îmbogățit repertoriul muzical, dar a generat și numeroase acțiuni culturale ce îi poartă numele, printre care festivaluri și concursuri etno-folclorice internaționale cu același nume – Festivalul folcloric internațional *Trandafir de la Moldova*, Iași, sau Festivalul-Concurs televizat al interpreților de folclor *Trandafir de pe cetate*, Soroca.

Ne propunem spre analiză comparativă două versiuni ale acestei creații: prima aparține cântăreței de muzică pop din România *Loredana* din albumul *Agurida*, 2001 [109], iar cea de-a doua – formației autohtone *Univox Vocal Band* [121] în cadrul căreia multe capodopere folclorice și-au găsit o nouă dimensiune sonoră, fiind adaptate, rearanjate și trecute printr-o diversitate de genuri muzicale. *Loredana* ne oferă o versiune interpretativă tradițională a cântecului, toate elementele piesei fiind redată exact. Vocea cântăreței este acompaniată de un taraf; nu se observă schimbări semnificative în structura piesei, nu se folosește improvizația vocală. Totodată interpreta demonstrează un simț ritmic foarte bun și o voce echilibrată. Până la interludiu nuanțele dinamice sunt foarte moderate și doar după interludiul instrumental, solista recurge la fluctuații și contraste de tempo.

Aici putem observa implicarea unor efecte sonore care pot fi considerate comune pentru muzica de jazz, pe de o parte, și folclorul național, pe de altă parte. De exemplu, *Loredana* încorporează scurte chiuituri ce creează anumite aluzii cu procedeul interpretativ de origine jazzistică *doit*, practicat la instrumente de suflat (trompetă, trombon) [77, p.42].

Un alt exemplu se referă la cântarea unui sunet lung pe ultima silabă a cuvântului *Trandafir*, care la început se cântă fără *vibrato* iar spre sfârșitul sunetului reținut – cu *vibrato* dens. O astfel de abordare la fel se apropie de procedeul pur jazzistic – *terminal vibrato*, care se folosește pe larg în practica interpretativă a instrumentelor de suflat. Versiunea data ne demonstrează o tratare proprie a aspectelor compoziționale: bazându-se pe tradițiile interpretării cântecului popular, în care după fiecare strofă-refren se cântă o ritornelă instrumentală, în versiunea vizată după a doua strofă sună un interludiu construit pe un alt material melodic care creează un contrast tematic: prin această intervenție compoziția muzicală se divizează în două secțiuni de proporții:

Exemplul muzical 2.9.

Trandafir de la Moldova (descifrarea versiunii *Loredanei* din albumul *Agurida*) [109]:



Merită de adăugat, că intonația incipientă a interludiului servește drept un *motto* ce sună la sfârșitul piesei construind astfel un arc melodic și compozițional:

intro. taraf	str. 1	ref.	rit.	str. 2	ref.	inter.	str. 3	ref.	str. 4	ref.
	<i>Trandafir de la Moldova Te-aș iubi, dar nu știu vorba</i>			<i>Trandafir moldovenesc , Te-aș iubi, dar nu- ndrăznesc, măi!</i>			<i>Trandafir di la Bacău, Vino să te iubesc eu, măi</i>		<i>Trandafir din Dorohoi Să ne iubim amândoi, măi!</i>	

Figura 2.6.

Una din cele mai solicitate compoziții de *ethnojazz* în interpretarea formației autohtone *Univox Vocal Band* la momentul actual este piesa *Trandafir de la Moldova* care reprezintă un exemplu elocvent de aranjament jazzistic al cântecului popular din arealul românesc. Aranjamentul a fost realizat de Iona Stepan și Nicolae Andrus, ambii fiind membri ai formației. Caracterul optimist, lejer și vioi al cântecului popular moldovenesc este subliniat de tempoul avansat *Allegro*, unde o pătrime e egală cu 100.

Structura melodică cu cântarea pe lungimea mai mare a silabei *fir* din primul cuvânt și continuarea declamatorie, permite solistelor Geta Burlacu și Viola Julea (care cântă partida sopranei în diferite versiuni audio și video disponibile) redarea caracterului popular al acestei melodii. Sub aspect timbral și al articulației vocale solistele nu prea denaturează maniera folclorică, dar modifică puțin culoarea sunetului, utilizând foarte delicat unele nuanțe sonore ale jazzului vocal. Din maniera populară sunt împrumutate astfel de procedee, cum ar fi: recitația vorbită, *glissando*, *hăitură* și altele.

Acompaniamentul ansamblistic este unul foarte laconic, delicat, care se află pe planul al doilea și creează un cadru metroritmic benefic pentru cântarea melodiei. Fiind bazat pe principiul *ostinato*, pe *pattern*-uri monoritmice scurte în toate partidele, ele cer menținerea unui *timing* perfect, demonstrat cu brio în cadrul tuturor evoluărilor formației.

Introducerea implică un procedeu destul de răspândit în muzică jazz numit *vamp*. Acest procedeu se utilizează foarte des la începutul sau la sfârșitul piesei, în afară secțiunilor de bază,

având o funcție compozițională proprie: astfel, specificul procedului de *vamp* constă în repetarea continuă a unei figuri ritmice formate din 1, 2, sau 4 măsuri, până la momentul când soliștii la instrumente de suflat să fie gata să înceapă interpretarea melodiei.

Repetarea de mai multe ori a unui *pattern* scurt în partida basului, care pregătește apariția materialului muzical de bază, este însoțită de imitarea sonorității instrumentale a contrabasului în partida basului (N. Andrus se descurcă perfect cu acest procedeu interpretativ), păstrând atât pulsația ritmică, cât și intonația vocală impecabilă, apropiată pe plan timbral sonorității contrabasului. În imitarea în partida basului a sonorității și articulării tipice pentru jazzul instrumental se creează unele aluzii la stilul interpretativ al renumitului vocalist de jazz Bobby McFerrin, care a stabilit un etalon al jazzului vocal modern.

Exemplul muzical 2.10.

Trandafir de la Moldova, aranjament N. Andrus, (introducere, partida basului)



Un alt procedeu împrumutat din muzica jazz, care concomitent are și mai multe repere în muzica populară – atât instrumentală, cât și vocală, se referă la folosirea procedului de *glissando* care nu doar penetrează partida solistei, dar este folosit în construirea verticalei piesei vizate. Așadar, chiar în introducere găsim niște succesiuni acordice în cadrul cărora fiecare voce este interpretată pe *glissando*, redând astfel specificul timbral al jazz-ului vocal ansamblistic – atât la nivelul conducerii vocilor, cât și de emisie a sunetului vocal.

Exemplul muzical 2.11.

Trandafir de la Moldova, aranjament N. Andrus, (introducere, mm.1-2)



Menționăm în paranteze, că toate partidele sunt cântate pe *scat*, un procedeu care asigură o autenticitate stilistică a piesei studiate. Această tehnică de intonare în muzica jazz s-a dezvoltat în anii 1930-40 devenind o parte inalienabilă a jazzului vocal. După cum afirmă M. Griedly, *scat*-ul „este o improvizație jazzistică care folosește vocea umană ca un instrument, cu silabele fără sens (dwee, ool, ya, bop, bam, etc.) în loc de cuvinte” [77, p. 404].

Este important de găsit niște silabe care corespund tradiției jazzistice și ar facilita

procesul de interpretare. Acestea trebuie să fie nu doar comode pentru cântat, ci și să redea specificul pur jazzistic al interpretării. Soluționarea acestei sarcini interpretative este legată de împrumutarea unor silabe specifice *scat*-ului de tradiție jazzistică americană. Membrii formației utilizează silabele *ua ba da, pa da ba da, ti am ti am, di ri di dam tai* etc. După cum se vede din silabele utilizate de membrii formației, muzicienii îmbină silabele tipice pentru *scat*-ul jazzistic cu cele specifice muzicii populare.

Formă strofică variațională a piesei $A A^1 A^2$ se bazează pe principiul variațional, tipic nu doar muzicii folclorice, ci și unor curente ale jazzului (mai ales, din perioada timpurie a evoluției sale). Concomitent, principiul variațional, manifestat la nivelul superior al formei muzicale, se compensează prin contrastele tematice introduse la nivelul inferior, ale formelor simple, unde fiecare secțiune fiind structurată ca aa^1bc coincide cu o strofă a textului poetic compusă din patru fraze, iar secțiunea A^2 este puțin redusă prin utilizarea frazelor *b* și *c* din perioada inițială.

Sub aspect modal factura multivocală se construiește pe sunetele modului mixolidic *as-b-c-des-es-fa-ges*, așadar, are unele tangențe cu modul de *blues* (*blue scale*). Acest procedeu devine posibil grație structurii modale a piesei folclorice unde are loc „jocul” a două centre tonale diferite cu raportul *D-T*, din cauza căruia apare efectul sonor al modului mixolidic, care prin prezența treptei a VII-a coborâte se apropie de modul de *blues*. Fiecare secțiune nouă introduce unele schimbări, care împrăștează percepția ascultătorului și servesc drept dovadă a importanței principiului variațional la diferite nivele ale formei. De exemplu, în secțiunea A^1 se reînnoiește factura, mai ales, în vocile interne care expun un strat acordic ce susține melodia, pe de o parte, și linia basului, pe de altă parte.

Tehnica *riff*-urilor folosită în această piesă contribuie la formarea unei facturi de tip *poliostinato*. Astfel, în secțiunea incipientă a piesei sesizăm îmbinarea a două *pattern*-uri melodico-armonice: unul în partida basului și cel de-al doilea în alte voci cu excepția solistei, unde *pattern*-ul ritmic este expus prin structurile acordice pe baza conducerii lineare a vocilor.

Dezvoltarea facturii atinge apogeul în improvizația colectivă din m. 44, unde factura vocală este supusă cromatizării, iar în partida solistei apare o melodie ornamentată. Aici sunt expuse simultan patru straturi contrastante, ale căror coordonare cere o mare măiestrie interpretativă. Merită de apreciat procedeu de *poliostinato* care a devenit o trăsătură caracteristică a aranjamentelor făcute și interpretate de membrii formației *Univox Vocal Band*, creând unele aluzii cu practica jazzistică universală din anii 1960-1970.

Exemplul muzical 2.12.

Trandafir de la Moldova, aranjament N. Andrus, (mm.49-50)

Musical score for Solo, Soprano, and Bass parts, measures 49-52. The Solo part features a melodic line with triplets. The Soprano part has a melodic line with triplets and a long note. The Bass part has a rhythmic line with triplets.

Dezvoltarea facturii ansamblistice se realizează grație schimbării a patru *pattern*-uri din acompaniament (vezi exemplele ce urmează care expun cele patru *pattern*-uri consecutiv):

Exemplul muzical 2.13.

Trandafir de la Moldova, aranjament N. Andrus, (mm.3-4)

Musical score for Solo, Soprano, and Bass parts, measures 3-4. The Solo part is silent. The Soprano part has a melodic line with lyrics "ua ba da pa pa ua ba da simile...". The Bass part has a rhythmic line.

Exemplul muzical 2.14.

Trandafir de la Moldova, aranjament N. Andrus, (mm.15-16)

Musical score for Solo, Soprano, and Bass parts, measures 15-16. The Solo part has a melodic line with lyrics "Lun - ca-i lun - ca, iar - ba - ver - de Ce-amiu - bit nu se mai ve -". The Soprano part has a rhythmic line with lyrics "Pa da ba da Pa da ba da Pa da ba da Pa da ba da". The Bass part has a rhythmic line.

Exemplul muzical 2.15.

Trandafir de la Moldova, aranjament N. Andrus, (mm.45-46)

Exemplul muzical 2.16.

Trandafir de la Moldova, aranjament N. Andrus, (mm.51-52)

Pe de o parte, schimbările *pattern*-urilor melodico-ritmice și revenirea la ele în procesul de desfășurare a formei, asigură o balanță dintre inovație și tradiție, materialul deja cunoscut și cel nou, necunoscut, în creația dată. Apariția acestora nu coincide cu hotarele formei muzicale, de ex. *pattern*-ul nr. 2 apare înaintea începutului secțiunii mediane a formei, datorită acestui fapt pe plan compozițional se realizează o factură nouă, cum ar fi linearismul, polifonia în raportul straturilor vocale. Acest procedeu are o origine dublă și poate fi tratat și ca o influență a jazzului, și ca gândirea polifonică în general. Menționăm că în comparație cu tradiția folclorică, acest cântec se tratează de *Univox Vocal Band* în tempou mai lent, fapt care permite vocaliștilor să sublinieze simțul *swing*-ului jazzistic, *drive*-ul caracteristic versiunii jazzistice a acestei piese.

2.3. *La cârciuma de la drum*

Un alt cântec al cărui multiple transformări demonstrează elocvent interacțiunea folclorului cu jazzul, este *La cârciuma de la drum* lansat de către interpreta de muzică populară Romica Puceanu [118]. În *Dicționarul personalităților feminine din România* cântăreața este caracterizată în modul următor: „Asemănată deseori cu Cesaria Evora, Romica Puceanu a reușit

să impună acest tip de cântec, o formă lăutărească ce combină elemente din folclorul oriental cu cel românesc pe un fond țigănesc. Printre cele mai cunoscute melodii lansate de ea se numără *Ia mai dă o damigeană, Șaraiman, Ce-aveți voi dușmani cu mine, Florăresele, Aș munci la plug și coasă*” [34]. Cântăreața se bucură de mare popularitate pe plan internațional, drept dovadă servind apariția albumului *Romica – Chansons Tziganes*, în limbile franceză, engleză și germană.” [idem].

Originalitatea manierei de interpretare a R. Puceanu se evidențiază în două aspecte precum coloristica timbrală și tratarea metroritmică. După cum afirmă o sursă online dedicată cântăreței, „Vocea senzuală a Romicăi Puceanu, a cărei ușurință pare că nu cunoaște obstacole și curge ca un râu cu numeroase meandre. *Glissando*-urile între sunete, pasajele de sfert de ton, o precizie uimitoare stau mărturie pentru excepționalul dar al cântăreței care nu a luat niciodată lecții de muzică” [34].

Cântecul *La cârciuma de la drum* este structurat pe trei strofe cu refrene a câte patru versuri fiecare.

Florică de alun/La cârciuma de la drum,/
La cârciuma cu doi tei/Te oprește vrei-nu-vrei /
Refren
Să vezi o cârciumareasă/Frumușică și sfătoasă,/
Numai că nu te prea lasă/Ca să stai mai mult la masă./

Jos la cârciuma din drum/Să bei cum bătranii spun,/
Să bei cum bătranii spun,/Un păhărel de vin bun./
Refren
Hai neicuță amândoi/Să ne-nveselim și noi, mări/
Că la masă ne servește/O Ancuță ca-n poveste./

De-i mai ceri un kilogram/Ea-ți răspunde nu mai am,/
De-i mai ceri un kilogram/Ea-ți răspunde nu mai am./
Refren
Vezi drumețule de drum/Căci ce e mult nu e bun, mări/
Nu-ți mai pierde cumpătul/Că vreau să-ți văd zâmbetul./

În ceea ce privește simbolistica denumirii și subiectului cântecului, conform DEXului, cârciuma (cuvântul folosit cândva la țară sau la mahala care azi se află pe cale de dispariție) înseamnă un local „unde se vînd și se consumă băuturi alcoolice și mîncăruri” [15]. Conform afirmației A. Movileanu, cârciuma era un element esențial al vieții sociale din spațiul românesc, păstrând „tradiționala ospitalitate, remarcată în repetate rânduri de diverși călători, omenia și modul de a primi oaspeții” [22, p.34] caracteristice poporului roman. Acest fenomen a fost „omagiat de domnitorul cărturar Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei* și reconfirmat de

domnitorul Alexandru Ioan Cuza, considerându-l un dar sfânt de la strămoși, pe care trebuie să-l păstrăm, pentru că onorează caracterul nației” [idem].

Textul verbal al cântecului redă realitatea vieții de zi cu zi a unei cârciume, unde se formează o mică comunitate cu vizitatori fideli, cu atitudini, gesturi și stil de comportament familiar. Drept exemplu servește dialogul liber, între vizitatori și cârciumăreasă, care devine motiv al atracției (*Te oprește vrei-nu-vrei/Să vezi o cârciumăreasă/Frumușică și sfătoasă*).

Un alt element important al textului și subiectului cântecului reprezintă vinul, care în mentalitatea tradițională, este perceput ca un simbol al vieții veșnice, un instrument de purificare [2]. Ritualul de a servi vinul e prezent în toate momentele importante ale vieții – de la cele ezoterice, la sărbătorile tradiționale ale poporului românesc.

Versurile cântecului se încadrează perfect în semantica textelor populare, începând cu sintagma *Foicică de alun* des întâlnită în poeziile populare ca o formulă-refren specifică oralității: frunza, foaie sunt elementele naturii veșnice; „aluna simbolizează sâmburele vieții, fructul înțelepciunii și al cunoașterii, alunul este arborele magic” [17].

Exemplul muzical 2.17.

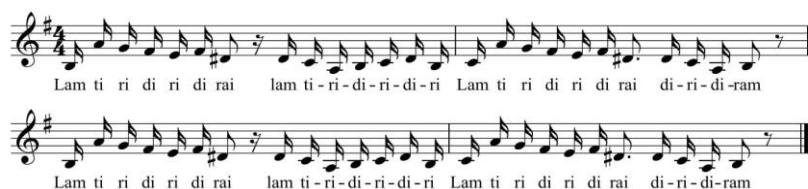
La cârciuma de la drum (descifrarea versiunii R. Puceanu, prima strofă)



Tonalitatea versiunii analizate este *mi minor*: armonizarea melodiei în strofe se realizează pe acordurile de D (*Si Major*) și s (*la minor*) cu accentuarea secunde mărite *re diez - do* în mișcare descendentă a melodiei. Ritornelele instrumentale sunt construite pe materialul melodic relativ nou, iar fondul armonic rămânând același (D, s). La capitolul arhitectonică, structura este destul de tradițională: forma strofică (cuplet-refren) unde fiecare cuplet-refren se concluzionează prin intermediul ritornelei instrumentale, iar în ultima ritorneală R. Puceanu dublează *solo-ul* acordeonului cântând pe silabele *lam-ti-ri-di-ri-di-rai-ti-ri-di-ri-ti-ri-di lam-ti-ri-di-ri-di-rai-ti-ri-di-ram*.

Exemplul muzical 2.18.

La cârciuma de la drum (descifrarea versiunii R. Puceanu, ritorneală după strofa a treia)



Ne vom adresa la o analiză interpretativă a versiunii cântecului realizate de Romica Puceanu. Cântăreața nu apelează la melismatica specifică muzicii populare, evitând procedeele vocale precum: *vibrato*, *glissando*, *hăulit* etc.; maniera ei vocală este mai declamatorie, intonația mai precisă, cu accentul pus pe fiecare silabă a textului verbal.

Procedeul de *terminal vibrato* este folosit doar la sfârșitul celui de-al doilea vers din refren. Totodată, R. Puceanu introduce unele schimbări în cântarea melodiei, dar pe versuri noi, drept exemplu servind frazele: *Frumușică și sfătoasă, Să ne-nveselim și noi, mări*, etc.

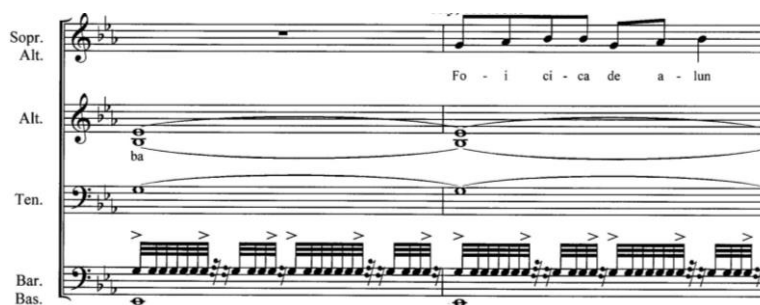
În ciuda faptului, că interpreta a fost înzestrată de natură cu o voce de *mezzo-soprano*, dânsa o valorifică printr-o emisie a sunetului în vocea de cap, prin urmare sunetul devine mai lejer și transparent. În plus, interpreta păstrează intactă poziția mimicii pe zâmbet, cu pomeții ridicați, ceea ce contribuie substanțial la crearea unei calități timbrale juvenile, chiar copilărești.

Un alt aspect important se referă la tratarea metroritmului. Cântăreața face micro-devieri de la pulsația ritmică de bază. Acest procedeu poate fi comparat cu simțul metroritmic tipic jazzului și anume *swing feeling*. Grație îmbinării unei tratări vocale destul de simple cu inventivitatea metroritmică, R. Puceanu poate fi comparată cu faimoasa cântăreață de jazz clasic Billie Holiday.

În continuare vom analiza un alt exemplu de tratare jazzistică a melodiei populare. Piesa *La cârciuma de la drum*, a cărei aranjament aparține I. Stepan și lui N. Andrus, demonstrează o varietate de procedee vocale de sorginte jazzistică. Un procedeu deja manifestat în *Trandafir de la Moldova*, și anume, *poliostinato* îl putem găsi și în introducerea de amploare a piesei, unde sunt expuse diferite desene ritmice, *pattern*-uri melodico-ritmice, care vor fi desfășurate ulterior în cadrul piesei, formând o factură multistratală. Interpreții au reușit să aleagă silabele mai puțin specifice pentru trăsătură de *scat*, care creează un efect sonor „șuierat” destul de neobișnuit. Această calitate o putem găsi în partida tenorului (m. 11) – *cha ka tu ku cha*. Melodia piesei se expune în partida alto, căpătând o nuanță sonoră plină, bogată, dar totuși foarte gingașe:

Exemplul muzical 2.19.

La cârciuma de la drum, aranjament I. Stepan și N. Andrus, (mm.11-12)



Limbajul muzical este unul complex, cu abundența modelelor ritmice dezvoltate în tempoul destul de avansat. Ca exemplu putem nominaliza figurile formate din treizecișidoimi (mm. 11-50), interpretate cu o articulație vocală foarte clară și cu păstrarea unui aspect ritmic riguros:

Exemplul muzical 2.20.

La cârciuma de la drum, aranjament I. Stepan și N. Andrus, (m.11)



În partida sopranei și altistei se cântă sintagmele sonore *u* și *a*, iar în ceea ce privește tehnica *scat*-ului, ea este lărgită prin implicarea silabelor tipice pentru interpretarea folclorică (este vorba de silaba *dum...dum...dum*) în partida basului.

Exemplul muzical 2.21.

La cârciuma de la drum, aranjament I. Stepan și N. Andrus, (mm.1-6)

♩ = 72-80

Intro breaza style

Bass

dum dum dum dumdum...

Sopr.
Alt.

U U.. U U..

Bar.
Bas.

A.. A..

Remarca autorilor aranjamentului (*Intro breaza style*) ne orientează spre un fenomen popular, care este definit „ca un dans popular românesc răspândit în zona subcarpatică munteană

și în Sudul Ardealului, cu ritm sincopat” [15]. Principiul de *poliostinato* se manifestă deja la începutul secțiunii incipiente a piesei:

Exemplul muzical 2.22.

La cârciuma de la drum, aranjament I. Stepan și N. Andrus, (mm.7-10)

În cadrul facturii polistilistice sunt îmbinate straturile interioare construite pe baza desenului ritmic al stilului *ca la breaza*, intonațiile sopranei pe o secundă mică descendentă împrumutată din fondul melodic al piesei, în timp ce la tenor găsim o celulă sincopată care capătă un specific pur jazzistic. Se folosește un procedeu foarte tipic pentru aranjamentele formației *Univox Vocal Band*, și anume: creșterea intensității sonore prin adăugarea vocilor, a straturilor melodice – de la monofonie la polifonia contrastantă formată din cinci voci: astfel de extindere, creșterea densității facturale se realizează în cadrul primei secțiuni a formei muzicale.

Exemplul muzical 2.23.

La cârciuma de la drum, aranjament I. Stepan și N. Andrus, (mm.11-12)

Un aspect aparte și un rol sporit în structura compozițională a piesei vizate îl are improvizația, căreia îi este dedicată o secțiune aparte. Acest interludiu *cvasi-instrumental* reconstruiește zona improvizației (sau a unui *break* desfășurat cu implicarea instrumentelor de percuție sau secției de ritm): în cazul dat vocile umane imită „secție de ritm” convențională. De exemplu, baritonul imită toba mică (*snare drum*), iar partida basului sună ca și contrabasul, care de asemenea face parte din secția de ritm al componenței jazzistice de tip *combo*.

Exemplul muzical 2.24.

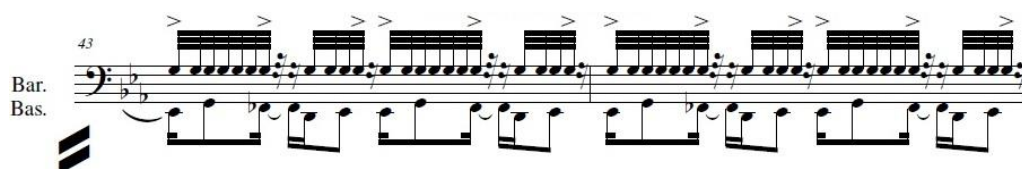
La cârciuma de la drum, aranjament I. Stepan și N. Andrus, (mm.21-22)



Apariția de trei ori a acestei interludii improvizatorice creează un efect specific: în comparație cu practica *mainstream*-ului jazzistic, în cadrul căruia *solo*-ul instrumentelor de percuție se folosește doar o dată din cadrul *chorus*-ului jazzistic, aici acest procedeu se folosește pentru construirea formei muzicale. Așadar, *break*-ul ca un element improvizatoric devine o parte componentă a arhitectonicii creației date. Și pe plan ritmic această creație este una dificilă, drept exemplu servind îmbinările simultane ale desenelor ritmice contrastante.

Exemplul muzical 2.25.

La cârciuma de la drum, aranjament I. Stepan și N. Andrus, (mm.43-44)



Un procedeu tipic jazzistic aplicat în cadrul compoziției studiate, constă în desfășurarea discursului muzical pe baza principiului de alternare a două stări contrastante de tip *tensiune-relaxare*, care face parte din conceptul ritmurilor corporale tipice jazzului. Un alt component al așa numitului *swing feeling* (simțul swing-ului) nu este de fapt un element ritmic. Partida basului sintetizează procedee de origine diferită: astfel, o melodie dezvoltată formată din optimi, care dinamizează discursul, se referă la tehnica numită *walking bass*, în timp ce ornamentica în m. 53 provoacă unele aluzii cu ornamentica populară:

Exemplul muzical 2.26.

La cârciuma de la drum, aranjament I. Stepan și N. Andrus, (mm.51-54)



În concluzie afirmăm, că *Univox Vocal Band* a demonstrat o nouă viziune a cântecului popular, fuzionând melodia folclorică bine cunoscută cu limbajul jazzistic modern.

2.4. Săracă inima me

Săracă inima me este de asemenea un cântec ce se bucură de o mare popularitate în spațiul cultural românesc. El se întâlnește în repertoriul mai multor cântăreți de muzică populară. Cităm mai jos textul poetic al acestei capodopere a folclorului urban.

*Săracă inima me' / Fost-am la doftor cu ie' /
R: Hai, hai, inimă, hai / La multe rele mă dai /
Hai, hai, inimă, hai / Pe din gios, pe după rai /
2. La doftor și la potică / Și mi-or zâs că n-am nimică /
3. Poticarășu' mi-o zâs / Leacuri la inimă nu-s /
4. La inimă este-un leac / Cetera și omu' drag /
5. La inimă este-un țâfru' / Cetera și omul mândru /
6. La inimă este-un motru / Cetera și omul lotru [46].*

Pentru interpretare în stil jazz autoarea prezentei teze a ales ca model cântecul din repertoriul lui Nicolae Furdui-Iancu, care se diferențiază de la textul plasat mai sus:

*1. Săracă inima mea, bis / Iară începe a mă durea, mă. bis /
Refren
Hai hai inimă hai / la multe rele mă dai bis /
2. Fosta-m la doftor cu ea, bis / la doftor și la potică / Și mi-o zâs că n-am nimică /
Refren
3. Poticară-șu mi-o spus, bis / Că, leacuri la inimă nus. / Leacuri la inimă nus. /
Refren
4. La inimă este un leac, bis / Cetera și omu drag. bis /
Refren
5. Mai pretine io și tu, bis / Șohan n-om vide raiu'. bis /
Refren
6. Fie raiu' sanătos, bis / Noi me' mai pă' din jos. bis /
Refren
Hai hai inima hai / Pă din jos pă după rai / Hai hai inimă hai / La multe rele mă dai /
7. Aibă raiu sănătate, bis / Noi om me' mai pă dioparte. Bis /
Refren
Hai hai inimă hai / Pă din jos pă dupa rai / Hai hai inimă hai / La multe rele mă dai / [47]*

Arhitectura lucrării se axează pe strofă cu refren. Strofa melodică la rândul ei este de tip cuaternar ABCD, cu o strofă poetică, care variază pe parcurs între două sau trei versuri, respectiv AB sau ABC (în total sunt șapte strofe muzical-poetice). Refrenul reprezintă o structură strofică de tip binar AB cu două versuri AB.

Reprezentând specia *cântecului de petrecere*, acesta este frecvent solicitat de muzicienii, ce promovează diferite stiluri muzicale contemporane din România și Republica Moldova. Vom numi unele din interpretările realizate în diferite stiluri muzicale. Printre înregistrări ce aparțin

muzicii pop s-au făcut remarcați: Adriana Rusu și *Valy Boghean Band* [95], Andra și Bodo [96], Natalia Gordienko [108].

Astfel, versiunea prezentată de Natalia Gordienko include *solo*-ul trompetei în stilul *New Age*, iar elementele *hardcor*-ului moldovenesc, implicate în aranjamentul cântecului, seamănă cu stilistica formației *Zdob și Zdub*. În plus, versiunea N. Gordienko îmbină elementele curentului de *modern jazz*, cu implicarea tehnicii *riff*-urilor, a *solo*-urilor expresive, utilizarea unei componente instrumentale de amploare, ce cuprinde orga, chitare, baterie din trei percuționiști, instrumente aerofone (trompetă, trombon, saxofon).

Formația din România *Etno* în albumul lor *Nu mă lăsa* oferă versiunea tradițională a cântecului vizat, fiind utilizat un *beat* destul de monoton, împrumutat din *dance music* [105], iar *Orchestra fraților Advahov* și *Alex Calancea Band* [116] în baza cântecului *Săraca inima me* realizează o sinteză a manierei de execuție orchestrală lăutărească cu tradițiile *muzicii pop*. Încercarea de a îmbina aceste două sfere contrastante se produce prin folosirea unor *riff*-uri tipice muzicii *rock*, *solo*-urilor interpretate de chitară, cum ar fi, de exemplu, secțiunea solistică destul de desfășurată a chitarei bas în partea introductivă a piesei, procedeul *parlando-rubato*, monodia ca un principiu important de construire a facturii, *ostinato*, și alte procedee de sorginte folclorică.

Dacă ne referim la versiunile legate de stilistica *rock*-ului, merită să menționăm și formația *Snake*, care în varianta sa implică elementele stilurilor *hip hop* și *reggae* [120] și formația *Dirty Shirt*, ce pune accentul pe culoarea vocilor, pe sonoritatea lor sumbră, „murdară”, deși se utilizează și contrastul registrului grav al vocii masculine cu cel acut, *falset*. Acompaniamentul instrumental dezvăluie unele trăsături ce aparțin gândirii ritmice tipice *rock*-ului (opt optimi accentuate în cadrul măsurii), sonoritate specifică stilurilor de *hard rock* și *heavy metal* [100].

Dacă ne vom adresa la alte orientări stilistice, putem evidenția două versiuni în stil *folk*, *cantautor*. Este vorba de Ion și Doina Aldea Teodorovici care cântă cu acompaniamentul chitarei acustice [101] și Ducu Bertzi, care susține aceeași stilistică de interpretare [103].

Printre alte exemple, mai puțin reușite, după părerea noastră, numim versiunea cântăreței de muzică pop Irina Rimes cu Emil Poke, care interpretează cântecul vizat în stil tradițional, acustic, cu acompaniamentul acordeonului, chitarei acustice și a naiului. Este o evoluare nepregătită, *ad hoc*, făcută în stradă [107]. Xenia Chitroagă, participanta la *X Factor România* [123] introduce elementele de *Balkan pop* și *riff*-uri expresive ale instrumentelor de alamă, iar Cristi Blaga și *Art Group Chicago* îmbină instrumentele tradiționale (vioară) cu componenta jazzistică de tip *combo*. Limbajul muzical al acestei interpretări accentuează unele influențe ale

stilului *cool jazz* [98].

Vom aduce în discuție analiză versiunii interpretative a cântecului *Săracă inima me*, în interpretarea Cristinei Pintilie în colaborare cu pianistul Mark Oselschi realizată pe baza înregistrării video a concertului susținut de muzicieni în cadrul programului doctoral. Lucrarea începe cu o introducere instrumentală, în cadrul căreia linia melodică a cântecului este redată integral, chiar dacă factura este destul de dezvoltată și consistentă. Susținerea armonică reflectă structura tonală a cântecului, înglobând totodată elementele armoniei de jazz. Pianistul a reușit să creeze o introducere axată pe diferite procedee de origine jazzistică, care oferă ascultătorului o percepție incipientă a imaginii ce urmează să fie redată printr-o nouă tratare a cântecului *Săracă inima me*.

Prima strofă este cântată *parlando rubato*, pianistul folosește un procedeu apropiat metodei jazzistice *chording*, iar ulterior dezvoltă partida pianului, îmbogățind factura inițială cu elemente tematice și ritmice noi. Strofa a doua introduce un desen ritmic de sorginte folclorică: optimele sunt grupate astfel – 3/8+3/8+2/8:

Exemplul muzical 2.27.

Săracă inima me (descifrarea versiunii C. Pintilie, *riff*, m. 25)



Datorită acestui *riff* nou, apare asocierea cu stilul muzicii latino-americane, mai ales în partida instrumentală. Acompaniamentul este unul lejer, delicat, ceea ce îi oferă interpretei prioritate și libertate de expresie. Este important de accentuat, că și în partida vocală sunt utilizate elemente improvizatorice: ele apar treptat, inițial în partea concluzivă a frazelor, fiind ornamentate:

Exemplul muzical 2.28.

Săracă inima me (descifrarea versiunii C. Pintilie, mm. 36-38)



Aceste micro-improvizații vocale în interiorul strofei muzical-poetice reprezintă un procedeu specific pentru această piesă, întâlnit și în interpretarea populară. O atenție sporită merită dezvoltarea partidei pianistice care reiese din structura intonațională a liniei vocale, susținând și completând totodată firesc interpretarea vocală. Un exemplu în acest sens poate fi

conlucrarea interpreților în strofa a doua, unde *solo*-ul instrumental este perceput ca o continuare a discursului vocal.

Exemplul muzical 2.29.

Săraca inima me (descifrarea versiunii C. Pintilie, mm. 40-43)



Pianistul în acest mod explică, dezvoltă ideea și emoțiile exprimate în partida vocală. Acest procedeu, pe de o parte, ne amintește de tradițiile jazzului, de exemplu, de procedeul *call-and-response* (întrebare-răspuns) foarte răspândit în practică jazzistică, pe de altă parte, se simte și influența muzicii cameral-vocale clasice, mai ales, din perioada romantismului (de exemplu, creația lui R. Schumann) ceea ce poate fi explicat printr-o pregătire academică solidă a pianistului M. Oselschi, care determină, în mare parte, gândirea lui componistică. Acest fapt, însă nu diminuează calitatea acompaniamentului instrumental: dimpotrivă, partida pianistică este una foarte bine chibzuită, logică și se dezvoltă pe tot parcursul piesei, implicând procedee de expresivitate muzicală noi, inclusiv cele jazzistice.

Planul instrumental al piesei este foarte bine construit la capitolul registru și factură, ritm și aspect genuistic. Spre deosebire de alți pianiști, M. Oselschi nu tinde spre demonstrarea tehnicilor interpretative pe care le posedă, ci alege cu grijă mijloacele de expresivitate. Merită de menționat că ambii participanți la crearea versiunii jazzistice de execuție a cântecului *Săraca inima me* evită registrul grav, partidele lor sună preponderent în registrul mediu și înalt. Ultima expunere a strofei în partida vocală este marcată prin fraze plasate cu o terță mică mai sus în comparație cu melodia originală (pe cuvinte *hai, hai, inimă, hai*), iar spre sfârșit vocea devine mai densă, mai sonoră, conturând astfel apogeul lucrării.

2.5. *Într-o zi la poarta mea (Ciririp)*

Cântecul *Într-o zi la poarta mea (Ciririp)* face parte din tezaurul folclorului românesc urban, bazându-se pe un lirism aparte al textului poetic și pe simbolurile bine pronunțate.

*Într-o zi la poarta mea, măi/Un băiat c-o fată sta/
Cu părul ei se juca, măi/Și băiatu-așa-i spunea/*

*Să nu-ți fie-n viață bine/Că nu mai iubit pe mine/
Că nu mai iubit pe mine/Măi Dorule, măi/*

*Și pentru că m-ai urât/Ascultă acum ce-ți cant/
Ascultă acum ce-ți cant/Măi Dorule, măi/*

*Ciririp cirip cip cip/Floare albă de pe camp/
Lasă-mă să te miros/Că miroși frumos/*

*Eu te-am iubit cu credință/Tu pe mine din guriță/
Eu te-am iubit cu mult foc, măi/Tu nu m-ai iubit deloc*

*M-ai iubit două trei zile/Pe urm-ai fugit de mine/
Pe urm-ai fugit de mine/Măi Dorule, măi/*

*Și pentru că m-ai urât/Ascultă acum ce-ți cant/
Ascultă acum ce-ți cant/Măi Dorule, măi/*

*Ciririp cirip cip cip/Floare albă de pe camp/
Lasa-mă să te miros/Că miroși frumos/*

*Ciririp cirip cip cip/Ciririp cirip cip cip/
Ciririp cirip cip cip/Floare albă de pe camp/
Lasa-mă să te miros/Că miroși frumos*

Această capodoperă a folclorului urban a atras atenția mai multor interpreți de pe ambele maluri ale Prutului. Cântecele a fost interpretat de mai mulți cântăreți din România, precum *Loredana*, iar printre cele mai elocvente exemple interpretative ale acestui cântec, apărute în Republica Moldova, putem numi versiunea Getei Burlacu din CD-ul *Ce n-aș da* realizat în colaborare cu talentatul compozitor autohton, stabilit actualmente în Statele Unite ale Americii, Igor Iachimciuc. El a creat o versiune vocal-instrumentală bine construită, cu linii melodice dezvoltate, perfecte, unice, cu *solo-uri* sensibile ale trompetei, care reies din structura intonativă a cântecului. Această tratare este analizată detaliat de către V. Tcacenco în cartea *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate* [3, pp.895-899]. Menționăm în paranteze că, în comparație cu textul verbal citat anterior, Geta Burlacu se bazează pe o altă versiune a acestuia.

Spre deosebire de versiunea Getei Burlacu, Cristina Pintilie și Marc Oselschi utilizează o altă variantă a acestui cântec care se caracterizează prin lejeritatea expresiei muzicale, lipsită de durere sufletească, cu implicarea elementelor de teatru (subliniem că acest cântec de fapt reprezintă un dialog). Starea sus-numită se accentuează prin contrastul dintre strofă și refren, ultimul fiind cântat în tempo mai avansat, cu voce lejeră, cu un timbru vocal transparent, bazat

pe registrul vocii de cap, punându-se accent pe particularitățile ritmice ale interpretării instrumentale.

Deși începutul cântecului (prima strofă) se interpretează *ad libitum*, astfel bazându-se pe ritmul *parlando rubato*, odată cu sublinierea intonațiilor folclorice pe cuvintele *of, of*, în cadrul primului refren, se stabilește un *tempo giusto*. Dezvoltarea partidei vocale se realizează prin folosirea principiului variațional, introducerea unor sunete noi în interiorul frazelor muzicale, cum ar fi în strofa întâi:

Exemplul muzical 2.30.

Într-o zi la poarta mea (Ciririp), descifrarea versiunii C. Pintilie, (m. 33)



În cadrul refrenului se formează o zonă de improvizație, ce „migrează” de la un refren la altul, fortificând întreg spectrul intonațional al compoziției. Pianistul reacționează la partida vocală foarte iscusit, îmbinând diferite genuri jazzistice. Astfel, în interludiu dintre prima și cea de-a doua strofă M. Oselschi introduce niște modele ritmice care aparțin genului de *bossa nova*. Merită a fi menționat și un alt procedeu de origine jazzistică, și anume *vamp*, când pianistul repetă *ostinato* un *riff* de mai multe ori, oferind astfel spațiu și starea necesară interpretei pentru a începe următoarea strofă. Aici *riff*-ul sus menționat devine un fundament pentru construirea acompaniamentului strofei a doua. În partida vocală apar momentele improvizatorice, iar în interiorul frazelor sunt cântate micro-improvizații.

Din acest moment apare așa numitul *steady tempo*, deci, un tempou regulat, care este tipic pentru muzică jazz. Ca și în alte piese, pianistul construiește improvizațiile proprii pe baza melodică a cântecului, prin urmare factura devine mai integră din punct de vedere stilistic. Concomitent, Marc Oselschi introduce niște contraste dinamice, acompaniamentul pianistic devine mai variat, drept exemplu servind cea de-a treia strofă.

În ceea ce privește partida vocală, aceasta conține micro-cadențe precum, de exemplu, cadența pe cuvintele *lasă-mă să te miros*.

Exemplul muzical 2.31.

Într-o zi la poarta mea (Ciririp), descifrarea versiunii C. Pintilie, (m. 51)



În toate micro-improvizațiile vocale se folosesc aceleași elemente, contribuind astfel la integritatea intonațională a cântecului. Doar în ultima micro-cadență se folosește *ritardando*, *glissando*, *parlando rubato*, ca și la începutul piesei. Acest procedeu creează un arc cu introducerea lucrării.

Este important de adăugat, că în partida vocală se folosește un procedeu de sorginte folclorică, și anume un joc actoricesc, redat prin îmbinarea cântului cu *parlando rubato*, recitație, prin contrastul stilului cântat cu cel recitat. Tratarea eroinei este lirică, uneori cu nuanțe de suferință, iar eroul convențional demonstrează o atitudine ironică, narcisistă, arogantă ce se reflectă în tempo-ul mai avansat, printr-un caracter mai jucăuș, ușuratic, având la bază elementele de *scherzo*. Aceste două sfere se contopesc, se influențează reciproc.

În ceea ce privește alte influențe jazzistice, pe prim-plan se află specificul metroritmic (*off beat* și *down beat*). Așadar, elementele unui dialog, introduse în tratarea cântecului, momente de teatralizare redată prin sunet, tempo și alte procedee muzicale, dezvăluie și accentuează nuanțele textului poetic. În codă, procedeul *parlando rubato* revine, iar în linia melodică se acumulează o melismatică destul de bogată.

Exemplul muzical 2.32.

Într-o zi la poarta mea (Ciririp), descifrarea versiunii C. Pintilie, (m. 98)



2.6. Cine iubește și lasă

Cântecul *Cine iubește și lasă* este fără îndoială „unul dintre cele mai frumoase și mai apreciate cântece din repertoriul Mariei Tănase. Conform unor surse, care tratează parcursul istoric al acestei capodopere, „după Harry Brauner, în 1932, când a fost cules de la Rafira Husea („Hira lui Lade”) din Drăgușul-Făgăraș, jud. Brașov în 1929, cântecul trăia doar în amintirea ei. Preluat „târâșul șarpelui” a dobândit o nouă viață. Fără această îndoită intervenție, culegerea cântecului și învățarea lui de către artistă, s-ar fi pierdut fără doar și poate o creație de mare valoare a genului popular” [51].

Din alte surse putem afla, că acest cântec a fost lansat în 1937 și face parte din înregistrările M. Tănase realizate de faimosul record label din România *Electrecord*, având o durată de 3:24. Merită de menționat, că în diferite surse sunt indicate diferite detalii referitor la apariția acestei capodopere în repertoriul cântăreței. De exemplu, o sursă din internet relatează, că acest blestem de dragoste a fost imprimat la casa de discuri *Columbia*, în anul 1936, sub

supravegherea etnomuzicologilor Constantin Brăiloiu și Harry Brauner, cu acompaniamentul tarafului condus de Costică Vraciu.

Conținutul magic, mai bine zis mistic, al cântecului, legat de invocarea urgiei divine asupra persoanei iubite, care a plecat și a abandonat, sunt redată la perfecție prin intermediul textului poetic popular:

*Cine iubește și lasă/Cine iubește și lasă/
Dumnezeu să-i dea pedeapsa/Dumnezeu să-i dea pedeapsa*

*Târâșul șarpelui/Și pasul gândacului/
Pulberea pământului/Pulberea pământului/*

*Cine iubește și lasă/Cine iubește și lasă/
Dumnezeu să-i dea pedeapsa/Dumnezeu să-i dea pedeapsa/*

*Târâșul șarpelui/Și pasul gândacului/
Pulberea pământului/Pulberea pământului/*

Cine iubește și lasă/Cine...

În alte surse găsim o altă versiune a textului verbal.

Păi cine iubește și lasă,Cine iubește și lasă,/
Dumnezeu să-i dea pedeapsă,/Dumnezeu să-i dea pedeapsă,/

Târâșul șarpelui/Și pasul gândacului,/
Vâjâitul vântului,/Pulberea pământului,/Pulberea pământului./

Că furnica de-i furnică,/La trup mare, la cap mică,/
Și la mijloc subțirică/De umblă pe sub pământ,/
Tot se ține de cuvânt,/Tot se ține de cuvânt./

Hai, dar noi oameni botezați,/Dar noi oameni botezați,/
De cuvânt suntem lăsați,/De cuvânt suntem lăsați./

Că cine iubește și lasă/Dumnezeu să-i dea pedeapsă/
Târâșul șarpelui/Și pasul gândacului/
Vâjâitul vântului,/Pulberea pământului. [12]

Spunem în paranteze, că unele interprete, folosesc diferite versiuni ale textului poetic. De exemplu, Dida Drăgan cântă două strofe care lipsesc în interpretarea Mariei Tănase. Una din ele:

dar noi, oameni botezați, măi, /dar noi, oameni botezați, măi, /
de cuvânt sîntem lăsați. /de cuvânt sîntem lăsați.

Această strofă a fost preluată de la D. Drăgan și utilizată în versiunea analizată care aparține autoarei prezentei teze.

Varianța cântată de Maria Tănase și în zilele de azi rămâne cea mai cunoscută, iar procedeul *parlando-rubato* este folosit pe parcursul întregului cântec. Funcțiile interpreților sunt bine repartizate: planul instrumental reprezintă un *tremolo*, schimbările acordice au loc doar la cererea textului poetic și a melodiei cântate. Nici un instrument nu este subliniat, ansamblul instrumental creează un zgomot, o pedală sonoră ciudată, care corespunde genului și conceptului piesei. Acest strat sonor se deosebește prin integritate și unitate, deși în interiorul lui apar se adăugă niște sunete și instrumente noi. Putem afirma că în conformitate cu specificul genuistic al acestui cântec, planul instrumental este totalmente dependent de linia vocală.

Subliniem, că pe plan dinamic nu se observă nicio creștere, niciun contrast, totul se desfășoară în cadrul unei indicații dinamice neschimbate. Sub aspectul vocal Maria Tănase demonstrează o varietate de procedee, care redau la perfecție specificul genului și conținutul acestui blestem. Printre ele putem numi articulația exagerată, culoarea vocii specifică – dură, neplăcută, implicarea mai multor sunete non-muzicale (strigăt, șoapte, șuierat etc.).

O problemă aparte reprezintă identificarea specificului genuistic al cântecului. După caracterul intonațional, după procedeele de exprimare muzicală – atât vocale, cât și instrumentale, putem afirma influența genului de *bocet* asupra tuturor mijloacelor de expresivitate muzicală. Pentru a susține această afirmație, ne vom adresa la analiza mai amănunțită a genului propriu-zis, care are conotații tragice.

Este știut de toți, că *bocetul* reprezintă „o monodie ce face parte din ritualul de înmormântare (la sat); cântare jelită, însoțită de vaiete, strigăte, tânguiri și plâns zbuciumat, ce se interpretează, de obicei, individual, în timpul zilei (vocea, uneori, este însoțită eterofonic de fluier sau cimpoi)” [26, p. 46]. Grație faptului, că „bocitul este o lamentație improvizată, versificată, cântată aleator, liber și spontan în cadrul ceremonialului funebru; există o bocire propriu-zisă, individuală, a celor din familie, care se practică (...) indiferent de moment și o bocire rituală, care are loc la anumite momente (...).

În terminologia populară bocetul poate fi întâlnit, în funcție de formă, astfel: de jale, jelit la mort (Moldova sudică, Muntenia), jelit (Oltenia), cântec de jale (Hunedoara), vaiet (Bihor, Huedin), cântare moșască sau mușește (Maramureș, Năsăud), glăsit (Burghiu)” [26, p. 47]. Atragem atenția la faptul, că după modul de realizare a bocetului, etnomuzicologul roman Gh. Oprea distinge patru tipuri diferite:

- „Cu forme arhitectonice strofice, texte regulat versificate și cunoscute dinainte – octosilabice, izometrice, rar hexasilabice (Transilvania, Banat);
- Cu forme arhitectonice deschise și texte cunoscute anterior, dar combinate cu versuri improvizatorice în momentul cântării (nordul Moldovei, sporadic Vrancea și Transilvania);
- Cu formă liberă și tipare ale prozei izometrizate în timpul interpretării (Oltenia subcarpatică, parțial Muntenia);
- Cu formă liberă, pe texte neversificate (Muntenia, Dobrogea, centrul și sudul Moldovei)”[idem].

Versiunea interpretată de Maria Tănase, și ulterior, de mai mulți interpreți, după opinia noastră, face parte din primul tip din clasificarea citată mai sus, deoarece se deosebește prin prezența formei strofice, a unui text regulat versificat, iar după structură este octosilabic. Un argument în plus poate fi și teritoriul, unde a fost descoperit acest blestem de dragoste (satul Drăguș, județul Brașov, Transilvania). Așadar, creația muzicală vizată se bazează pe unele trăsături tipice bocetului și anume: „caracterul recitativ și silabic” și „materialul sonor cu număr redus de sunete, profil descendent” [idem]. Sub aspect metroritmic se utilizează unele procedee, precum „mers treptat al melodiilor, ritmul parlando” [27, pp. 342-345].

De-a lungul anilor, mai mulți artiști din România și Republica Moldova au preluat cântecul *Cine iubește și lasă* și i-au conferit o tratare proprie, printre aceștia numărându-se Maria Dragomiroiu, Mădălina Manole, Loredana, Andra, Delia, trupele Coma, Urma, B52 și Rotting Christ, Ovidiu Ioncu „Kempes”, soprana Irina Iordăchescu, Ioan Luchian Mihalea.

O versiune proprie a fost creată și interpretată de autoarea prezentei teze în colaborare cu talentatul pianist de jazz din Republica Moldova, Mark Oselschi. Sub aspect structural cântecul dat se bazează pe șase strofe, prin urmare principiul variațional stă la baza procesului de dezvoltare a discursului muzical. Vom demonstra particularitățile structurale ale acestui cântec:

str.1	str.2	str.3	str.4	str.5	str.6
<i>Cine iubește și lasă...</i>	<i>Târâșul șarpelui...</i>	<i>Că furnica de-î furnică, La trup mare, la cap mică, Și la mijloc subțirică De umblă pe sub pământ, Tot se ține de cuvânt, Tot se ține de cuvânt.</i>	<i>Dar noi oameni botezați, Dar noi oameni botezați, De cuvânt suntem lăsați, De cuvânt suntem lăsați.</i>	<i>Cine iubește și lasă</i>	<i>Târâșul șarpelui Și pasul gândacului, Vâjâitul vântului, Pulberea pământului.</i>
<i>Parlando rubato</i>					

Figura 2.7.

Dacă în prima și a cincea strofă abordarea ritmică și intonațională sunt similare, alte secțiuni reprezintă o vocalizare mai dezvoltată. Acest procedeu nu seamănă cu tratarea cântecului de către Maria Tănase. În procesul de analiză a structurilor melodice și a tratării

ritmului pe parcursul creației, putem observa că în strofele menționate se aplică un tip de vocalizare cantabil, iar alte secțiuni sunt unificate prin *parlando rubato*, cântul apropiat de *blestem*. Repartizarea tipurilor de vocalizare în cadrul piesei este una foarte logică fiind ghidată de structura textului poetic. Textul inițial este susținut de vocalizare caracteristică bocetului sau blestemului cu sunete non-muzicale (șoaptă, șuierat și alte procedee), în alte secțiuni de recitație se transformă într-o vocalizare tipică cântecului liric propriu-zis.

Conceptul acompaniamentului se construiește în conformitate cu tradiția folclorică: partida pianistică se află pe planul doi, susținând partida vocală. Toate procedeele pianistice sunt transformate într-o manieră personalizată sub influența tradiției lăutărești: *tremolo*, diferite tipuri de factură, inventate de pianist, au un caracter secundar, și nu concurează cu cântăreața. Concomitent varietatea sonoră și inventivitatea cu care Marc Oselschi creează partida pianului, contribuie considerabil la redarea conceptului ideatic și sonor al piesei analizate. Această abordare individualizată, cu un nivel foarte înalt de creativitate în re-interpretarea capodoperelor trecutului, constituie o trăsătură caracteristică stilului pianistic al lui Marc Oselschi.

În comparație cu alte piese interpretate în cadrul concertului de doctorat, aici implicarea procedeele de origine folclorică în partida vocală este mai pronunțată, deoarece doar prin ele e posibil de redat caracterul autentic al acestei capodopere a folclorului românesc. Mai multe procedee reprezintă o sinteză a descoperirilor sonore care aparțin Mariei Tănase și Didei Drăgan. De exemplu, la început pe cuvintele *Cine iubește și lasă* sunt folosite oscilații sonore, care accentuează caracterul dramatic, tragic al piesei, copleșirea de emoții.

Tipurile de emisie a sunetului în compoziția dată merită o atenție aparte. Pentru a asigura redarea spiritului adevărat al acestui cântec este necesară îmbinarea diferitor tipuri de emisie vocală, de stilul vocal specific de interpretare. Tehnologic vorbind, vocea capătă și mai multă rezonanță datorită combinației dintre emisia vocii de piept și emisia vocii de cap. Astfel cu ajutorul emisiei vocii mixte sunetul rămâne conectat de vocea de piept și în același timp poate urca în registrul acut cu lejeritate, stăpânind ambele registre în același timp. În plus, pentru a spori dramatismul se folosește și emisia vocală tipică mai multor genuri folclorice, pe de o parte, și stilistica jazzului vocal, pe de altă parte.

Măiestria vocală a interpretării în stil *ethnojazz* constă în cunoașterea diferitor tehnici vocale, în iscusința de a le îmbina și capacitatea de a trece de la o tehnică la alta foarte firesc. Bineînțeles că, trecere de la un registru la altul, de la o tehnică la alta face parte din arsenalul tehnic al oricărui vocalist, dar în repertoriul vizat acest procedeu devine un instrument de

exprimare artistică, mai ales, când trecerea se realizează foarte brusc, când se îmbină tehnicile vocale de origine folclorică din arealul românesc cu cele în stil jazz.

2.7. *Ciuleandra*

Cuvântul *Ciuleandra* își are un loc propriu în cultura românească: de-a lungul timpului întâlnim referiri la această denumire în diferite sfere ale artei: literatură, teatru, film, muzică, dans. Cele mai reprezentative exemple sunt: *Ciuleandra*, un roman scris de Liviu Rebreanu, un film româno-vest german apărut în 1985, regizat de Sergiu Nicolaescu, adaptare a romanului omonim al lui Liviu Rebreanu. Același nume *Ciuleandra* (*Cai am văzut galopând*), redirecționare la *Măreția frigului*, este un volum de poezii al marelui poet Nichita Stănescu scris în 1972. În coregrafia populară merită de menționat un dans românesc din Muntenia *Ciuleandra*, care se deosebește printr-un ritm accelerat progresiv, precum și melodia după care se execută acest dans. *Ciuleandra* este un album al Mariei Tănase înregistrat între anii 1955-1957 la casa de discuri *Electrecord*. Compoziția *Ciuleandra* de pe acest album a servit drept *motto* al albumului. Durata acestei melodii este de [3:19]. Tonalitatea este *sol minor*. Acompaniamentul cântecului aparține orchestrei de muzică populară în formula ei tradițională.

Exemplul muzical 2.33.

Ciuleandra (versiunea lui A. Ștefăneț, expunerea temei în partida viorii, mm.1-12)



Dacă ne vom adresa la analiza arhitectonicii piesei *Ciuleandra*, găsim o formă de variațiuni încadrată de introducere și încheiere instrumentală. După logica clasică, această formă seamănă cu variațiuni la *soprano ostinato*. Tema este plasată în orchestră, având o structură *a a1*, unde materialul melodic este identic, dar se observă modulația din minor în tonalitatea paralelă. Această structură melodică stă la baza lucrării, rămânând neschimbată până la final.

intro.		str.2	str.3	str.4	str.5	str.6	str.7	inter.	str.8		str.10	str. 11	str. 12	str. 13
plan instrumental	str.1 intro.									str. 9		Încheiere		

plan vocal		Foaie verde simino c, Țineți Ciulea ndra pe loc, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Țineți-o flăcăi așa, Până n-o ajunge Puica, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Întăriți-o nițeluș, Că-ajunge acuş-ăcuș Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Mai întăriți-o de-un pas, C-a ajuns și n-a rămas Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Două fire, două paie, Luați Ciulea ndra la bătaie, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Tot așa, că nu mă las, Că sunt cu Puica pe-un pas, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.		Două fire, două paie, Luați Ciulea ndra la bătaie Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	
tempo		Andante	Moderato	Allegretto		Allegro	Presto				

Figura 2.8.

Analizând figura de mai sus, putem afirma, că arhitectura muzicală se formează din raportul fragmentelor vocale în corelație cu cele instrumentale, care au un rol important. În afară de secțiunile tradiționale – de introducere și încheiere – o secțiune instrumentală apare după strofa a șaptea. Deoarece *Ciuleandra* reprezintă un dans cu tempou progresiv, accelerat, trebuie de menționat diferite gradații ale tempoului: *Andante* – *Moderato* – *Allegretto* – *Allegro* – *Presto*. Dacă introducerea expune tema de bază o dată în tempoul lent, încheierea se bazează pe trei repetări ale temei în tempoul maxim – *Presto*.

În ceea ce privește partida vocală, aceasta se extinde de la strofa a doua până la strofa a opta, fiind întreruptă de interludiu. Sub aspect genuistic partida vocală reprezintă strigături. După cum afirmă unele surse, strigătura înseamnă o „exclamație onomatopeică; spec. specie a liricii populare, de obicei în versuri, cu caracter epigramatic, cu aluzii satirice sau glumețe ori cu conținut sentimental, care se strigă la țară, în timpul executării unor jocuri populare”[35].

În pofida elementelor care se repetă (structura, mărimea strofelor, metroritmul, etc.) putem observa unele schimbări: astfel, începând cu strofa a patra în acompaniamentul orchestral linia contrabasului este dublată cu o octavă în jos, iar în strofa a opta linia basului se expune în șaisprezecimi în comparație cu optimele din strofele anterioare. În comparația cu partida orchestrală, solista începe în forță, într-o manieră declamatorie, pe nuanța dinamică *F*, exclamând textul verbal în tesitura destul de înaltă, deloc obișnuită pentru Maria Tănase.

Această piesă încununează proiectul *Omagiu Mariei Tănase* (nr. 8), lansat în 2013 de jazzmanul din Republica Moldova Anatol Ștefăneț, în colaborare cu vocalistele: Maria Răducanu (România), Geta Burlacu, Cornelia Ștefăneț, Cristina Pintilie, Olesea Tucan Nadia Trohin (Republica Moldova) și instrumentiștii: Marcel Ștefăneț – vioara I. Veaceslav Ștefăneț – vioara II, Anatol Ștefăneț – violă, Igor Stahi – violoncel, Garry Tverdohleb – percuție și Alexandru Arcuș – saxofon. Viziunea autorului A. Ștefăneț este un model destul de rar întâlnit, când conceptul unei

lucrări jazzistice este influențat de un alt tip de artă și anume teatrul. În acest context putem menționa formația de jazz *Cvarta* din anii '80 ai secolului trecut, a cărei membri, după cum afirmă V. Tcacenco, foloseau „procedee ale teatrului instrumental”[3, p. 881].

Influența teatrului popular se reflectă chiar în introducere, unde există un dialog recitativ între două din cele șase soliste. În acest sens introducerea este una proeminentă, având o durată de [3:21], depășind cu mult, în raport cu originalul acestei melodii care are durată totală de [3:19]. Co-autorul A. Ștefăneț păstrează tonalitatea originală *sol minor*, dar introduce unele schimbări în structura compozițională a piesei:

intro. instr. tema1	impro. instr. sax.	cad. sax.	tema 2	3	4	5	6	7	8	9
Dialog			Foaie verde siminoc, Țineți Ciuleandr a pe loc, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Țineti-o flăcăi așa, Până n-ajunge Puica, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa	Întăriți-o nițeluș, C-ajunge acuş- acuş Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa	Mai întăriți-o de-un pas, C-a ajuns și n-a rămas, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Două fire, două paie, Luați Ciuleandr a la bătaie, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Tot așa, ca nu mă las, Ca sunt cu Puica pe-un pas, Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa.	Două fire, două paie Luați Ciuleandra la bătaie Ș-înc-odată măi băieți, Hop ș-așa ș-așa ș-așa ș-așa ș-așa ș-așa ș-așa.	Dialog
c.1 g moll	c.2 e moll, f moll, fis moll									

Figura 2.9.

Secțiunea instrumentală este una eterogenă: aici se îmbină armonios cvartetul de coarde de origine clasică cu secția ritmică de origine jazzistică (percuție și pian) puțin alterată prin includerea instrumentului din orchestră populară (acordeon) și saxofon soprano în postură de solist. În primul fragment al introducerii nu se expune tema dansului, ci sunt folosite niște celule melodice pe baza terțelor mici, împrumutate din tema originală, precum și planul armonic al temei incipiente (raportul *sol minor* - *si bemol major*).

Melodia este ascunsă, doar în partea concludivă a temei apar ultimele trei sunete ale acesteia. Autorul transformă materialul muzical original: în primul rând, el vine cu schimbările intonațiilor originale, plasând celulele melodice pe o scară ascendentă de semiton (de la sunetele *mi*, *fa*, *fa diez*), și ulterior, pe o scară descendentă (de la sunetele *si bemol*, *la*, *la bemol*). În afară de aspectul intonațional, aici sunt introduse unele schimbări și pe plan metroritmic: trei măsuri sunt realizate în 4/4, iar cea de-a patra – în 2/4, asigurând astfel continuitatea și fluiditatea discursului muzical.

Exemplul muzical 2.34.

Ciuleandra (versiunea lui A. Ștefăneț, mm.26-27 din partitură)

Pe fundalul sonor al fragmentului analizat se realizează dialogul celor două soliste – Cristina Pintilie și Geta Burlacu. Este un text care a fost improvizat spontan în procesul de înregistrare a compoziției în studiou. Cântărețele joacă o scenetă din mediul rural, în rolul fetelor tinere, nemăritate care se pregătesc de jocul din sat, unde făceau cunoștință cu flăcăii holtei. Deoarece de obicei jocul avea loc duminică în mijlocul satului, sâmbătă fetele erau implicate în treburile casnice. Astfel piesa dată este un exemplu unic de fuziune a tradițiilor instrumentale jazzistice, teatrale și folclorice.

Urmează *solo*-ul saxofonului soprano (c. 6) care introduce un tematism nou, o imagine contrastantă sub aspect stilistic cu introducerea. Aici predomină stilistica *mainstream*-ului jazzistic. Se schimbă tonalitatea: în loc de *sol minor* apare tonalitatea *mi minor*, anticipată de secvențele cromatice ascendente. Merită de menționat un pasaj descendent de la b^2 până la gis și cadența ascendentă în același diapazon, unde saxofonistul Alexandru Arcuș imită hohotele de râs a unui personaj, iar solistele cântă strigăturile vocale simultan cu acesta. Toate procedee descrise produc un efect umoristic bine pronunțat. Fundalul instrumental al improvizației introduce niște modele ritmice noi bazate pe pulsația optimilor, structurile acordice multisonore de tip jazzistic, creând unele aluzii cu semantica imaginilor negative din creațiile lui D. Schostakovici. Factura muzicală a acestui fragment își are originea în stilistica jazzului anilor 1970-1980, când fiecare instrument expune un model melodic, timbral și ritmic propriu, iar îmbinarea lor simultană produce o textură specifică:

Exemplul muzical 2.35.

Ciuleandra (versiunea lui A. Ștefăneț, mm.48-50 din partitură)

După cadența saxofonului soprano, toate cele șase soliste interpretează opt strofe ale textului poetic. Interpretarea *tutti* creează un efect a unei scene teatrale cu implicarea mai multor persoane. În comparație cu versiunea Mariei Tănase care folosea procedeul de *prosodie* (declamație pe unul și același sunet), solistele din versiunea analizată folosesc alte procedee. Strigăturile variază ca înălțime (frecvență), în funcție de diapazonul fiecărei interprete: Cornelia Ștefăneț și Maria Răducanu în registrul acut, Olesea Tucan și Nadia Trohin în registrul mediu, iar Geta Burlacu și Cristina Pintilie – în registrul grav. Se îmbină de asemenea coloristica timbrală individualizată: solistele implică mai multe procedee specifice precum *glissando* descendent, atac pe glotă, sunetele nazale, accentuarea ultimei silabe prin extinderea duratei sunetului respectiv și alte procedee.

Dacă vom analiza raportul diapazonului partidelor vocale pe parcursul tuturor strofelor, putem observa mișcarea în direcția registrului acut, avansarea tempoului, maniera mai uniformă de interpretare a strigăturilor, creșterea la maxim a dinamicii (*FF*). Un interes deosebit reprezintă strofa a cincea unde interpretarea declamatorie este înlocuită de cântarea propriu-zisă. Strofele a șasea și a șaptea (repetată de două ori) produc efectul unui dans amețitor, care culminează cu o încheiere neobișnuită: solistele repetă de mai multe ori (pe rând) sintagma *așa* cântată de opt ori, care seamănă cu procedeul pur jazzistic numit *stomping*. Urmează un suspin, emis de C. Pintilie, redând starea de oboseală (sau satisfacție) a fetelor după o zi de joc. Toată sceneta se încheie iarăși cu un dialog dintre cele două interprete – C. Pintilie și G. Burlacu, construind o formă simetrică.

intro. instr.			impro. instr. sax.	cad. sax.	2	3	4	5	6	7	8	Încheier e instr.
dialog					Foaie verde siminoc	Țineti- o flăcăi așa,	Întăriți -o nițeluș,	Mai întăriți-o de-un pas,	Două fire, două paie,	Tot așa, ca nu mă las,	Două fire, două paie,	dialog
a	a1	a2			a1	a2	a2					a
c.1	c.2	c.3	c.5	4mm .până la c.6	c.6	c.8	p.30					c.1
g	e, f, fis, e, B, A, As, e	Fis g C H B										

Figura 2.10.

2.8. Până când nu te iubeam

Până când nu te iubeam este o altă capodoperă a faimoasei cântărețe din România Maria Tănase. După unele surse, autorul textului poetic al cântecului este Anton Pann, o personalitate de excepție din a doua jumătate a sec. al XIX-lea „multiplu înzestrată (compozitor, psalt, istoriograf, teoretician, traducător, dascăl de psaltichie, folclorist, literat, tipograf, slujitor al culturii ecleziastice și laice deopotrivă)” [18, p. 133]. Alte surse nu pot dovedi veridicitatea acestei ipoteze.

Acest cântec de lume face parte din culegerea lui *Cîntece de lume*, melodiile căreia au o notație neumatică psaltică. Există ipoteza că și melodia cântecului „puternic înrăurită de muzica orientală, după moda timpului” [Ibidem], îi aparține lui A. Pann. După cum afirmă cercetătorul român Gh. Ciobanu, „atît diferitele scări muzicale, cît și interpretarea unor neume țin de practica multiseculară a fiecărui popor care a adoptat muzica bizantină și notația specifică acesteia”[13, p.7]. Vom cita în întregime textul poetic al cântecului:

*Până când nu te iubeam,/Dorule, dorule,
Unde mă culcam dormeam./Dorule, dorule./
Dar acum că te iubesc,/Dorule, dorule,
Nu pot să mă odihnesc./Dorule, dorule./
Ies din casă să mă duc/Dorule, dorule,
Nu știu încotro s-apuc/Dorule, dorule./

Săraca inima mea/Dorule, dorule,
De la mine nu se mai ia/Dorule, dorule.*

Melodia cântecului în notația tradițională este împrumutată din culegerea lui Gheorghe Ciobanu *Cîntece de lume. Secolele XVIII-XIX*, editată la București în 1985. Această ediție face parte din seria de cărți cu genericul *Izvoare ale muzicii românești. Volumul IX* [13, p.68-69].

Exemplul muzical 2.36.

Până când nu te iubeam [13]:

Andantino

Menționăm în paranteze, că există două versiuni: prima – mai arhaică, iar cea de-a doua – literară. M. Tănase se bazează pe versiunea literară a textului poetic. Merită de subliniat ornamentarea bogată a melodiei, precum și structura modală de origine orientală. Modul dublu armonic alcătuit din sunetele *do - re bemol - mi - fa - sol - la bemol - si* dezvăluie o structură simetrică, formată din două tetracorduri cu componența intervalică identică: secunda mică - secunda mărită - secunda mică [112]:

Exemplul muzical 2.37.

Așadar, structura melodiei se axează pe secunde mărite, asigurând astfel un colorit oriental bine pronunțat. După cum afirmă Gh. Ciobanu, „*cântecele de lume* îmbină cele două curente: oriental și occidental ... Creația noastră populară a preluat și a asimilat în decursul timpului - melodii atât orientale cât și occidentale. De la turci au fost preluate îndeosebi moduri cromatice, instrumente muzicale, precum și unele forme de creație” [13, p. 6].

Sub aspect genuistic, acest exemplu extraordinar se încadrează perfect în specificul genului numit *cântec de lume*. După cum relatează cercetătorul citat mai sus, *cântecele de lume* sunt „creații lirice cu un pronunțat caracter erotic” [13, p. 13]. Este interesant de adăugat, că perioada istorică a circulației acestui gen, după spusele lui Gh. Ciobanu, cuprinde sfârșitul secolului al XVIII-lea – anul 1830, când „cântecul de lume cultivat de boierime intră în criză” [idem]. Spunem în paranteze că, termenul dat este cunoscut la români din anul 1561, astfel se confirmă o importanță atât istorică, cât și artistică a acestei creații.

Dacă ne vom adresa la analiza specificului de interpretare a cântecului de Maria Tănase, ne vom adresa la afirmația folcloristului român Harry Brauner, care relatează că cântăreața „simplifică linia melodică și îi dă un iz oriental mai puternic, caracteristic cântecelor orășenești ale epocii” [10]. În ceea ce privește partea instrumentală, „în această înregistrare merită a fi subliniat acompaniamentul orchestral: cu ajutorul unui acordaj special (scordatura), vioristul execută octave paralele, iar ritmul ostinato al celorlalte instrumente, caracteristice manelelor turcești, accentuează – poate chiar exagerând – caracterul oriental al melodiei” [idem], adaugă autorul menționat anterior.

Până când nu te iubeam a fost reinterpretat de nenumărate ori de cântărețe și formații din diferite colțuri ale lumii. Una din versiuni a fost realizată de trupa cu renume internațional din SUA, *Pink Martini*. „Formată în 1994, în Portland, Oregon, la inițiativa pianistului Thomas M. Lauderdale, *Pink Martini* a evoluat de la 4 la 12 membri, funcționând ca o mică orchestră, o pagină din istoria romantică a Hollywoodului anilor '40 - '50, dar aducând în plus o perspectivă globală și modernă. Această imagine, concretizată într-un repertoriu vast, care transcende granițele de gen, ritm și limbă, este amprenta caracteristică a albumelor și aparițiilor live care continuă să fascineze fanii din întreaga lume” [28].

Lista albumelor trupei este impresionantă și include următoarele denumiri: *Sympathique* (1997), *Hang On Little Tomato* (2004), *Hey Eugene!* (2007), *Splendor in the Grass* (2009), *Joy to the World* (2010), *A Retrospective* (2010), *1969* (2011), *Get Happy* (2013), *Dream a Little Dream* (2014), *Je dis oui!* (2016) ș.a. Limbajul muzical al formației se bazează pe fuziunea diferitor fenomene stilistice și de gen: jazz, crossover, latino, muzica pop de fiecare dată creând un stil autentic și distinctiv. Fiind unicul cântec din repertoriul formației în limba română, piesa vizată este interpretată de cântăreața Storm Large.

Vom caracteriza succint stilul de interpretare și procedeele vocale aplicate de Storm Large [117]. Mai întâi de toate, menționăm un tempo mai lent în comparație cu versiunea Mariei Tănase. Acompaniamentul orchestral este constituit din trei elemente principale, cântate simultan: primul strat este monodia, tipică pentru muzica bizantină, cel de-al doilea strat – *ostinato*, cu implicarea instrumentelor de percuție ce imită tamburina, și al treilea strat – pianul, care interpretează acompaniamentul de tip bas-acord cu următorul desen ritmic:

Exemplul muzical 2.38.



Instrumentele de percuție cu sonoritatea lor seacă, vocea și pianul creează o imagine a unei artiste orientale, care cântă și dansează simultan, fiind acompaniată de un instrument de percuție. Toate aceste procedee produc unele aluzii caracteristice muzicii arhaice românești și turcești. Acest efect este unul firesc pentru genul cântecului de lume. După cum afirmă muzicologul, cântecele de lume îmbină „cele două curente: oriental și occidental și odată cu aceasta, o mai bună cunoaștere istorică a însuși folclorului muzical românesc” [13, p. 6].

Maniera vocală implică sunetul foarte dens, uniform, aproape fără nuanțe dinamice contrastante, melodia fiind cântată pe nuanța de *mf* sau chiar *F*. Nu este folosită ornamentica specific românească, ca în cazul M. Tănase. Totodată Storm Large reușește să demonstreze mai multe nuanțe vocale prin efectele produse de vocea ei, de exemplu, efectul *screaming* în strofa a treia. Uneori putem depista în linia melodică nu doar semitonuri, ci și micro-intervaluri. Imaginea muzicală tragică se completează printr-o articulație exagerată a cântăreței.

Expunerea melodiei în orchestră imită tradiția lăutărească, când toată secția, sau toate instrumentele melodice, interpretează o temă monofonă la unison. Prin aceasta, versiunea interpretativă vizată se încadrează perfect în tradițiile muzicii populare românești. Ca și în versiunea Mariei Tănase, compoziția este alcătuită din alternarea fragmentelor vocale cu cele instrumentale (introducere, interludiu, postludiu). Este de remarcat o altă versiune artistică a cântecului *Până când nu te iubeam* la fel ca și *Ciuleandra* face parte din proiectul muzical lui Anatol Ștefăneț *Omagiu Mariei Tănase*. Muzicienii oferă o variantă originală, chiar unică, a acestei capodopere. Partea instrumentală este limitată doar de cvartetul de coarde, care, pe de o parte, aduce un caracter mai cameral, mai intim, iar pe de altă parte, scoate în evidență coloritul timbral vocal [125].

În ceea ce privește tratarea partidei vocale, în strofa întâi Nadia Trohin intenționează să cânte în poziție mai așezată, prin urmare vocea ei sună mai catifelat, intonând melodia pe o emisie aerată. Fiind influențată de stilistica jazzului vocal, N. Trohin introduce improvizația vocală după expunerea temei, tratând-o ca un standard jazzistic. Grație specificului melodic, improvizația cântată de solistă nu se bazează pe *scat*, ci pe vocaliză, cântată prelung, cu inflexiuni. Acest procedeu numit *hăulit* este împrumutat din folclorul românesc.

Structura compozițională a cântecului este individualizată: fiind încadrată de introducere și încheiere, secțiunea de bază conține patru strofe, unite a câte două, fiind întrerupte de o parte improvizatorie. Aici au loc două improvizații: instrumentală (*solo* vioară) și vocală (*solo* N. Trohin), confirmând influența procedeeelor jazzistice asupra conceptului arhitectonic.

Arhitectura piesei, bazată pe principiile unei forme concentrice, se încadrează perfect în

semantica acesteia: eroina nu poate evada din sentimentul de dragoste obsesivă. Vom reflecta structura compozițională a cântecului în figura ce urmează:

instr.				voc.		voc.+instr. impro.		voc.		încheiere
				str. 1	str. 2	viola	voce	str. 3	str. 4	cvartetul a+ voce b simultan
A				B		C		B1		A1
	a	b		c	c	d	e	c	c	ab
4mm	8 mm	8 mm	4 mm	c.1	c.2	8 mm	8 mm			
				<i>Până când nu te iubeam</i>	<i>Dar acum că te iubesc</i>			<i>Ies din casă să mă duc</i>	<i>Săraca inima mea</i>	
4/4			5/4	4/4	4/4-5/4			4/4		

Figura 2.11.

În pofida faptului, că introducerea este interpretată de vioara II și viola *pizz.*, aceste instrumente sunt tratate ca o secție de ritm, și anume ca instrumente de percuție. La doleanța autorului, vioara II folosește un procedeu împrumutat din muzica contemporană, cântând *col legno* pe bagheta arcușului. În exemplul ce urmează, vioara II expune un desen ritmic specific numit *ca la breaza*. Melodia revine viorii I, iar violoncelul cântă în contrapunct. Ritmul *ca la breaza* trece în partiția violei, fiind interpretat *arco*.

Exemplul muzical 2.39.

Ciuleandra (versiunea lui A. Ștefăneț, mm.4-6 din partitură)

În momentul apariției solistei, în partida viorii I sună un *riff* cu polifonia ascunsă, iar vioara II se limitează doar la fraze scurte cu caracter de suspin. La toate instrumentele se observă unul și același motiv descendent: *mi - re diez - re becar - do diez*.

Exemplul muzical 2.40.

Ciuleandra (versiunea lui A. Ștefăneț, mm.25-28 din partitură)

①

A. = 100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

ff

pizz.

ff

Improvizația instrumentală este una notată și are la bază procedeul *pizzicato* cântat la celelalte trei instrumente. Aici starea de suspin este amplificată de alternarea secvențelor cromatice descendente cu salturi ascendente. Iese în evidență implicarea acordului trepteii a VII-a de sensibilă care redă discursului muzical un caracter dramatic:

Exemplul muzical 2.41.

Ciuleandra (versiunea lui A. Ștefăneț, mm.43-45 din partitură)

43

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

ff

Senza sord.

pizz.

f

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

ff

40

A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. S.

Cu toate că materialul sonor al părții instrumentale din c.1 se repetă, cântăreața introduce procedee improvizatorice noi în strofele a treia și a patra, schimbând linia melodică sub aspect ritmic și intonațional pentru a menține starea emoțională de încordare și dramatism. Un procedeu unic se folosește în partea concludivă a compoziției analizate: aici sunt expuse simultan două fragmente ale melodiei – *a* și *b*:

Exemplul muzical 2.42.

Ciuleandra (versiunea lui A. Ștefăneț, partida viorii, mm.58-59, 13-16 din partitură)

Tema a:

58

Vln. I

Tema b:

13

Vln. I

2.9. Concluzii la capitolul 2.

Materialele schițelor analitice prezentate ne oferă o bază bogată pentru generalizări.

1. După proclamarea independenței Republicii Moldova are loc formarea jazzului vocal național, apar proiecte muzicale de valoare printre care vom enumera albumul *Ce n-aș da* al lui Igor Iachimciuc și Geta Burlacu, *Maria Tănase Tribut* de Anatol Ștefăneț sau aranjamentele cântecelor folclorice românești *Trandafir de la Moldova*, *La cârciuma de la drum* ș.a. din repertoriul trupei vocale de jazz *Univox Vocal Band*. Se manifestă un

interes permanent în ceea ce privește adresarea la diferite forme și genuri ale folclorului din arealul românesc în artă muzicală non-academică, inclusiv muzica de jazz.

2. Putem afirma cu certitudine, că grație proceselor descrise mai sus, pe parcursul a trei decenii de activitate artistică a jazzmanilor autohtoni, s-a format un strat deosebit de fenomene muzicale de natură sintetică care pot fi atribuite curentului de *ethnojazz*. După opinia noastră, datorită componentei folclorice, care este apreciată de publicul autohton larg, *ethnojazz*-ul se bucură de o mare popularitate pe scenele muzicale din Republica Moldova și nu numai, oferind muzicienilor o oportunitate unică de a experimenta cu diverse resurse jazzistice.
3. Anume în perioada vizată în Republica Moldova apare o generație întreagă a vocalistelor de jazz, printre care vom enumera pe Geta Burlacu, Nadia Trohin, precum și autoarea prezentei teze de doctorat, care au aptitudini și experiență de interpretare nu doar a jazzului, ci și a folclorului din arealul românesc; acest lucru reprezentând un avantaj incontestabil în crearea repertoriului vocal care se încadrează în tiparele curentului de *ethnojazz*.
4. Folclorul românesc urban în general, și repertoriul Mariei Tănase, în special, oferă muzicienilor o sursă pentru experiment, re-interpretare și re-intonare a originalului în orice stil sau gen. Majoritatea cântecelor din moștenirea legendarei interprete sunt solicitate nu doar în muzica de jazz, ci și în alte forme ale muzicii contemporane de orientare non-academică (muzica *pop*, *rock*, *reggae* ș.a.). După cum se vede din schițele analitice realizate, maniera ei interpretativă, specificul tratării aspectelor poetice și muzicale rămâne un "ideal sonor" pentru vocaliste contemporane din diferite țări, drept exemplu servind versiunile interpretative care aparțin lui Storm Large, Geta Burlacu, Iulia Panici, *Dara*, solistele *Root Revival România* Monica Madas și Maria Casandra Hausi, *Loredana*, *Nicole Cherry*, *Andra*, *Delia*, și multe altele.
5. Pe baza analizei auditive a mostrelor *ethnojazz*-ului vocal, apărute în perioada anilor 1990-2020, putem afirma însușirea și implementarea multiplelor procedee vocale de origine jazzistică, care nu pot fi comparate cu cele practicate în perioada precedentă, analizate în cadrul capitolului 1 a tezei. Merită de menționat, că doar în perioada actuală tradițiile Aurei Urziceanu au fost pe deplin preluate și dezvoltate de generația tânără a interpretelor de jazz din Republica Moldova (drept exemplu servind arta improvizației vocale, folosirea corectă a *scat*-ului, aplicarea adecvată a *swing feeling* și alte procedee).

6. Studiul exemplelor sonore selectate ne-a permis să decoperim utilizarea procedeelelor de origine jazzistică: astfel, sub aspect melodic am depistat diverse procedee vocale, precum: *dirty tones*, *glissando*, imitarea instrumentelor de jazz (*snare drum* sau contrabas), diferite tipuri de *vibrato*, inclusiv *terminal vibrato*; la capitolul metroritmic au fost implicate mai multe procedee precum: *steady tempo*, *off beat*, *down beat*, *swing feeling*. Printre procedee de dezvoltare a facturii vocal-instrumentale sau ansamblistice merită de menționat *poliostinato*, *vamp*, *tehnica riff-urilor*, *break-uri* improvizate, procedeul *call-and-response* etc.
7. Din *muzica folclorică* am depistat multiple procedee de interpretare vocală precum: *parlando-rubato*, un stil doinit, procedee de emiterie a sunetului caracteristice *bocetului*, lărgirea paletei vocale prin *hăulit*, *invocație*, *lălăit*, melismatica populară, precum și depășirea limitelor sunetului muzical (strigăt, șoaptă) sau imitarea forțelor naturii (vânt, vâjâit). Vocalistele de jazz deseori selectează procedeele care se încadrează ușor atât în stilistica jazzului, cât și în tradiția folclorică românească.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. În procesul de elaborare a tezei, a fost fundamentat un strat important și valoros al culturii muzicale din Republica Moldova de orientare non-academică de la confluența sec. XX-XXI al cărui specific constă în interacțiunea jazzului cu folclorul muzical din arealul românesc, studiat sub aspectul interpretării vocale.
2. Au fost selectate și supuse analizei auditive complexe cele mai reprezentative creații bazate pe prelucrarea folclorului în stil jazzistic din repertoriul interpretelor: Aura Urziceanu, Geta Burlacu, Nadia Trohin, Maria Răducanu inclusiv și autoarea prezentei teze de doctorat.
3. Adresarea la un context mai larg sub aspect geografic și stilistic a permis să demonstreze popularitatea folclorului românesc (mai întâi de toate, *cântecului de lume*) în diferite culturi naționale și diferite genuri și forme ale artei muzicale non-academice.
4. Concomitent în vizorul autoarei au ajuns cele mai reprezentative fenomene ale culturii muzicale naționale de orientare non-academică din sec. al XX-lea (exemple vocale ale Orchestrei conduse de Șico Aranov (1940-1960), compozițiile formațiilor de muzică pop *Orizont* și pop-rock *Plai* interpretate și înregistrate în anii 1970-1980. Au fost scoase la iveală, demonstrate și analizate primele exemple reușite de interacțiune a folclorului spațiului românesc cu muzica pop de epocă.
5. Cu privire la colectivele menționate mai sus putem afirma că acestea au influențat considerabil metodele de tratare a folclorului din arealul românesc în zilele de azi. Experimentele lor nu au rămas doar în istoria muzicii de orientare non-academică din Republica Moldova: ele își păstrează valoarea artistică incontestabilă chiar și în zilele de azi drept exemplu servesc mai multe proiecte în stil *retro*, precum și interesul noilor generații de interpreți-vocaliști față de repertoriul studiat.
6. Analiza realizată privind fuziunea muzicii naționale non-academice cu folclorul românesc reprezintă cea mai viabilă și valoroasă direcție de dezvoltare a artei muzicale contemporane din Republica Moldova, iar curentul de *ethnojazz* în zilele de azi a devenit cel care predomină în jazzul național. Concomitent folclorul național reprezintă o sursă esențială de inspirație pentru muzicienii ce abordează muzică rock sau pop.
7. Un loc aparte în tratarea mostrelor folclorului urban aparține *Mariei Tănase*: după cum am demonstrat în schițele analitice elaborate, atât repertoriul legendarei cântărețe, cât și maniera ei de interpretare au influențat și în continuare influențează considerabil creația cântărețelor de jazz din Republica Moldova și nu numai. Din înregistrările Mariei Tănase interpretele contemporane se inspiră privind specificul expresiei vocale, procedeele de

- interpretare vocală care deseori depășesc zona intonației muzicale (parvenite, de exemplu, de la *bocet*). Merită de menționat și alte procedee care se încadrează firesc în interpretarea jazzistică, cum ar fi *glissando*, *vibrato*, triluri și alte procedee.
8. În baza analizei materialului muzical am descoperit că influența folclorului românesc asupra jazzului național are o dimensiune multilaterală, îmbinând aspectele intra-muzicale cu cele extra-muzicale. Astfel, sub aspectul *intra-muzical* subliniem că din paleta bogată de forme și genuri ale folclorului românesc în vizorul creatorilor se află genurile *folclorului urban* și anume *cântecul de lume*. Grație particularităților sale expresive și structurale acesta se adaptează ușor atât limbajului jazzistic, cât și formelor sale tipice.
 9. Dacă ne vom adresa la aspectul *extra-muzical*, au fost scoase la iveală două tendințe principale. Prima tendință constă în reconstruirea unui ritual folcloric drept exemplu servesc elemente ale teatrului popular în sceneta din *Ciuleandra*, iar cea de-a doua – în reconceptualizarea genului folcloric sub influența esteticii jazzului în versiunea cântecului *Lume, lume* în tratarea interpretei de jazz Geta Burlacu.
 10. Sub aspectul interpretativ, repertoriul studiat din punct de vedere teoretic, însușit și interpretat în practica artistică a autoarei, cere de la aceasta o cunoaștere excelentă atât a stilisticii jazzului, cât și a folclorului din spațiul românesc, aptitudinile de a identifica procedeele similare de origine diferită care pot fi contopite într-un concept individualizat integru, bazat pe interacțiunea jazzului cu tezaurul muzicii folclorice naționale.

Recomandări:

- Continuarea studiilor dedicate interacțiunii folclorului din spațiul românesc cu jazzul național și universal;
- Căutarea și acumularea exemplelor sonore care se încadrează în curentul de *ethnojazz* din Republica Moldova apărute pe parcursul sec. XX- XXI;
- Stimularea studiilor comparative dedicate dezvoltării *ethnojazzului* vocal din România și Republica Moldova cu scopul identificării atât a aspectelor comune, cât și diferențelor de ordin estetic și stilistic;
- Promovarea cercetărilor ale căror scop constă în fundamentarea dialogului jazzului cu folclorul diferitor popoare ale lumii, inclusiv regiunea carpato-danubiană;
- Inițierea cercetărilor privind studierea modului în care mostrele folclorului românesc se regăsesc în jazzul european și universal;

- Implementarea datelor analitice, precum și celor mai valoroase compoziții studiate în cadrul prezentei teze de doctor, în procesul didactic la specialitate *Canto de estradă și jazz*;
- Elaborarea manualelor și ghidurilor metodice dedicate analizei procedeelelor de interpretare vocală parvenite atât din domeniul jazzului vocal, cât și din muzica folclorică;
- Lărgirea repertoriului interpreților autohtoni cu cele mai de seamă exemple ale *ethnojazzului* vocal autohton;
- Promovarea celor mai valoroase exemple și fenomene ale muzicii non-academice naționale – atât din perioada contemporană, cât și din anii 1940-1980, aflate sub influența folclorului din spațiul românesc în practica concertistică națională;
- Acumularea materialelor audio și video, CD-urilor și înregistrărilor în fondurile Companiei TeleradioMoldova care conțin cele mai inovatoare și reușite mostre ale *ethnojazzului* național;
- Stimularea co-proiectelor cu implicarea muzicienilor din Republica Moldova, România și alte țări ale lumii cointeresați în valorificarea folclorului românesc pe baza jazzului vocal și instrumental.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Andrieș A. Dicționar de jazz. București: Editura tehnică, 1998. 426 p.
2. Antonescu R. Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești. Disponibil online <http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romane-c.html> (vizitat 17.05.2022)
3. Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
4. Aura Urziceanu. www.ro.unionpedia.org/aura (vizitat 23.03.2021)
5. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 370 p.
6. Bunea D. Folclorul în contextul tendințelor actuale ale vieții muzicale în Republica Moldova. Anuar Științific, Muzica, Teatru și Arte Plastice, nr 3, p.187-191.
7. Buzilă S. Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic (1460-1960). Chișinău: Arc, 1996, 478 p.
8. Caranfil T. Dicționar universal de filme. București: Editura Litera Internațional, 2008. 505 p.
9. Care a fost prima manea din România. Piesa a fost cântată de Maria Tănase și reinterpretată, în zilele noastre, de Pink Martini. <https://www.viva.ro/vedete-si-evenimente/care-a-fost-prima-manea-din-romania-piesa-a-fost-cantata-de-maria-tanase-si-reinterpretata-in-zilele-noastre-de-pink-martini-2509378>
10. Cântecul Mariei Tănase. https://ro.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2ntecul_Mariei_T%C4%83nase (vizitat 29.08.2021)
11. Cele mai frumoase melodii (șlagăre de altă dată). Chișinău: DAAC Hermes Pres, 2009. 284 p.
12. Cine iubește și lasă. <http://www.citatepedia.ro/index.php?id=308076> (vizitat 21.02.2020)
13. Ciobanu Gh. Cântec de lume. Secolele XVIII-XIX. Izvoare ale muzicii românești. Volumul IX. Transcripta. București: Editura muzicală, 1985. 287 p.
14. Deda E. Parada muzicii ușoare românești, editura Muzicală, București, 1968.
15. DEX online. <https://dexonline.ro/definitie/iodler> (vizitat 02.08.2022)
16. Dicționar de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești. <http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-p.html> (vizitat 04.02.2021)
17. Doina populară: FLORICICA. <http://exercitiigimnaziu.blogspot.com/2016/06/doina-populara-floricica.html> (vizitat 01.10.2021)

18. Ghilaș V., Galaicu V. Anton Pann – muzicianul între „cântecele de lume” și cântarea de strănă. În: Akademos, 2016, nr 4, p. 133-138.
19. Literatura și Arta Moldovei. Enciclopedie în 2 vol. Chișinău: Redacția principală a enciclopediilor sovietice, 1985.
20. Lupu J., Caraman-Fotea D., Racu N., Oprea G.-C., Sandu E.-P. Dicționar universal de muzică. București-Chișinău: Editura Litera Internațional, 2008. 432 p.
21. Maria Tănase și Constantin Brâncuși: o iubire ca o pasăre măiastră. <https://webcultura.ro/maria-tanase-si-constantin-brancusi-o-iubire-ca-o-pasare-maiastra/> (vizitat 22.06.2019)
22. Movileanu A. Hanuri și cârciumi la drumul mare. În: Buletin Științific. Revistă de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie. 2019, nr 27 (40), p. 33-42.
23. Noul dicționar explicativ al limbii române. <https://www.dex.ro> (vizitat 22.06.2019)
- personalitate pe zi: Artista Aura Urziceanu. [https://www.agerpres.ro/documentare/ 2021/12/14/o-personalitate-pe-zi-artista-aura-urziceanu—830222](https://www.agerpres.ro/documentare/2021/12/14/o-personalitate-pe-zi-artista-aura-urziceanu-830222) (vizitat 22.06.2021)
24. Obiceiuri - Lasata Secului de Pasti. <https://ro.scribd.com/doc/167571776/Obiceiuri-Lasata-Secului-de-Pasti> (vizitat 22.06.2022)
25. Oprea Gh. Folclor muzical românesc. București: Editura muzicală, 2002, 435 p.
26. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura didactica și pedagogică, 1983. 435 p.
27. Pink Martini. <https://www.eventim.ro/ro/bilete/festivalul-viata-e-frumoasa-pink-martini-bucuresti-sector-1-teatrul-national-61642/event.html>
28. Pintilie C. Importanța cunoașterii folclorului muzical pentru însușirea tehnicilor de interpretare a muzicii vocale de estradă. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Materialele conferinței internaționale, 2014, p.112-115.
29. Pintilie Romanenco C. Cântecele populare Până când nu te iubeam în muzica contemporană non-academică. În: Perspective actuale în științele socio-umane/Current perspectives in social sciences, Editura Universității „Aurel Vlaicu” din Arad, Arad, 2021, p. 273-280.
30. Pintilie-Romanenco C. Creația populară Ciuleandra în versiunea interpretativă jazzistică a compozitorului A. Ștefăneț. În: Studiul artelor și culturologie. Nr. 3, (40), 2021, p. 113-122.
31. Pintilie-Romanenco C. Elemente folclorice în repertoriul ansamblului vocal-instrumental „Orizont”. În: Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură. Anul V, nr. 1, ianuarie-aprilie 2023, p.72-80.

32. Romanenco C. Aspecte ale tratării în stil jazz a cântecelor populare românești: Săraca inima mea și Ciririp. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2020, nr 2 (37), p. 155-159.
33. Romica Puceanu. http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Romica_Puceanu (vizitat 01.03.2020).
34. Strigătura – definiție din dicționar. <http://www.archeus.ro/lingvistica/CautareDex ?query = STRIG%C4%82TUR%C4%82> (vizitat 18.12.2021)
35. Tamazlăcaru A. Caiet de folclor. Chișinău: Grafema Libris, 2006. 296 p.
36. Tcacenco V. Cu privire la interpretarea noțiunii de swing. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale, 2003, p.101-104.
37. Tcacenco V. Fenomenul standardului jazzistic în repertoriul formației „UNIVOX VOCAL BAND”. În: Arta. Seria audio-vizuale. Muzică, Teatru, Cinema, 2017, nr. 2, p. 47-53.
38. Tcacenco V. Fenomenul “șlagărului”: unele aspecte. In: Problemele metodico-didactice în învățământul artistic superior. Seminar metodic. Chișinău:14 martie 2003. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Col. red. Vladimir Axionov (red. resp.). Chișinău: Grafema Libris, 2003, p. 55-59.
39. Tcacenco V. Jazzul în literatura științifică modernă: trecere în revistă: Ghid metodologic. / Victoria Tcacenco; red. șt.: Victoria Melnic; Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, 2019. (vizitat 19.08.2021)
40. Tcacenco V. Jazzul în contextul postmodernismului: repere teoretice. In: Arta. Seria Arte audiovizuale. 2019, nr.2, p.60-63.
41. Tcacenco V. Istoria muzicii ușoare și jazz. Manual., 64 p. http://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_istoria_muzicii_usoare_manual.pdf (vizitat 12.04.2022)
42. Tcacenco V. Unele observații asupra definiției de ethnojazz. În: Arta. Seria Arte Audio-Vizuale. 2010, p. 42-49.
43. „Trandafir de la Moldova” – știi cântecul....http://adevarul.ro/locale/piatra-neamt/trandafir-moldova-stii-cantecul-stii-istoria-luir-melodia-suflet-moldovenilor-s-a-cantat-initial-carciumile-bucuresti-1_55250c1e448e03c0fd5beaf3/index.html (vizitat 09.09.2021)
44. Truiculescu M. Cântul vocal profesionist, Cluj-Napoca, Editura Renașterea, 2011.
45. Versuri Săracă inima me’ - Ducu Berti. http://www.carpati.org/cantece_de_munte/s%C4%83rac%C4%83_inima_me_8217_-_ducu_bertzi/209/ (vizitat 31.05.2021)

46. Versuri Săracă inima mea - Nicolae Furdui Iancu <https://www.versuri.ro/w/ndv1.https://www.versuri.ro/versuri/nicolae-furdui-iancu-saraca-inima-mea-ndv1.html> (vizitat 31.05.2021)
47. Viehmann I., Zdrenghia M. Curs de istoria jazzului. Cluj Napoca: Editura MediaMuzica, 2000. 154 p.
48. 23 aprilie 1905 – s-a născu/t compozitorul Șico Aranov, <http://www.moldovenii.md/md/people/311> (vizitat 27.12.2021)
49. 80 de ani de la nașterea lui Serghei Lunchevici. <https://www.glasul.md/80-de-ani-de-la-nasterea-lui-serghei-lunchevici> (vizitat 13.12.2021)
50. 10 melodii legendare semnate Maria Tanase si povestea lor. <http://muzica.metropotam.ro/articole-despre-muzica/10-melodii-legendare-semnate-maria-tanase-si-povestea-lor-art8548945485/> (vizitat 13.05.2021)

În limba rusă:

51. Амирханова С. Джаз как искусство артистического самовыражения. Автореф. на соискание степени кандидата искусствоведения. Уфа, 2009. In: www.dissercat.com/content/dzhaz-kak-iskusstvo-artisticheskogo-samovyazheniya (vizitat 10.01.2019)
52. Коллиер Д. Становление джаза. Москва: Радуга, 1984. 390 с.
53. Конен В. Рождение джаза. Москва: Советский комозитор, 1984. 310 с.
54. Конен В. Третий пласт. În: Советская музыка, 1990, №4, p.75-83.
55. Корнев П. Джаз в культурном пространстве XX века. In: <http://www.dissercat.com/content/dzhaz-v-kulturnom-prostranstve-xx-veka#ixzz5XJDOUQjD> (vizitat 12.04.2019)
56. Овчинников Е. Архаический джаз. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 55 р.
57. Овчинников Е. История джаза. Выпуск 1. Москва, Музыка, 1994. 240 р.
58. Овчинников Е. От классического джаза к свингу. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 62 р.
59. Огородова А. Этноджаз как социокультурный феномен: автореф. Дисс канд. философских наук: Белгород, 2008. 26 с.
60. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград: Музыка, 1979. 128 с.
61. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке. În: Конен В. Пути американской музыки, Москва: Музыка, 1977. 446 р.
62. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
63. Советский джаз. Сб. статей. Москва: Советский композитор, 1987. 592 с.

64. Ткаченко В. Шико Аранов как основоположник традиций оркестрового джаза в Республике Молдова. În: Южно-российский музыкальный альманах, 2015, №2, p. 76-82.
65. Ушаков К. Особенности эволюции джаза и его влияние на процесс инноваций в российской музыкальной культуре. În: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-evolyutsii-dzhaza-i-ego-vliyanie-na-protsess-innovatsii-v-rossiiskoi-muzykalnoi-#ixzz5XK2RtP6f> (vizitat 29.04.2019)
66. Чернышов А. Джаз и музыка профессионально европейской традиции. Автореф. диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва, 2009. 32 p.
67. Шак Ф. Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону. 2008, 22 p.

În limba engleză:

68. BBC Music Magazine. Exploring jazz. Special issue. 1997. 82 p.
69. Berendt J.-E., Huesmann G. The Jazz Book from Ragtime to the 21st Century. New York: Lawrence Hill, 1975. 816 p
70. Brown Lee B. Postmodernist Jazz Theory: Afrocentrism, Old and New. În: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2000, p. 235-246.
71. Colors of Maria Tanase, turneu national in 10 orase. <https://www.roots-revival.com/press-1> (vizitat 11.05.2019)
72. Cubic G. The African Matrix in Jazz Harmonic Practices. In: Black Music Research Journal. 2005, vol. 25. nr 1-2, p. 167-182.
73. Floyd S. The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States. New York: Oxford University Press, 1995. 450 p.
74. Gabbard K. Representing Jazz. Durham&London: Duke University Press, 1995. 320 p.
75. Garnett R., Tcacenco V., Bunea D. Moldova: Modern and Contemporary Performance Practice. In: The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2019, p.1466-1468.
76. Gridley M. Jazz Styles. History and Analysis. Prentice Hall, 1997. 442 p.
77. Hodeir A. Jazz: Its Evolution and Essence. New York: A Black Cat Book, 1972. 295 p.
78. Hollerbach P. (Re) voicing tradition: improvising aesthetics and identity on local jazz scenes. În: Popular music, 2004, vol. 23, nr 2, p. 155-171.

79. Levy C. Diversifying the Groove: Bulgarian Folk Meets the Jazz Idiom. În: Journal of interdisciplinary music studies, fall 2007, vol. 1, nr 2, p. 25-42.
80. Maclean R. R. After Modern Jazz: The Avant-Garde and Jazz Historiography. Michigan: University of Michigan, 2011. 381 p.
81. Malcolm D. Solos and Chorus: Michael Ondaatje's Jazz Politics/Poetics. În: Mosaic. 1999, p.131-145;
82. McRay B. The Jazz Handbook. Boston: G.K.Hall&Co., 1987. 272 p.
83. Mandel H. Future Jazz. Oxford: Oxford University Press, 1999. 220 p.
84. The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll. Completely Revised and Updated. New York: A Rolling Stone Press Book, 1995. 1120 p.
85. Perlman A., Greenblatt D. Miles Davis Meets Noam Chomsky. Some Observations on Jazz Improvisation and Language Structure. În: The Sign in Music and Literature. Ed. Wendy Steiner. Austin: University of Texas, 1981, p. 83-169.
86. Pintilie-Romanenco C. New life of an old song: Romanian folklore in contemporary popular music. În: Culegerea lucrărilor științifice a Conferinței internaționale științifico-practice Mirovozzrencheskie osnovanya kul'tury sovremennoy Rossii, Ediția a 9-a, 10-12.05. 2018, Magnitogorsk, p. 161-165.
87. Popular music. În: The New Grove Dictionary of Music and Musicians in Twenty volumes, London, Mcmillan Publisher, 1980, Vol. 15, p. 87-121.
88. Porter E. What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics and Activists. California: University of California Press, 2002. 404 p.
89. Sargeant W. Jazz Hot and Hybrid, New York: Da Capo Press, 1975. 302 p.
90. Schuller G. Early Jazz: its roots and musical development. New York: Oxford University Press, 1968. 424 p.
91. Stanbridge A. A Question of Standards: "My Funny Valentine" and Musical Intertextuality. In: Popular Music History, 2004, Vol. 1, nr 1, p.83-108.
92. Tcacenco V. Moldavian popular music under the influence of national folklore: diachronic and synchronic aspect. În: Patrimoniul cultural: cercetare,
93. valorificare, promovare. Conferința științifică internațională, ediția a XIV-a. Programul și rezumatele comunicărilor. Chișinău 30-31 mai 2022, p. 33.
94. Wilson J. S. The New York Times Archives, Jazz: Band Gets Aura, March 2, 1977, 70 p. <https://www.nytimes.com/1977/03/02/archives/jazz-band-gets-aura.html>. (vizitat 12.08.2021)

Surse audio-video

95. Adriana Rusu & Valentin Boghean Band - Saraca Inima Mea. <https://www.youtube.com/watch?v=pzxyUPU860> (vizitat 12.02.2022)
96. Andra & Bodo - Saraca Inima Mea (Concert Traditional). <https://www.youtube.com/watch?v=VttdZ1g98wk> (vizitat 30.01.2022)
97. Aura Urziceanu și George Urziceanu-Dulce cîntec românesc. <https://www.youtube.com/watch?v=Ae5EjpbhenA>
98. Cristi Blaga and Art Group Chicago - Saraca Inima mea [cover] 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=zSHtFwhswyA> (vizitat 05.05.2020)
99. Dara - Lume, soro lume [LIVE, Ia Mania 2014]. www.youtube.com/watch?v=Xp4jgNo98ms (vizitat 05.05.2022)
100. Dirty Shirt - Saraca Inima Me / Poor Little Heart of Mine (Official Video). <https://www.youtube.com/watch?v=BWUfuB9N6hA> (vizitat 04.08.2020)
101. Doina și Ion Aldea Teodorovici - Săracă inima mea. <https://www.youtube.com/watch?v=V6bHK9TEmA4> (vizitat 01.11.2019)
102. Dor S. Aranov 25 04 15. <https://www.youtube.com/watch?v=o7a5xio5MtI> (vizitat 04.08.2021)
103. Ducu Bertzi - Săraca inima me' (13/16). <https://www.youtube.com/watch?v=ijphKzoxIsc> (vizitat 22.11.2020)
104. Emil Loteanu - Lautarii (1971) (Integral). (vizitat 09.09.2019) <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=9qtOX9sZYl4>
105. Etno - Saraca, inima me <https://www.youtube.com/watch?v=sstMJfHqmGE> (vizitat 19.01.2018)
106. Geta Burlacu - "Lume soro lume" - (Tambours a Nantes - France - Fest Urban Voices) - 07.2014 – live. <https://www.youtube.com/watch?v=1ITZbkUQoM> (vizitat 25.07.2018)
107. Irina Rimes & Emil Poke „Săracă inima mea”. <https://www.youtube.com/watch?v=dO4bRnZB5VA> (vizitat 28.09.2018)
108. Je tăime/ Saraca inima me/ concert solo/ Palatul National/ 2012/ Natalia Gordienko. <https://www.youtube.com/watch?v=le8MQ1qlzFQ> (vizitat 13.03.2018)
109. Loredana – Tradafir de la Moldova - <https://www.youtube.com/watch?v=25kzV9P5aVo> (vizitat 10.10.2019)
110. Lume, lume. Roots Revival. <https://www.youtube.com/watch?v=9csY-KBAWhw> (vizitat 13.06.2018)

111. Maria Tănase - Lume, lume. <https://www.youtube.com/watch?v=79QVepeBrWA> (vizitat 26.04.2018)
112. Maria Tănase – Până când nu te iubeam. <https://www.youtube.com/watch?v=wQhw0apE2p8>
113. Nicole Cherry - Lume, soro, lume (Live la Marea Unire ZU https://www.youtube.com/watch?v=CcK2fhU_VKE (vizitat 18.09.2019)
114. Orchestra Fluieraș - Hora primăverii. <https://www.youtube.com/watch?v=dyS-2wBNOcw> (vizitat 19.08.2021)
115. Orchestra fraților Advahov & Alex Calancea Band - Săracă inima mea. <https://www.youtube.com/watch?v=5FWJob5bwJc> (vizitat 25.07.2019)
116. Până când nu te iubeam - Pink Martini ft. Storm Large. Live from Portland, Oregon – 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=0zzvfUDMfHc> (vizitat 28.07.2019)
117. Romica Puceanu La carciuna de la drum. <https://www.youtube.com/watch?v=NtJQePIIxAY> (vizitat 01.03.2020)
118. Serghei Lunchevici – Balada de Ciprian Porumbescu//arhiva video 1975. <http://flacaratv.md/serghei-lunchevici-balada-de-ciprian-porumbescu-arhiva-video-1975.html> (vizitat 22.05.2019)
119. Snake - Saraca Inima Mea | Videoclip Oficial. <https://www.youtube.com/watch?v=Gyq5ex58X0M> (vizitat 11.06.2019)
120. Trandafir de la Moldova Geta Burlacu & Univox - Trandafir de la Moldova - 11/2013 live <https://www.youtube.com/watch?v=6NkpMXJgRZQ> (vizitat 09.09.2021)
121. Via Dacă - Lume, Lume. www.youtube.com/watch?v=dc5NNDf064c (vizitat 22.07.2020)
122. Xenia Chitoroagă, concurentul surpriză ales de public, interpretează melodia "Săracă inima mea". <https://www.youtube.com/watch?v=oVzGHyCWDKM> (vizitat 31.05.2021)
123. 22 Melodii de neuitat: Cine iubește și lasă. <https://www.youtube.com/watch?v=x5yPSsWJmW8>. (vizitat 06.06.2019)
124. 7. Omagiu Maria Tanase - Nadia Trohin - Pana cand nu te iubeam. https://www.youtube.com/watch?v=LwTf2X36L_Q (vizitat 08.02.2021)
125. ВИА "Оризонт"/VIA "Orizont" <https://www.youtube.com/watch?v=OxvIYeyxSgg> (vizitat 05.03.2021)
126. ВИА "Оризонт" - молдавская народная песня "У мельницы". https://www.youtube.com/watch?v=bYxb-v_Jc-0 (vizitat 05.03.2021)

127. Оризонт - Гайдущкая баллада (stereo, 1977). <https://www.youtube.com/watch?v=4L8tA8FXgb0> (vizitat 05.03.2021)
128. Оризонт – Ляна. <https://www.youtube.com/watch?v=j8yvRpi10QQ> (vizitat 05.03.2021)

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

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

Numele, prenumele: Romanenco Cristina

Semnătura:

Data:

ANEXA 1.
LISTA ABREVIERILOR

AMTAP - Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

c.- cifră

cad. - caden.

CBC – (Canadian Broadcasting Corporation) corporație canadiană de radiodifuziune

D - Dominanta

DEX - Dicționar explicative al limbii române

Ed. - Editură

inter. - interludiu

intro.- introducere

instr.- instrumental

m.- măsură

mm.- măsurile

nr. - număr

or. - orașul

p. – pagină

pp. - pagini

pizz.- pizzicato

r.- refren de tip ornament

ref. - refren

rit. - ritornelă

RSSM - Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

s - subdominanta

sax. – saxofon

sec. – secol

str. - strofă

ș.a. – și altele

T - tonica

URSS - Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

ANEXA 2.

PROGRAMELE RECITALURILOR

RECITALUL NR. 1

AMTAP, Blocul 2, str. Alexei Mateevici 87

Clasa de Operă

21 decembrie 2018

Recital Ethno-Jazz *Dor de Casă*

Cristina Pintilie (voce)

Marc Oselschi (pian)

În program:

1. *Galbenă Gutuie* – muz. Nica Zaharia, vers. Adrian Păunescu
2. *Săracă inima me'* – folclor
3. *Copacul* – muz. Jolt Kerestely, vers. Ovidiu Dumitru
4. *Paparudă rudă* – folclor
5. *Când se lasă seara* – din folclor urban
6. *Într-o zi la poarta mea* – din folclor urban
7. *Blestem - Cine iubește și lasă...* – folclor
8. *Dragă Otee* – muz. Iurie Sadovnic, vers. Grigore Vieru
9. *Iubire, Tu* – muz. Marc Oselschi, vers. Radmila Popovici-Paraschiv
10. *Sculați-vă gazde mari* – colind

RECITALUL NR. 2

Selecție de materiale video din cadrul concertelor susținute de către Cristina Pintilie

În program:

1. *Când m-o dus la însurat* – muz. Anatol Ștefăneț, din proiectul muzical Omagiu Maria Tănase
2. *Leliță Cârciumăreasă* – din repertoriul Mariei Lătărețu, împreună cu Orchestra fraților Advahov
3. *Astăzi e ziua ta* – din repertoriul lui Gică Petrescu, împreună cu Divertis Band
4. *Cristina* – Azur, împreună cu Divertis Band
5. *Vrei să ne-ntâlnim sâmbătă seară* – Jean Moscopol, împreună cu Divertis Band
6. *Ciririp* – din repertoriul Romicăi Puceanu, împreună cu Formația Cornel Panainte
7. *Cor* – muz. Anatol Ștefăneț, din filmul Lupii și Zeii
8. *Când cade seara peste București* – din repertoriul Mariei Răducanu
9. *Lie Ciocârlie* – din repertoriul Mariei Ciobanu, împreună cu Alex Calancea Band și frații Vasile și Vitalie Advahov
10. *Ciuleandra* – muz. Anatol Ștefăneț, din proiectul muzical Omagiu Maria Tănase
11. *Suită* – lucrare vocal-instrumentală, muz. Alex Calancea
12. *Christmas songs* (cover) – împreună cu Formația Cornel Panainte
13. *Peace of mind* – muz. Valeriu Culea, vers. Silvia Allegro

RECITALUL NR. 3

Concert online 25 februarie 2021

RECITAL VOCAL *Umbre folclorice*

Cristina Pintilie – voce

Mark Oselski – pian

Dorel Burlacu – Harmonica,
Rhodes piano, Roland analog synth

În program:

1. *Aseară pe-nserate* – colind
2. *Inimă nu fi de piatră* – muz. Edmond Deda
3. *Inima-i un telefon* – muz. Ion Vasilescu
4. *Călare* – folclor
5. *Cât îi cerul plin de stele* – folclor
6. *Unde e Târgoviștea* – folclor
7. *Iubirea e doar o glumă* – muz. Mișu Iancu
8. *Du-mă acasă măi tramvai* – muz. Vasile Vasilache/ vers. Nicolae Stroe
9. *Până când nu te iubeam* – folclor urban
10. *Scoală gazdă din pătuț* – colind

INFORMAȚII PERSONALE


Cristina Pintilie

Str. N. Gribov 6/1, ap.46, Chisinau-Durlesti, R.Moldova

+37379431008

cristinadirect21@yahoo.com

Skype

Data nașterii 21 Februarie 1984

STUDIILE PENTRU CARE SE CANDIDEAZĂ

Mobilitate doctorat

EXPERIENȚA PROFESIONALĂ

- | | |
|--------------|--|
| 2004–2006 | Membră a Orchestrei Municipale de Cameră “AMADEUS” violonistă |
| 2007–Prezent | Lector Universitar
Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice în calitate de lector universitar la catedra Canto de Estrada si Jazz |
| 2013–2015 | Profesor de canto. Moderator
Proiectul Muzical “Fabrica de Staruri 1și 2” – profesor de canto.
Emisiunea de muzică populară și folclor “Acasă la NOROC” |

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

- | | |
|--------------|---|
| 2017–Prezent | Doctoranda
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău (Republica Moldova) |
| 2007–2009 | Master în arte
Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice, facultatea - artă instrumentală, compoziție și muzicologie, specialitatea Canto de estradă și jazz.
Diplomă de Magistru , Titlu de Magistru în arta muzicală, specializarea – Canto. |
| 2003–2007 | Licențiat în arte
Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice, facultatea artă instrumentală, compoziție și muzicologie, specialitatea - Canto de estradă și jazz.
Examen de Licență (5 iunie 2007) Titlu de licențiat în muzică, profilul – muzică, specialitatea- Canto, specializarea- Canto de estrada si jazz |
| 2002-2007 | Licențiat în arte
Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice, facultatea - artă instrumentală, compoziție si muzicologie, specialitatea- vioara clasica.
Examen de Licență (31 mai 2007) Titlu de licențiat în muzică, profilul - muzică, specialitatea - interpretare instrumentală, specializarea – instrumente cu coarde (vioară) |
| 1991-2002 | BAC arte
Liceul Republican de Muzica C. Porumbescu or. Chișinău, specializare – vioara clasică.
Examen de Stat : Vioara – 9,42
Examen de Stat : Pian – 10
Colaborare cu Orchestrele
LĂUTARII (dirijor – Nicolae Botgros), FOLCLOR (dirijor – Petre Neamțu), MUGUREL (dirijor – Ion Dascăl), JOC (dirijor – Gheorghe Șevcișin), GINTA LATINA, Orchestra Municipală a fraților Advahov, Orchestra FLUIERAS (dirijor – Edgar Stefanet), Orchestra de Cameră a Sălii cu Orgă (dirijor – Robert |

Luther /SUA/), Orchestra TeleRadio MOLDOVA” (dirijor – Gheorghe Mustea), Orchestra Teatrului de Operă și Balet (dirijor –D. Dogotaru), (dirijor – D. Cărciumaru), Rapsozii Botoșanilor (dirijor – Ioan Cobilă), Orchestra ROMANTICII a Teatrului Constantin Tănase, București (dirijor - Dan Ardelean), Orchestra CONCERTINO a Teatrului Național de Operetă ION DACIAN, București (dirijor – Lucian Vladescu), Chișinău Youth Orchestra (dirijor – Adriano Marian).

Colaborarea cu Compozitori

- E. Doga, C. Rusnac, Gh. Banariuc, D. Radu, A. Ștefăneț, Marc Oselschi.

Colaborare cu Soliști Vocali

- Maria Bieșu, Mihai Munteanu, Ludovic Spiess, Andrei Jilihovschi, Mariana Bulicanu, Florin Georgescu, Margareta Ivanus, Zinaida Julea, Nicolae Glib, Olga Ciolacu, Margareta Clipa, Mihai Ciobanu, Maria Iliuț, Ludmila Mișov, Maria Sarabaș, Maria Mocanu, Anastasia Lazariuc, Cătălin Josan, Alexandru Manciu, Aurel Chirtoaca, Andrei Ștefăneț,

Colaborare cu Formații

Ethno-jazz group Trigon , Transbalkanica , Provincialii , Univox Vocal Band, Alex Calancea Band, Angry Band, Valy Boghean band .

COMPETENȚE PERSONALE

Limba(i) maternă(e)

română

Alte limbi străine cunoscute

	ÎNȚELEGERE		VORBIRE		SCRIERE
	Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	
engleză	B1	B1	B1	B1	A2
rusă	C2	C2	C1	C1	B1
franceză	A2	A2	A1	A1	A1

Niveluri: A1 și A2: Utilizator elementar - B1 și B2: Utilizator independent - C1 și C2: Utilizator experimentat Cadrul european comun de referință pentru limbi străine

Competențe de comunicare

- Aptitudinea de a **relaționa**, de a comunica și de a lucra cu persoane diferite din punct de vedere al profilului psihologic; este pusă în aplicare zi de zi în activitatea de profesor în cadrul AMTAP. Aptitudinea de a lucra în echipă, spiritul de solidaritate și de responsabilitate se pot verifica în activitatea mea în calitate de interpret atât solo cât și în cadrul diferitor formații și orchestre.

Competențe dobândite la locul de muncă

- am o pregătire solidă în domeniu și o experiență vastă, acumulată în perioada activității mele în componența mai multor orchestre sau în calitate de invitat în programele de concert de muzică vocală din țară și de peste hotare.
- perfecționarea continuă a cunoștințelor mele pedagogice și creșterea măiestriei mele ca interpret (vocalist) îmi permit instruirea studenților mei, formându-le abilități practice și teoretice de un înalt nivel profesional.

Competența digitală

AUTOEVALUARE				
Procesarea informației	Comunicare	Creare de conținut	Securitate	Rezolvarea de probleme
Utilizator experimentat	Utilizator experimentat	Utilizator independent	Utilizator experimentat	Utilizator experimentat

Competențele digitale - Grili de auto-evaluare

Permis de conducere INFORMAȚII SUPLIMENTARE

B

- - 2013 Concert Solo de romante Destin .
- - 2013 Lansarea CD-ului de romante Destin .
- - 2014 Lansarea piesei “Iubire,Tu”.
- - 2014 Recital Lansarea albumului Amintire de Iubire .



- - 2014 Lansarea piesei Love me again .
- - 2014 Recital in cadrul premiilor Potcoava de Aur .
- - 2014 Recital in cadrul proiectului Pop-Simfonic .
- - 2015 Recital in cadrul concertului Dialogurile dragostei , muzica compozitorului Eugeniu Doga.
- - 2015 Recital in cadrul Galei Laureatilor proiectului Identitate Culturala-Patrimoniu European .2015
- - Recital de romante si prezentarea albumului Destin. la Festivalul Roze pe Bega . /Timisoara-Romania/.
- - 2015 Recital in cadrul concertului Premiile Potcoava de Aur .
- - 2016 Concert Solo Picture of love
- - 2017 Turneu în SUA cu orchestra Lăutarii,(Detroit,New York,Washington D.C,Miami,Florida,Atlanta,Chicago,Alliance.)
- - 2017 Concert de caritate 25 de ani de la stabilirea relațiilor diplomatice dintre Republica Moldova și SUA,(Capitol, Washington D.C)
- - 2018 Concert dedicat Centenarului Marii Uniri.
- - 2018 Preselecția națională a Concursului Slaveanskii Bazar 2018 (secțiunea copii si maturi), membru al juriului, Filarmonica Națională S. Lunchevici.
- - 2018 Concert Solo Dor de Casa, împreuna cu Marc Oselschi
- - 2019 Turneu în SUA (New-York, Seattle, Sacramento, San Francisco, Hollywood, Los Angeles, Las Vegas, Phoenix)
- - 2019 Recital, JAZZ'n Chisinau International Festival
- - 2020 Recital, Serată de Creație a compozitorului Constantin Rusnac
- - 2020 Participare în Concertul Europa la tine Acasă, acompaniată de Moldovan National Youth Orchestra
- - 2020 Concert Învie dorul, împreună cu grupul Divertis
- - 2020 Concert solo Umbre folclorice
- - Recital, Competiția Internațională la lupte greco-romane Monaco-Federation Monegasque de lutte
- - 2021 Lansare colindului Hai ,soră să colindăm, împreună cu solista Tatiana Martin
- - 2021 Lansare videoclip colindului Hai ,soră să colindăm
- - 2022 Membră a juriului Festivalului Concurs Crizantema de Argint
- - 2022 Recital în cadrul Festivalului Concurs Crizantema de Argint
- - 2022 Recital în concertul aniversar al poetei Radmila Popovici
- - 2023 Recital in cadrul concertului Potcoava de Aur, Sala Palatului, București.
- - 2023 Participare în concertul aniversar 75 de ani Gheorghe Urschi
- - 2023 Participare în concertul aniversar 75 de ani Constantin Rusnac
- - 2023 Participare in concertul Contraste a compozitorului Marc Oselschi.
- - 2023 Recital în cadrul Festivalului Concurs Crizantema de Argint
- - 2023 Membră a juriului Festivalului Concurs Crizantema de Argint
- [Curriculum vitae](#)