

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

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 780.8:780.614.332:781.7(478)

**TRATĂRI INTERPRETATIVE ÎN CREAȚIILE VIOLONISTICE
DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ ALE COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**Specialitatea 653.01 Muzicologie
doctorat profesional**

Doctorand: _____

Tălămbuță Radu

Conducător științific: _____

**Bunea Diana,
doctor în studiul artelor,
conferențiar universitar**

CHIȘINĂU, 2023

© Tălămbuță Radu, 2023

Cuprins

ADNOTARE.....	4
1. CREAȚIILE VIOLONISTICE ACADEMICE ÎN CONTEXTUL ABORDĂRILOR SURSELOR FOLCLORICE (DE GEN)	17
1.1. Sursele folclorice ca suport de gen pentru creațiile academice pentru vioară din repertoriul național (perspectivă etnomuzicologică).....	17
1.2. Creațiile pentru vioară ale compozitorilor moldoveni – mostre de abordare originală a folclorului.....	28
2. VIZIUNI INTERPRETATIVE DE SINTEZĂ ÎN REPERTORIUL VIOLONISTIC NAȚIONAL DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ	49
2.1. <i>Concertul</i> pentru vioară și orchestră de Valeri Poleacov (1954): actualizare interpretativă din perspectiva relevării inflexiunilor folclorice (de gen) în contextul limbajului componistic academic	49
2.2. <i>Concerto rustico</i> pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru (1990) ca model de tratare integrantă a limbajului componistic academic de sorginte folclorică	55
2.3. <i>Fantezia rustică Prin Voloseni</i> pentru vioară și pian de Tudor Chiriac (1985): perspectivele asimilării tehnicilor violonistice populare în creația academică	62
2.4. <i>Capriciul moldovenesc</i> pentru vioară și pian de Vladimir Ciolac (2004): coordonate ale tratării arhetipal-conceptuale (postmoderniste) a folclorului în creații din perioada contemporană	70
2.5. <i>Fantezia „Brâul lui Amihalachioaie”</i> pentru vioară și pian de Vlad Burlea – model de fuziune stilistică interpretativă academică-folclorică cu elemente de jazz	78
2.6. Concluzii la Capitolul 2.....	81
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	84
RECOMANDĂRI	86
BIBLIOGRAFIE:.....	88

ADNOTARE

Tălămbuță Radu. Tratări interpretative în creațiile violonistice de inspirație folclorică ale compozitorilor din Republica Moldova, teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (doctorat profesional), Chișinău, 2023.

Structura tezei include: introducere, 2 capitole, 87 de pagini ale textului de bază, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 108 titluri.

Cuvinte-cheie: artă instrumentală, vioară, tratare interpretativă, componistică națională, sursă folclorică.

Domeniul de studiu: artă de interpretare instrumentală, componistica națională.

Scopul cercetării constă în elucidarea principiilor de interpretare a creațiilor pentru vioară de inspirație folclorică ale compozitorilor moldoveni, în contextul evidențierii particularităților interpretative violonistice populare. **Obiectivele:** 1. identificarea unui repertoriu violonistic de inspirație folclorică reprezentativ, semnat de compozitorii din Republica Moldova; 2. evidențierea surselor, elementelor, etc. de sorginte folclorică în contextul diverselor modalități componistice de abordare a folclorului în creațiile date; 3. analiza interpretativă a repertoriului selectat, în baza relevării particularităților limbajului muzical academic și a tehnicii violonistice de sorginte folclorică; 4. formularea recomandărilor metodice de interpretare și implementarea în practica artistică a noilor tratări interpretative, cu utilizarea procedeeleor și tehnicilor violonistice specifice.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic rezidă în demonstrarea practică a noilor viziuni de interpretare, a unui repertoriu violonistic academic național de inspirație folclorică, din perspectiva abordărilor contemporane de sinteză a proceselor muzicale, prezentat în cadrul recitalurilor. Originalitatea conceptului artistic este determinată de tratarea interpretativă semantică-conceptuală și stilistică a acestor creații, din perspectiva unor analize complexe a discursului muzical de factură academică, ce include elemente specifice folclorului în general și viorii populare în special. Toate acestea au permis formularea unor recomandări metodice ce țin de realizarea artistică, stilistică și tehnică, în interpretarea violonistică.

Noutatea lucrării teoretice constă în faptul că pentru prima dată într-o teză de doctorat au fost elaborate pe plan teoretic noi concepte interpretative ale creațiilor violonistice de sorginte folclorică ale compozitorilor moldoveni. Acestea au fost analizate din dublă perspectivă, muzicologică și etnomuzicologică, fapt ce a permis autorului să elucideze modalitățile componistice de valorificare a folclorului într-o creație violonistică academică și să scoată în evidență particularitățile realizării semanticii tematismului și a concepțiilor artistice ale acestora, punând astfel în valoare sursa de inspirație a lucrărilor academice – genurile, speciile și limbajul muzical folcloric, dexteritățile artei de interpretare violonistică populară etc.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele tezei pot servi drept suport pentru cercetări științifice ulterioare, legate de problemele de interpretare violonistică și de tratare teoretică a creațiilor academice de inspirație folclorică. De asemenea, rezultatele cercetării pot fi utilizate în cursurile didactice teoretice și practice precum *Instrument* (vioară); *Istoria interpretării instrumentale*; *Metodica predării instrumentului de specialitate* ș.a. Concluziile și recomandările pot fi de folos în pregătirea către evoluările concertistice, în scopul comprehensiunii proceselor componistice complexe și a realizării de noi tratări interpretative.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice au fost realizate în contextul activităților profesionale concertistice, științifice și didactice ale autorului, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, fiind reflectate în 5 articole și 4 rezumate publicate, atât în comunicările la conferințe științifice, cât și în cadrul recitalurilor prezentate, fiind implementate și în procesul didactic, în clasa de vioară la AMTAP.

ANNOTATION

Tălămbuță Radu. Interpretive treatments in the folk-inspired violin creations of composers from the Republic of Moldova, Doctor of Arts thesis, specialty 653.01 – Musicology (professional doctorate), Chisinau, 2023.

Thesis structure includes: introduction, 2 chapters, 87 pages of basic text, general conclusions and recommendations, bibliography of 108 titles.

Keywords: instrumental art, violin, performing treatment, national composition, folklore source.

Field of study: art of musical performing, national composition.

The goal of research consists in elucidating the principles of performing of folk-inspired violin creations by Moldovan composers, in the context of highlighting the particularities of popular violin interpretation. Objectives: 1. identification of a representative folk-inspired violin repertoire, signed by composers from the Republic of Moldova; 2. highlighting sources, elements, etc. of folklore origin in the context of the various compositional ways of approaching folklore in the given creations; 3. the interpretive analysis of the selected repertoire, based on the revelation of the particularities of the academic musical language and the technical violinistic artifices of folklore origin; 4. the formulation of methodical recommendations for performing and the implementation in artistic practice of new interpretive treatments,

The novelty and originality of the artistic concept resides in the practical demonstration of new interpretation visions, of a national academic violin repertoire of folklore inspiration, from the perspective of contemporary synthetic approaches of musical processes, presented in recitals. The originality of the artistic concept is determined by the semantic-conceptual and stylistic interpretative treatment of these creations, from the perspective of plenary and complex analyzes of the academic musical discourse, which includes elements specific for folklore in general and for the popular violin in particular. All this allowed the formulation of some methodical recommendations related to the artistic, stylistic and technical achievement of violin performance.

The novelty of the theoretical work consists in the fact that for the first time in a doctoral thesis, new performing concepts of the violinistic creations of folklore origin of the Moldovan composers were theoretically elaborated. They were analyzed from a double perspective, musicological and ethnomusicological, which allowed the author to elucidate the compositional ways of valorizing folklore in an academic violinist creation and to highlight the particularities of realizing the semantics of musical themes and their artistic conceptions, thus putting in value the source of inspiration for academic works – genres and folk music language, the dexterities of the art of popular violin performance, etc.

The applicative value of the work. The thesis materials can serve as support for further scientific research, related to the problems of violin performing and theoretical treatment of academic creations of folklore inspiration. Also, the research results can be used in theoretical and practical didactic courses such as *Instrument (violin); History of instrumental interpretation; The methodology of teaching the specialized instrument*, etc. The conclusions and recommendations can be useful in preparing for concert evolutions, in order to understand complex compositional processes and to create new interpretive treatments.

Implementation of scientific results. The scientific results were achieved in the context of the professional concert, scientific and didactic activities of the author, at the Academy of Music, Theater and Fine Arts, being reflected in 5 articles and 4 published summaries, both in communications at scientific conferences and in the presented recitals, being also implemented in the didactic process, in the violin class at AMTAP.

АННОТАЦИЯ

Тэлэмбучэ Раду. Исполнительские трактовки скрипичных произведений композиторов Республики Молдова инспирированные фольклором. Докторская диссертация по специальности 653.01 – Музыкаведение (профессиональный докторат), Кишинев, 2023.

Структура диссертации включает: введение, 2 главы, 87 страниц основного текста, общие выводы и рекомендации, библиография из 108 наименований.

Ключевые слова: инструментальное искусство, скрипка, исполнительская трактовка, национальная композиторская школа, фольклорный источник.

Область исследования: искусство музыкального исполнительства, национальная композиторская школа.

Цель исследования состоит в определении принципов интерпретации произведений молдавских композиторов для скрипки в контексте специфических особенностей народного скрипичного исполнительства. **Задачи:** 1. выявление ценного скрипичного репертуара фольклорной направленности из сочинений композиторов Республики Молдова; 2. установление источников, элементов и т.п. фольклорного генезиса с точки зрения различных композиторских подходов к фольклору в данных произведениях; 3. исполнительский анализ избранного репертуара, основанный на сочетании академических традиций музыкального языка и скрипичных приемов фольклорного происхождения; 4. формулировка методических рекомендаций к исполнению и внедрению в художественную практику специфических приемов скрипичного исполнительства.

Новизна и оригинальность художественной концепции заключается в практической демонстрации новых исполнительских трактовок национального академического скрипичного репертуара, инспирируемого фольклором, с точки зрения современных комплексных подходов к музыкальным процессам, представленным в сольных концертах. Оригинальность художественного проекта определяется семантико-концептуальной и стилистической исполнительской трактовкой этих произведений с позиций целостного анализа академических средств музыкального языка, включающих элементы, характерные для фольклора в целом и народной скрипки в частности. Все это позволило реализовать основные методические рекомендации на художественном, стилистическом и техническом уровнях скрипичного исполнения.

Новизна теоретической работы. Впервые в докторской диссертации были теоретически разработаны новые исполнительские стратегии скрипичных произведений молдавских композиторов, инспирированные фольклором. Они были проанализированы в двух ракурсах, музыковедческом и этномузыковедческом, что позволило автору раскрыть композиторские способы ассимиляции фольклора в академическом скрипичном творчестве и выявить семантические особенности как тематизма, так и художественных замыслов, акцентируя тем самым важность фольклора в качестве источника вдохновения для научных исследований жанров, средств народного музыкального языка, мастерства скрипичного исполнительского искусства и т. д.

Прикладная ценность работы. Материалы диссертации могут стать основой для дальнейших научных исследований, связанных с проблемами скрипичного исполнительства и теоретического осмысления академических произведений инспирируемых фольклором. Также результаты исследования могут быть использованы в теоретических и практических учебных курсах, таких как *Инструмент (скрипка); История инструментальной интерпретации; Методика обучения специализированному инструменту*. Выводы и рекомендации могут быть полезны при подготовке к концертной деятельности, для понимания сложных композиционных процессов и создания новых исполнительских трактовок.

Внедрение научных результатов. Научные результаты были апробированы в профессиональной концертной, научной и преподавательской деятельности автора в классе скрипки АМТИИ; нашли отражение в опубликованных 5 статьях и 4 резюме, в сообщениях на научных конференциях, в презентации концертов.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Relația compozitorului cu folclorul solicită o atenție deosebită din partea cercetătorilor. Strânsa legătură produsă în timp între cele două componente privilegiază atât arta componisticii, cât și domeniul folcloric. În aceste condiții, prima capătă contur național, valoare, originalitate, autenticitate, iar cealaltă obține multiple căi de acces în lumea profesionistă a muzicii. Joncțiunea ambelor straturi culturale se manifestă deseori în mod spectaculos, provocând un interes continuu atât din partea muzicienilor, cât și din partea publicului meloman.

Istoria culturii muzicale, deosebit de complexă reflectă variate aspecte legate de interesul pentru folclor. Cu referire la creația compozitorilor, arta muzicii cunoaște etape fundamentale în căutările acestora de a se raporta în diferită măsură la domeniul folcloric. O primă fază se găsește în secolul XIX, perioadă dominată de romantism, când muzica arealului românesc propune creația de inspirație folclorică. Acest punct de pornire, dar și un model în același timp, va determina deschiderea de noi perspective în acest sens în etapele următoare. Multilateralitatea abordării fenomenului folcloric în secolul XX, cu toate curente și direcțiile stilistice pe care le cuprinde, se datorează inclusiv limbajului muzical inspirat din folclor. Citatele directe, prelucrările și imitațiile ca metode clasice de valorificare a unui material tematic original, provenit din melosul popular, sunt înlocuite cu modalități de regândire a elementului folcloric la nivel intonațional, timbral, melodic, ritmic etc.

Deși valorificarea folclorului este un parametru important în procesul de creare a muzicii, și în prezent, sursele acestuia nu sunt nici pe departe epuizate. Diversitatea limbajului muzical academic, în joncțiune cu varietatea muzicii folclorice generează apariția a noi și noi opusuri ce, datorită acestui fapt, sunt „asigurate” din start, cu un anumit nivel de originalitate. Aceasta se referă atât la componistica europeană, cât și la cea autohtonă.

Astfel, chiar de la începuturile sale (anii 40–50 ai secolului XX), componistica din Republica Moldova s-a axat, s-a format și a fost definită prin utilizarea componentei muzicale folclorice naționale. În lucrările de cele mai diverse genuri din acea perioadă – de la miniaturi la lucrări mai ample – putem urmări numeroase elemente de inspirație folclorică. Cercetătorii arată, ca fiind predominant, pentru lucrările scrise în această perioadă, limbajul muzical simplu, bazat pe unele particularități ale folclorului moldovenesc, caracterul de dans. Așa sunt, spre exemplu, piesele pentru vioară și pian *Fantezia moldovenească* de D. Gherșfeld, *Morișca* de D. Fedov, *Oleandra* de P. Rivilis, *Bătuta*, *Joc și Dans* de Z. Tcaci, unele piese de Gh. Neaga ș.a. Mai târziu (anii 1960–1970), când au apărut creațiile ample pentru vioară și s-a lărgit considerabil și spectrul

conceptual și de conținut al acestora, compozitorii moldoveni (Gh. Neaga, Z. Tcaci, A. Mulear, V. Poleacov) au promovat un limbaj mai complex, atât pe plan stilistic, cât și muzical-artistic, fapt ce a necesitat și complicarea dificultăților de interpretare. Această tendință s-a păstrat și spre sfârșitul secolului XX, când au apărut un șir întreg de lucrări interesante, compozitorii fiind în căutarea unor noi mijloace de exprimare artistică și interpretativă. Se remarcă lucrările pentru vioară de T. Chiriac, Gh. Neaga, V. Beleaev, B. Dubosarschi, S. Buzilă ș.a., de o largă diversitate genuistică (sonate, concerte, piese de proporții mici) și stilistică. Ca un fir roșu, în majoritatea lucrărilor, se manifestă tangențele cu muzica folclorică, cu un specific modal, ritmic, melodic aparte.

Modalitățile de abordare ale folclorului în creația componistică din Republica Moldova sunt diverse, modificându-se pe parcursul timpului. Spre exemplu, compozitorul Vladimir Rotaru mărturisea, într-un interviu: „De cele mai dese ori ... eu nu citez folclorul, ci „gândesc” cu ajutorul lui, așa încât toate mijloacele de expresie muzicală sunt pătrunse de spiritul popular. (...) eu scriu în limba muzicală maternă moldovenească. Simt cu inima ritmul, modul, intonația moldovenească. Și sunt bucuros că mi-am găsit limbajul meu propriu (...)”, [99, p.13, trad. n.].

Muzica contemporană, de un real caleidoscop stilistic, a produ în repetate rânduri adevărate șocuri culturale. Genurile și componentele instrumentale, tehnicile de compoziție și mijloacele de interpretare, precum și conceptele ideatice, toate par distanțate de domeniul folclorului. Însă, în urma unor investigații minuțioase se descoperă că până și cele mai ultramoderniste partituri conțin trimiteri semantice, substraturi și reprezentări arhetipale ce exprimă o oarecare transcendență folclorică. În prezent, compozitorii moldoveni, precum Vlad Burlea sau Ghenadie Ciobanu vorbesc despre utilizarea folclorului în creațiile lor. Astfel, V. Burlea consideră că, în propriile sale creații, este utilizat citatul și tiparul folcloric, sub diferite aspecte – direct, relativ, convențional, timbral, ritmic, intonațional ș.a. [19, p.273], iar Gh. Ciobanu structurează modurile de abordare ale folclorului în propria creație în patru categorii: a) modul de abordare la nivel de concepție sau modul de abordare semantic; b) modul de abordare într-un context post-modern sau neo-folcloric (prezența ironiei, divertismentului, a folclorului imaginar, quasi-citatului), c) modul arhetipal, d) modul mixt [30, p.184].

În această direcție, problema relației compozitorului cu folclorul se dovedește a fi mereu actuală. Mai ales în contextul noului val de abordări componistice ale secolului XXI, tratarea complexă a raportului dintre cele două componente devine necesară, chiar stringentă.

Deși studiată de-a lungul timpului, adevărat că preponderent sporadic și nicidecum exhaustiv, problema se impune ca una fundamentală, în special în lumina noilor tendințe ale științei muzicologice și ale teoriei interpretării. Tocmai de aceea, în încercarea de a-i proba importanța și

actualitatea, o cercetare temeinică specială, cu caracter complex al subiectului, devine din ce în ce mai necesară, iar demersul de față ar putea fi considerat un pas concret în acest sens.

Totodată, printre cele mai „populare” surse, în lucrările pentru vioară, se consideră a fi cele specifice unor trei genuri neocasionale, ce reprezintă, de fapt, trei caractere de bază ale melodicii populare – lirică, epică, de dans. De multe ori, compozitorii chiar au păstrat denumirile folclorice – doină, horă, dans, baladă, cântec ș.a. Toate aceste trei tipare au oferit bogate surse de inspirație atât pe plan stilistic, semantic, muzical-structural etc., cât și ca limbaj muzical folcloric, cât și prin caracterul și mesajul artistic transmis de acestea, punându-și amprenta asupra limbajului componistic. Privit din perspectivă etnomuzicologică, fenomenul conexiunilor folclorului cu arta componistică oferă noi aspecte de cercetare. În acest sens, teza de față apare a fi actuală inclusiv prin această optică, care permite reflectarea unor noi aspecte ale proceselor de creație componistică.

O altă motivație, poate cea mai importantă, a demersului nostru este condiționată de interesul constant al interpreților-violoniști față de lucrările de inspirație folclorică ale compozitorilor autohtoni, mai ales la etapa actuală, când foarte mulți dintre aceștia posedă nu doar un repertoriu academic, ci și unul folcloric. Astfel, a apărut necesitatea atât a regândirii și reevaluării tratărilor interpretative de până acum, cât și, în special, a elaborării de noi concepte de interpretare violonistică, ce ar veni să exprime cât mai veridic conținutul artistic al unui repertoriu academic național bogat și variat, completat an de an prin creații originale.

Actualitatea temei abordate este dictată, astfel, pe de o parte, de importanța tuturor acestor aspecte pentru arta componistică și violonistică în actualitate, iar, pe de alta, de faptul că autorul este un interpret-concertist și titular al clasei de vioară la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, contribuind activ la interpretarea și promovarea creațiilor compozitorilor autohtoni, inclusiv de către studenții clasei sale. Cea mai mare parte a repertoriului analizat în teză a fost interpretat de autor în cadrul recitalurilor de doctorat.

Obiectul cercetării îl constituie un repertoriu violonistic academic, selectat de autor, din perspectiva ponderii și specificului limbajului și stilisticii componistice de inspirație folclorică. Totodată, unul din criteriile importante ale selectării a fost cel temporal, astfel, creațiile selectate reprezintă parcursul evolutiv al repertoriului violonistic autohton, începând din anii 1950 și până în prezent, în care putem remarca, ca și componentă constantă esențială, prezența folclorului moldovenesc.

Scopul cercetării constă în elucidarea principiilor de interpretare a creațiilor pentru vioară de inspirație folclorică ale compozitorilor moldoveni, în contextul evidențierii particularităților interpretative violonistice populare.

Obiectivele studiului reies din scopul propus și se rezumă la următoarele:

- identificarea unui repertoriu violonistic de inspirație folclorică reprezentativ, semnat de compozitorii din Republica Moldova;
- evidențierea surselor, elementelor, etc. de sorginte folclorică în contextul diverselor modalități componistice de abordare a folclorului în creațiile date;
- analiza interpretativă a repertoriului selectat, în baza relevării particularităților limbajului muzical academic și a mijloacelor tehnice violonistice de sorginte folclorică;
- formularea recomandărilor metodice de interpretare și implementarea în practica artistică a noilor tratări interpretative, cu utilizarea procedeelor și tehnicilor violonistice specifice.

Metodologia cercetării științifice. Partea teoretică a tezei se bazează pe două aspecte de bază ale cercetării – muzicologic și interpretativ, fiind condiționată, pe de o parte, de complexitatea relației compozitor-folclor, de cea a abordării surselor folclorice și de perspectivele practicii de interpretare violonistică, pe de alta. Astfel, am apelat la un șir de metode teoretice fundamentale de cercetare precum cea *inductivă* și *deductivă*, a *analizei* și *sintezei*, metoda *comparativă* ș.a. În acest context, au fost studiate surse teoretice (monografii, studii, articole etc.) legate de problematica largă a componisticii axate pe folclor, a surselor folclorice, surse teoretice despre interpretarea și stilistica muzicală; materiale legate de istoria muzicii naționale, biografiile și creația compozitorilor autohtoni etc.; au fost analizate pe plan comparativ unele (dintre puținele) înregistrări ale repertoriului analizat, din arhiva radio/tv național ș.a.

De asemenea, în teză au fost folosite și metode ce țin de teoria și arta interpretării, în special, *analiza interpretativă complexă*, în raport cu creațiile de inspirație folclorică și *analiza sub aspect metodico-didactic* a acestora, ceea ce a permis formularea unor idei și recomandări și, în special, la elaborarea unor tratări interpretative complexe, referitoare la obiectul de studiu. Astfel, prin îmbinarea unor metode de cercetare generale și specifice studiului muzicologic și a celor ce țin de execuția muzicală, ca rezultat al abordărilor teoretice și a celor ce țin de practica muzicală, au fost elaborate noi versiuni ale tratărilor interpretative ale repertoriului analizat, ce includ multiple aspecte stilistice, semantice și tehnico-artistice. Totodată, perspectiva analitică-interpretativă de abordare a materialului cercetat – aspect inerent oricărui discurs științific-practic – a permis elucidarea atât a particularităților specifice ale tehnicii de interpretare violonistică, cât și a elementelor stilistice și semantice ale limbajului acestor creații. În acest sens, experiența și abilitățile profesionale violonistice ale autorului tezei, fie ca interpret-solist, în componența orchestrelor simfonice și de cameră din republică și ca pedagog, a avut un rol esențial.

Baza teoretică a tezei o constituie lucrări fundamentale din domeniile muzicologic, etnomuzicologic și cel al teoriei artei interpretative, semnate de cercetători sau interpreți remarcabili. Astfel, am grupat bibliografia studiată în: surse muzicologice istorice și teoretice cu caracter enciclopedic [11, 12, 13, 29, 35, 44, 47, 49, 57, 75, 81 ș.a.], despre istoria muzicii naționale [13, 57, 90, 91, 100], dedicate problematicii folclorului în creația compozitorilor, inclusiv în creația compozitorilor autohtoni [82, 96, 97, 107 ș.a.], monografii dedicate unor compozitori separați și studii despre creațiile violonistice ale acestora [9, 10, 18, 43, 50, 51, 54, 78, 80, 84, 98, 99, 102, 104 ș.a.]. Menționăm, în special, articolele semnate de Margarita Belih [84] și Tatiana Muzîca [102] despre *Concertul nr. 2* de Boris Dubosarschi; Tatiana Berezovicova și Angela Molodojan [10] despre concertul pentru vioară al lui D. Gherșfeld; Victoria Melnic și Natalia Chiciuc [50] dedicat influențelor folclorice în sonatele lui Gh. Neaga; Victoria Melnic și Natalia Pînzaru [51], despre sonata pentru vioară a lui Serafim Buzilă; al N. Chiciuc [20, 21] despre valorificarea elementului folcloric în creațiile lui Gheorghe Neaga; cele două articole ale D. Bunea și A. Molodojan [16, 17] despre creațiile de inspirație folclorică ale lui Vladimir Rotaru și Tudor Chiriac; articolul Innei Saulova despre Sonata pentru vioară a compozitorului V. Rotaru [59] ș.a. Autorul acestei teze a completat acest compartiment al studiilor ce abordează creațiile violonistice de inspirație folclorică ale compozitorilor moldoveni, prin materialele publicate, despre *Fantezia rustică Prin Voloseni* de Tudor Chiriac [64]; concertul pentru vioară de Valeri Poleacov [66]; *Capriciul moldovenesc* de Vladimir Ciolac [68]; și alte diverse alte creații [70, 72].

Am dori să menționăm, ca fiind deosebit de importante pentru teza de față, studiile semnate de reputatul muzicolog Vladimir Axionov, *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*, în care autorul prezintă un tablou amplu al creației componistice din republică, propunând o analiză complexă a unor diverse aspecte ale abordării folclorului [3, 4, 82]; articolul de Isolda Miliutina *Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală* [52]; monografia prodigioasei cercetătoare Elena Mironenco *Kompozitorskoe tvorchestvo v Respublike Moldova na rubeje XX-XXI vekov (instrumentalnie janri, muzicalnii teatr)* [100], în care autoarea se oprește îndeaproape asupra analizelor celor mai marcante creații instrumentale și de operă scrise de compozitorii noștri. Aceeași autoare a semnat și importante monografii despre compozitori precum Vladimir Rotaru, Gheorghe Mustea, Ghenadie Ciobanu. Un loc aparte, în ce privește abordarea problematicii folclorului și a folclorismului în creația academică, îl ocupă și articolele Galinei Cocearova [95, 96, 97, 98]. Muzicologul este preocupat de aspecte esențiale precum stilistica individuală și diversele modalități de asimilare a surselor folclorice și de realizare a conținutului figurativ și semantic al creațiilor.

De o importanță esențială este monografia Olgăi Vlaicu, violonistă și cercetătoare din Chișinău, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, titular al clasei de vioară la AMTAP – ce reprezintă, de fapt, studiul său de doctorat realizat în 2008 – *Proizvedenia dlea skripki i fortepiano kompozitorov Respubliki Moldova (vtoraia polovina XX veka)* [86]. În acest studiu de referință pentru muzicologia autohtonă, autoarea sistematizează și caracterizează repertoriul violonistic scris de compozitorii din republică, de la începuturile componisticii naționale (începutul secolului XX) și până în prezent. Studiul are un caracter enciclopedic și acoperă toate genurile în care s-a scris pentru vioară – miniaturi, sonate, suite ș.a.

Un alt grup de surse teoretice studiate, în vederea realizării analizelor interpretative, se referă la monografii, articole și studii dedicate artei de interpretare, inclusiv cea violonistică, semnate de L. Ionescu – *Teoria interpretării muzicale* [47], A. Molodojan – *Dificultăți de interpretare a muzicii contemporane* [55], L. Ghinzburg – *O rabote nad muzicalnim proizvedeniem* [87] ș.a. În rezultatul coroborării informațiilor percepute din aceste surse, cu experiențele profesionale ale autorului, a fost posibilă elaborarea recomandărilor de interpretare și elaborarea noului concept interpretativ al creațiilor violonistice de inspirație folclorică.

Și nu în ultimul rând, cel de-al treilea grup de surse teoretice studiate se referă la cele etnomuzicologice. Necesitatea abordării acestora a fost condiționată în mod firesc de raportarea tuturor elementelor discursului componistic – limbajul muzical, stilistica etc., la sursa folclorică. Astfel, pentru a înțelege și a percepe pe deplin mesajul și concepția creațiilor date, și, mai ales, pentru a elabora un bun concept de interpretare, violonistul – la fel ca și compozitorul – trebuie să fie familiarizat cu sursa folclorică din care s-a inspirat acesta, să cunoască specificul genurilor și speciilor folclorice și a semanticii acestora, particularitățile stilistice și ale limbajului muzical etc. În acest sens, drept surse fundamentale semnate de savanți români, numim pe cele semnate de Gheorghe Oprea și Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc* [56]; Emilia Comișel, *Folclor muzical* [31, 32]; Ghizela Sulițeanu, *Cântecul de leagăn* [62]; Ileana Szenik, *Folclor muzical* [63]; Speranța Rădulescu, *Peisaje muzicale în România secolului al XX-lea* [58].

Totodată, etnomuzicologii din republica noastră au dezvoltat problematici esențiale pentru acest domeniu. Remarcăm aici studiile semnate de Vasile Chiselită – în special, cele ce se referă la doină, cântecul propriu-zis, muzica de dans, lăutari ș.a. [24, 25, 26, 27, 28]; Victor Ghilaș – studiile dedicate doinei și altor specii folclorice, cât și instrumentelor populare [40, 41, 42]; Svetlana Badrajan – monografia dedicată cântecului miresei și articolele despre specificul de interpretare a doinei și baladei [5, 6, 7, 8]. Un loc aparte îl ocupă studiile lui Nicolae Slabari – cel dedicat repertoriului violonistic din zona de nord a Moldovei [60] și cel despre arta de interpretare a lăutarului A. Bidirel din Bucovina (coautor – M. Cotos) [61]. De asemenea, importante sunt și

articolele semnate de cercetătorul și violonistul Vitalie Grib, despre specificul interpretării ornamenticii violonistice folclorice, despre lăutarii-violoniști Ion Dragoi, Filip Todirașcu, Dumitru Blajinu ș.a. [45, 46]. Menționăm, nu în ultimul rând și bine cunoscuta monografie a lui Boris Kotlearov despre lăutarii moldoveni, cât și articolul său despre particularitățile stilului violonistic de interpretare a muzicii populare [93, 94].

Noutatea și originalitatea conceptului artistic rezidă în realizarea noilor viziuni de interpretare, a unui repertoriu violonistic academic național de inspirație folclorică, din perspectiva abordărilor contemporane de sinteză a proceselor muzicale, prezentat în cadrul recitalurilor. Originalitatea conceptului artistic este determinată de tratarea interpretativă semantică-conceptuală și stilistică a acestor creații, din perspectiva unor analize complexe a discursului muzical de factură academică, ce include elemente specifice folclorului în general și viorii populare în special. Toate acestea au permis formularea unor recomandări metodice ce țin de realizarea artistică, stilistică și tehnică, în interpretare violonistică.

Noutatea lucrării teoretice constă în faptul că pentru prima dată într-o teză de doctorat au fost elaborate pe plan teoretic noi concepte interpretative ale creațiilor violonistice de sorginte folclorică ale compozitorilor moldoveni. Acestea au fost analizate din dublă perspectivă, muzicologică și etnomuzicologică, fapt ce a permis autorului să elucideze modalitățile componistice de valorificare a folclorului într-o creație violonistică academică și să scoată în evidență particularitățile realizării semanticii tematismului și a concepțiilor artistice ale acestora, punând astfel în valoare sursa de inspirație a lucrărilor academice – genurile, speciile și limbajul muzical folcloric, dexteritățile artei de interpretare violonistică populară etc.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele tezei pot servi drept suport pentru cercetări științifice ulterioare, legate de problemele de interpretare violonistică și de tratare teoretică a creațiilor academice de inspirație folclorică. De asemenea, rezultatele cercetării pot fi utilizate în cursurile didactice teoretice și practice precum *Instrument* (vioară); *Istoria interpretării instrumentale*; *Metodica predării instrumentului de specialitate* ș.a. Concluziile și recomandările pot fi de folos în pregătirea către evoluările concertistice, în scopul comprehensiunii proceselor componistice complexe și a realizării de noi tratări interpretative.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice au fost realizate în contextul activităților profesionale concertistice, științifice și didactice ale autorului, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, fiind reflectate în 5 articole și 4 rezumate publicate, atât în comunicările la conferințe științifice, cât și în cadrul recitalurilor prezentate, fiind implementate și în procesul didactic, în clasa de vioară la AMTAP.

Sumarul compartimentelor tezei. Lucrarea constă din introducere, 2 capitole de bază, concluzii generale și recomandări, bibliografie și declarația de asumare a răspunderii.

În **Introducere** au fost formulate actualitatea temei de cercetare, scopul și obiectivele, noutatea și originalitatea proiectului artistic și a demersului teoretic, baza teoretică și metodologică, valoarea aplicativă și aprobarea rezultatelor.

Capitolul 1, intitulat **Creațiile violonistice academice în contextul abordărilor surselor folclorice (de gen)** include două subcapitole. În primul subcapitol, **1.1. Sursele folclorice ca suport de gen pentru creațiile academice pentru vioară din repertoriul național (perspectivă etnomuzicologică)**, sunt trecute în revistă principalele genuri ale muzicii folclorice ce constituie surse de inspirație importante de tip „arhetipal”, pentru creația componistică națională: genul liric, epic, de dans și muzica lăutărească. Astfel, genul liric este reprezentat de specii precum doina și cântecul propriu-zis, cel epic – de baladă, iar cel de dans, de o largă varietate de specii ale acestuia. Muzica lăutărească ocupă un loc aparte în acest spectru genuistic-stilistic. Sunt relevate nu doar principalele particularități muzicale ale acestor surse, ci și componentele semanticii și conținutului muzical, ca repere primordiale în procesul lor de asimilare și dezvoltare în creațiile componistice de factură academică. În cel de-al doilea subcapitol, **1.2., Creațiile pentru vioară ale compozitorilor moldoveni – mostre de abordare originală a folclorului**, autorul a identificat și a selectat o serie de lucrări violonistice ale celor mai importanți compozitori moldoveni, scrise în perioada de după cel de-al doilea război și până astăzi, urmărind astfel întreg parcursul evolutiv al abordării folclorului în creații pentru vioară, în cadrul unor genuri academice consacrate precum concertul, sonata și miniatura instrumentală. Au fost caracterizate pe scurt creații reprezentative ale compozitorilor David Gherșfeld, Valeri Poleacov, Leonid Gurov, Gheorghe Neaga, Serafim Buzilă, Vitali Verhola, Vladimir Rotaru, Boris Dubosarschi, Pavel Rivilis, Zlata Tcaci, Tudor Chiriac, Vlad Burlea și Vladimir Ciolac, punându-se accent pe caracteristicile tematismului. De remarcat că mai multe dintre aceste creații au fost interpretate de către autor în cadrul recitalurilor de doctorat. Capitolul se încheie cu compartimentul **1.3., Concluzii**.

Capitolul 2 este intitulat **Tratări interpretative în creațiile violonistice academice de inspirație folclorică** și conține 6 subcapitole. **2.1. – Concertul pentru vioară și orchestră de Valeri Poleacov (1954): actualizare interpretativă din perspectiva relevării inflexiunilor folclorice (de gen) în contextul limbajului componistic academic** – conține considerații asupra primului concert pentru vioară din componistica națională (1953). Deși limbajul muzical al concertului conține inflexiuni folclorice clare, totuși, în ansamblul său, acesta este tributار epocii postbelice. Totuși, creația este importantă mai ales prin faptul că autorul a ales drept sursă de inspirație practic întreg spectrul de caractere folclorice de gen. Astfel, analiza interpretativă și,

respectiv, recomandările expuse, este structurată pe tematismul cu caracter dansant, liric, și epic. Cel de-al doilea compartiment, **2.2. *Concerto rustico pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru (1990) ca model de tratare integrantă a limbajului componistic academic de sorginte folclorică***, este dedicat unei creații ce și-a ocupat locul binemeritat în patrimonial componistic național. Lucrarea se distinge prin numeroase inflexiuni ale straturilor semantice de profunzime ale folclorului, precum principiul improvizatoric, elemente de bocet sau ritmurile exuberante de dans, la care se adaugă și numeroase dexterități tehnice specifice viorii populare – de la ornamentică la cele mai diverse articulații, toate în ansamblu fiind integrate unul limbaj componistic original, de factură neofolclorică. Compartimentul **2.3.**, dedicat unei alte creații de referință din repertoriul violonistic național este intitulat **Fantezia rustică *Prin Voloseni de Tudor Chiriac (1985): perspectivele asimilării tehnicilor violonistice populare în creația academică***. Analiza muzicologică a creației date include elaborarea unui tabel cu forma creației, analiza planului compozițional și tematic. Această creație se distinge printr-un limbaj componistic sintetic, prin care compozitorul demonstrează nu doar o cunoaștere deplină a dexterităților specifice viorii populare, ci și un atașament profund față de limbajul muzical folcloric în general. Astfel, *Fantezia* poate fi considerată pe bună dreptate un model de asimilare quasi-totală a tehnicilor specifice de interpretare populară. În acest context, cunoașterea și posedarea acestora constituie o condiție indiscutabilă, în vederea unei tratări interpretative de succes. Compartimentul **2.4., *Capriciul moldovenesc pentru vioară și pian de V. Ciolac (2004): coordonate ale tratării arhetipal-conceptuale (postmoderniste) a folclorului în creații din perioada contemporană***, dedicat unei creații violonistice relativ recente, conține o analiză destul de minuțioasă a acestei creații, având în vedere lipsa unor materiale științifice ce ar viza-o. A fost elaborată schema formei piesei, au fost punctate principalele repere compozițional-semantice și ale tematismului. Este interesant că, deși se cunosc de fapt puține lucrări ale compozitorului axate pe o sursă folclorică, abordarea acestuia în creația dată este cât se poate de originală, fiind apreciată de noi ca arhetipală-conceptuală. Au fost relevate mai multe elemente arhetipale specifice, exprimate într-un limbaj muzical arhaic, de rezonanță folclorică. Totodată, conținutul figurativ complex al lucrării a necesitat și elaborarea unei „strategii” de interpretare a acesteia, pe de o parte, în baza îmbinării echilibrate a stilisticii academice cu cea folclorică, iar, pe de alta, în baza scoaterii în evidență a unor elemente specifice ale limbajului folcloric precum intonațiile lamento sau doinite, formulelor și accentelor ritmice dansante ș.a. Cel de-al cincilea compartiment, **2.5. *Fantezia „Brâul lui Amihalachioaie” de Vlad Burlea – model de fuziune stilistică interpretativă academică-folclorică cu elemente de jazz***, este dedicat unei creații recente, ce, cu siguranță, îți va ocupa locul binemeritat în repertoriul violonistic național, prin dinamismul, optimismul și exuberanța pe care

o emană, prin virtuozitatea strălucită și stilistica originală. Piesa este interesantă și prin caracterul integrant al discursului de factură academică-folclorică în care sunt inserate și elemente de jazz, ce aduc o notă de prospețime și șarm. Ne-am oprit în special asupra unor repere de interpretare, în care un rol primordial îl are lucrul asupra stilisticii interpretării, lejerității și virtuozității. Capitolul 2 se încheie cu **2.6., Concluzii.**

Concluziile generale conțin generalizări asupra cercetărilor efectuate în teza de față și reflectă rezultatele științifice și artistice ale tezei de doctorat. **Recomandările** conturează un șir de perspective de studiere și lărgire a problematicii abordate în teză, de aplicare a rezultatelor obținute în practica concertistică și didactică.

1. CREAȚIILE VIOLONISTICE ACADEMICE ÎN CONTEXTUL ABORDĂRILOR SURSELOR FOLCLORICE (DE GEN)

Pentru a releva cât mai plenar diverse aspecte ale fenomenului abordării de către compozitorii autohtoni a surselor folclorice, a diverselor modalități de interacțiune cu acestea, în cadrul actului creator – de la intercalare, inserare, asimilare, sugestie, aluzie, etc., la comprehensiunea straturilor de profunzime arhetipală și prezentarea, la un nivel nou, în cadrul noilor creații componistice – a fost necesară o incursiune largă în domeniul etnomuzicologic, știință care propune astăzi lucrări fundamentale în ce privește, în special, definirea și caracterizarea genurilor și speciilor folclorului muzical, diverse tipuri de sistematizări și clasificări, cât și caracterizarea morfologică și tipologică a acestora. Astfel, fără implicarea acestei științe conexe cu muzicologia, fără cunoașterea acestei baze științifice importante, nu va fi posibilă nici trasarea particularităților de bază ale creațiilor analizate, nici conceptualizarea noilor abordări interpretative a acestora. Astfel, ne-am propus, ca în primul compartiment al acestui capitol, să ne oprim mai pe larg asupra problematicei etnomuzicologice, iar în cel de-al doilea compartiment, să selectăm, să trecem în revistă și să caracterizăm cele mai importante, în opinia noastră, creații violonistice de inspirație folclorică ale compozitorilor moldoveni. Un argument în plus al selectării acestor creații este și faptul că majoritatea dintre acestea a fost interpretată de autor în cadrul recitalurilor de doctorat, cât și în cadrul altor manifestări la care a participat în calitate de solist.

1.1. Sursele folclorice ca suport de gen pentru creațiile academice pentru vioară din repertoriul național (perspectivă etnomuzicologică)

Melodia populară poate fi considerată un factor predominant în componistica autohtonă. Este un adevăr larg recunoscut că aceasta stă la temelia multor partituri instrumentale, în special a celor dedicate viorii. „Aici este viitorul muzicii noastre” [56, p. 6], a afirmat marele George Enescu în obișnuitele sale pledoarii susținute întru acceptarea și promovarea folclorului ca sursă deosebit de importantă în procesul creării muzicii academice.

Sursă inepuizabilă de inspirație, „creația artistică populară [...] continuă să fie un domeniu fundamental aparte, cu propria sa evoluție, dezvoltându-se concomitent cu creația „savantă” și întreținând cu aceasta schimburi de valori” [56, p. 6]. Funcționând în baza unui set de legități, fenomenul folcloric implică un limbaj muzical specific, imprimat în paginile opusurilor academice în cele mai originale moduri.

Printre speciile folclorice ale căror prevalență în partiturile violonistice este de cele mai multe ori impresionantă, se numără cele de tip epic și liric. Însă nu mai puțin importantă este muzica lăutărească, alături de cea a dansurilor, în toată diversitatea sa. Fiecare dintre aceste patru categorii vor fi prezentate, în cele ce urmează, prin câteva idei generale și distinctive, precum și

prin exemple ilustrative, susținute de citate și trimiteri la texte fundamentale semnate de cercetători consacrați în domeniu și autori ai numeroase scrieri cu caracter științific: Emilia Comișel, Gheorghe Oprea și Larisa Agapie, Constantin Brăiloiu, Corneliu Dan Georgescu, Viorel Cosma, Speranța Rădulescu, Tiberiu Alexandru, Ghizela Sulițeanu, Bucșan Andrei, Gheorghe Vrabie, Boris Kotlearov, Victor Ghilaș, Vasile Chiseliță, Diana Bunea, Svetlana Badrajan, Eleonora Florea, Nicolae Slabari, Elena Tonu ș.a.

Speciile liricii populare sunt strâns legate de existența umană, fiind, după cum arată etnomuzicologul clujean Ileana Szenik, „un mod propriu de exprimare a conținutului de viață în care accentul cade pe mișcările sufletești ale insului, cuprinzând întreaga gamă de sentimente. Literații consideră că apariția liricii neocasionale este ulterioară creațiilor integrate unor obiceiuri străvechi, cu funcții ritual-ceremoniale. Ele reflectă lărgirea orizontului omului care începe să capete conștiința propriei personalități.” [63, p. 30] De aici și sfera largă a speciilor pe care folclorul liric le include, unele rituale, altele nerituale. Cele mai practicate de-a lungul timpului au fost speciile de doină, cântec propriu-zis, cântec de leagăn și cântec al miresei. Fiecare a cunoscut o evoluție individuală, proces în care s-au format diverse straturi evolutive.

Doina este o specie lirică muzicală neocasională, al cărei specific trece dincolo de textul poetic, astfel încât pe prim-plan se găsește structura sa muzicală. Interpretată individual, ca un monolog, și „axată pe un limbaj muzical distinct, pe un mod special de organizare a melodiei, doina (...) este un cântec al solitudinii, al confesiunii cu sine și pentru sine, o efuziune lirică a sufletului profund solitar în momentele de apăsătoare restriște, mahnire, tulburare emoțională, dar și în cele de gîngășă meditație, mîngâiere, ușoară tresărire de bucurie, precum zîmbetele-n lacrimi” [24, p. 311], arată etnomuzicologul V. Chiseliță, care a dedicat fenomenului doinei mai multe studii importante.

Într-o formă deschisă cu strofe elastice și cu un ritm liber, melodia largă și puternic improvizată cuprinde numeroase recitative melodice și recto-tono expuse prin repetare, transpunere sau transfigurare, întrerupte sau accentuate prin pauze, coroane sau diferite interjecții, în corespundere cu starea sufletească a celui ce doinește” [56], fiind un „cadru indispensabil de manifestare, în care textul poetic se împlinește cu actul trăirii emotive profunde, exprimate muzical. De aceea, fără melodie, doina nu se poate produce, în afara cântării – ea, realmente, nu există. În doină, melodia determină atât evenimentul, cât și fenomenul artistic propriu-zis.” [24, p. 312].

Profilul melodic al doinei este, de regulă, descendent, fapt ce se confirmă prin „căderea” constantă pe treapta întâia a modului și permanenta „alunecare” melismatică. În cazul doinelor instrumentale acesta cuprinde o ornamentație complexă și numeroase figurații care accentuează

„șovăiala” interpretului. În plus, posibilitățile tehnice ale instrumentului (cu coarde sau aerofon) sunt decisive pentru scara și ambitusul materialului sonor.

Numeroase doine instrumentale au la bază diverse motive din doine vocale, fapt care joacă un rol deosebit de important în perceperea și analiza adecvată a materialului muzical. Totuși, fiind lipsită de textul poetic al doinei vocale, doina instrumentală are, oricum, capacitatea de a „transpune artistic întregul spectru al sentimentelor și raporturilor umane interiorizate – dorul, jalea, dragostea, înstrăinarea, norocul, relațiile cu mediul ambiant etc. – în imagini muzical-poetice de profundă sensibilitate” [40, p. 21].

Doina este una dintre cele mai studiate specii folclorice, aflată fiind în vizorul literaților și folcloriștilor, dar mai ales în cel al etnomuzicologilor și muzicologilor. Cercetători precum Emilia Comișel [31, 32], Larisa Agapie și Gheorghe Oprea [56], Victor Ghilaș [40, 41, 42] sau Vasile Chiseliță [25, 26, 27] ș.a., ne-au oferit până acum în scrierile lor informații fundamentale despre originea, trăsăturile și tipurile genului, încercând să impună și unele definiții ale speciei.

Cântecul propriu-zis este cea mai răspândită specie a liricii neocasionale. Deosebit de adaptabil la cotidian și la înnoirile impuse de trecerea timpului, acesta aparține tuturor vârstelor și categoriilor sociale și este interpretat preponderent solistic, dar și în grup, cu cele mai diverse ocazii, devenind, în timp, cea mai bogată și diversă ca repertoriu și pe plan zonal, specie folclorică. Cu un număr infinit de melodii și teme poetice, cântecul, după cum scrie etnomuzicologul S. Badrajan, „reflectă intima legătură cu viața omului, complexitatea vieții lui spirituale și dinamica trăirilor umane, atitudinea față de natură, de muncă, de societate, funcția speciei de-a lungul timpului, toate înglobate în imagini de o deosebită profunzime și frumusețe” [7, p. 57].

Deși apărut în cele mai străvechi timpuri și s-a cristalizat în epoca feudală, cântecul propriu-zis a fost denumit astfel abia în secolul XX, de către Constantin Brăiloiu, care a adăugat formula explicativă *propriu-zis* în intenția de a-l diferenția de alte specii lirice, în special, de doină. Avându-se în vedere faptul că speciile folclorice dăinuie prin frecvente „suprapuneri”, multe dintre ele interferează nu doar între limitele respectivei categorii, ci și în afara lor. În cazul cântecului propriu-zis, acesta și-a „alipit” în procesul formării unele trăsături specifice ale doinei, cântecului de joc sau cântecului de nuntă.

De altfel, funcțional, tematic și structural, cântecul propriu-zis se deosebește doar de repertoriul obiceiurilor calendaristice și al celor de familie, tematic și structural-muzical – de balade, și doar structural-muzical – de cântecul de joc și doină [56]. În raport cu ultima, etnomuzicologia găsește atât de multe asemănări, încât existența ambelor specii pare să fie una inseparabilă. Numeroși cercetători au argumentează evoluția sincretică, iar V. Chiseliță converge

asupra ideii de delimitare a doinei de cântecul propriu-zis printr-o analiză temeinică a aspectelor muzicale [24].

O altă direcție în perceperea speciei date este diversitatea stilurilor. Svetlana Badrajan menționează că „influențele succesive, suprapunerile ulterioare genezei acestei categorii folclorice, transformările permanente rezultate și cu aportul interpreților au îmbogățit nucleul original, dând naștere unui mare număr de tipuri melodice, variate ca structură: stilurile istorice (vechi și nou) și cele regionale” [7, p. 57]. Toate stilurile au fost cercetate în repetate rânduri și continuă să constituie o temelie pentru toate investigațiile inițiate asupra cântecului propriu-zis. De stil vechi sau nou, un exemplar în genul respectiv trebuie considerat o treaptă în dezvoltarea acestuia, or procesul de transformare a cântecului este într-o continuă desfășurare, astăzi fiind foarte „în vogă” melodiile înrudite cu cântecele de joc.

Cântecul de leagăn se raportează la lirica populară neocazională și este parte a repertoriului pentru copii din ciclul familial. Interpretat de către adulți și dedicat copiilor, aceasta este una dintre cele mai vechi specii ale folclorului, o dovadă fiind și structura muzicală relativ rudimentară. În comparație cu alte specii folclorice, în cazul cărora se constată o evoluție a existenței lor cu etape ontogenetice de constituire, dezvoltare și dispariție, cântecul de leagăn este prezent până în zilele noastre, fapt care se explică cel mai mult prin funcționalitatea sa, cea de adormire a copilului [73].

Utilitatea speciei are ca repere caracterul vocal individual, de obicei feminin, formulele sistemului giusto-silabic, repetitivitatea unor formule ritmico-melodice cât mai simple, tematica literară strâns legată de viața celor mici, precum și cantabilitatea melodiei sau monotonia intonativă. Însotite de legănat – un impuls primar vital numit „*kinestezic interoreceptiv*” [62, p. 51] –, toate sunt menite să liniștească puiul și să accelereze adormirea lui.

Cântecul de leagăn a fost investigat până acum de numeroși folcloriști și etnomuzicologi, iar una din lucrările fundamentale dedicate acestei specii este monografia Ghizelei Sulițeanu [62], o cercetare fundamentală, în care se studiază morfologia muzicală, autoarea realizând o tipologie a acestuia. Este subliniat faptul că „funcționalitatea cântecului de leagăn este mai complexă decât simpla declanșare a adormirii copilului. Ea reprezintă și prima cale de înlesnire a formării percepției copilului, privind cunoașterea atât a unor limbaje muzicale și verbale, cât și a mediului înconjurător” [62, p. 79].

Cântecul miresei este o specie al liricii rituale și se referă la repertoriul nupțial din ciclul familial. Numărându-se printre cele mai importante momente ale nunții, acesta se interpretează în anumite faze ale ceremonialului și presupune o desfășurare complexă încadrată de un întreg sistem de obiceiuri. Cunoscut peste tot în arealul folcloric românesc sub diferite denumiri cu specific zonal, cântecul este adresat miresei, personajul principal al marelui eveniment de marcare a trecerii

dintr-o etapă a vieții în alta. Prin corespundere, textele poetice exprimă, în fond, durerea despărțirii de casa părintească și neliniștea în fața necunoscutului din viitor.

Despre cântecul ritual al miresei a scris etnomuzicologul Svetlana Badrajan [8], care, elaborând în monografia sa o sistematizare generală a muzicii de nuntă, a descris în detalii morfologia specifică genului dat. Printre aspectele care trebuie evidențiate sunt: forma strofică liberă sau fixă, de obicei cu refren; mișcarea moderată sau rară, menită să dea un caracter oarecum solemn; ritmul rubato, poco rubato sau giusto; stilul de interpretare ce combină recitativul melodic cu cel recto-tono; melodia silabică sau ușor melismatică, cu adaos de elemente improvizatorice. Etnomuzicologii V. Chiseliță și S. Badrajan afirmă, că; „Interpretate la un instrument melodic (vioară, trompetă, clarinet sau saxofon), versiunile pur instrumentale au un aspect mai improvizatoric decât cele vocale. Ele sunt marcate de tendința amplificării ambitusului, a îmbogățirii ornamentale a melodiei prin extinderea formulelor recitative, crearea unor fraze și motive complementare, cu caracter imitativ și responsorial.” [28, p. 181-182].

În prezent, specia folclorică în cauză circulă în numeroase versiuni vocale, instrumentale și vocal-instrumentale. „Funcționalitatea cântecului miresei ne permite să susținem că interpretarea vocală are o proiecție diacronică mai adâncă comparativ cu celelalte versiuni și s-a practicat dominant până la apariția și dezvoltarea lăutariei” [8, p. 31]. Cât despre ritualitatea genului, acesta cuprinde, pe lângă repertoriul propriu-zis, și melodii asimilate ori chiar preluate din alte categorii ale folclorului liric (doina, cântecul propriu-zis, bocetul, romanța ș.a.) și ritualizate în timp.

Cântecul epic tradițional, cunoscut și sub termenul de **baladă** este o producție poetico-muzicală prin excelență narativă, ce povestește în mod artistic despre evenimente, fapte sau întâmplări din viața reală a societății sau din cea imaginară a omului. Această categorie se trage din vremuri vechi, o autentică dovadă fiind epopeea populară a geto-dacilor. Cele mai multe subiecte reprezintă epoca medievală, perioadă în care s-a produs cristalizarea și înflorirea unor genuri cunoscute și astăzi: balada, basmul ș.a. Către sfârșitul secolului XIX, într-un contrast absolut cu aportul protagoniștilor în cercetarea eposului național Vasile Alecsandri și Alecu Russo, sfera epicului a cunoscut un declin maxim, noile realități sociale provocând dispariția treptată a multor subiecte și liricizarea melodiilor rămase în repertoriu.

Balada, reprezentată de-a lungul tuturor vremurilor prin creații cu caracter eroic, istoric sau fabulos, este un gen neocazional „de ascultare” de mare vechime istorică, un cântec epic, narativ, de mari dimensiuni, care „oglindește concepțiile poporului despre natură și societate, atitudinea morală în relațiile familiale, lupta împotriva forțelor necunoscute ale naturii, sentimentele și lupta maselor împotriva cotropitorilor și exploatareților și năzuințele de veacuri spre o viață mai bună” [31, p. 15]. Numită în popor și *cântec bătrânesc*, balada se interpretează vocal-instrumental numai

în fața unui public. Nicolae Iorga a afirmat că „balada se cântă sau mai bine se zice. Zicerea acestor melodii este o recitare melodică.” [56, p. 281]. În acest sens, cu un rol crucial în amplificarea dramaturgiei, muzica însoțește textul literar care trebuie exprimat pe înțelesul oricărui auditoriu. În prezent, publicul cunoscător este tot mai puțin numeros, în comparație cu vremurile mai vechi, când genul era întâlnit la orice fel de eveniment popular.

Tematica literară denotă o scară largă de subiecte istorice-sociale în întregul areal românesc, care formează un repertoriu de peste 300 de tipuri de balade. Cu răspândire eterogenă și forme artistice diverse, acestea se împart în câteva categorii: fantastică, vitejească, păstorească, familială și jurnale orale, toate fiind inspirate din tematica basmelor și legendelor, din diverse evenimente istorice și isprăvi ale haiducilor, din îndeletnicirile păstorilor, precum și din viața cotidiană și de familie. Unele exemplare se impun a fi interpretate de către femei, însă în mare parte textele poartă un caracter masculin. Altele au cunoscut cândva numeroase variante de execuție lăutărească, în care vocea era însoțită de meșteri la vioară, lăută, cobză, țambal sau de un întreg taraf cu o componență specifică vremii.

Cercetat de etnomuzicologi precum V. Chiseliță, balada, este un „gen complex, de proporții ample, (...) solicită interpretului calități vocale și artistice deosebite: o memorie bună, dicțiune perfectă, talent actoricesc, abilități de exprimare dramatică și oratorică, mimică și gesticulație expresivă, intensitate și flexibilitate timbrală a vocii, stăpânire impecabilă a ritmului și metrului, a legilor versificației populare, o imaginație și fantezie creatoare, dexterități improvizatorice, măiestrie în mânuirea instrumentelor muzicale tradiționale etc.” [25, p. 284].

Interpretarea baladei cunoaște diferențieri sub variate aspecte. Modalitatea execuției depinde strâns de zona în care o anumită variantă este vehiculată. În principiu, acest gen cu un puternic caracter declamator este o improvizație liberă, un rezultat al combinării de elemente tradiționale bine-cunoscute. Reputatul etnomuzicolog român Emilia Comișel arată, că „Melopecta, la care apelează textele epice, reprezintă un element de expresie de bază, a cărui coordonată este recitativul epic. Discursul melo-poetic se desfășoară într-un tempo precipitat, pe un ton patetic, plin de elan. Fluxul melodic se articulează liber, ceea ce permite interpretului să dea frâu liber fanteziei creatoare și să sublinieze, în mod expresiv, ideile textului epic. Maniera interpretării presupune alternarea versurilor cântate în recitativ cu cele scandate (parlatto), într-o variație continuă. Alternarea elementului vocal cu cel instrumental constituie un procedeu specific de creație, care contribuie la augmentarea tensiunii dramatice, lăutarul reușind să țină astfel trează atenția publicului, de-a lungul unui discurs de mare întindere, care poate dura și o oră.” [32, p. 254].

Structura baladei în formatul clasic al acesteia debutează cu o introducere instrumentală bazată pe motive din melodia propriu-zisă a cântecului. Povestirea în sine a subiectului este una continuă, deși expunerea literar-muzicală este întreruptă din când în când de interludii instrumentale, intercalate fie în scopul amplificării dramaturgiei, fie pentru a oferi cântărețului câteva clipe de răgaz de la însuflețita sa istorisire. Încheierea este de asemenea instrumentală, lăutarii oferind un epilog în funcție de sfârșitul literar al baladei.

Declinul genului, menționat anterior, a provocat, dar a și atras anumite prejudicii structurale și artistice. Procesul a afectat deja destul de serios atât partea literară, cât mai ales cea muzicală. Printre marile abateri se evidențiază asocierea și chiar substituirea epicului cu liricul. Interpretarea baladei în caracterul sentimental al cântecului propriu-zis și în cel al doinei devine tot mai mult o obișnuință. Comparând balada cu doina – două specii deseori confundate astăzi chiar și de către cei care le practică, muzicologul Svetlana Badrajan subliniază faptul că „în baladă textul epic urmează o linie de subiect concretă, care are module tematice fixe și un final concret sau presupus, ceea ce nu vom găsi în doină. Improvizația literară se face în interiorul modulelor de subiect. Și, dacă în ambele categorii se întâlnesc mijloace asemănătoare de realizare compozițională – recitativ melodic, recto-tono, ornamente etc., ponderea lor este diferită.” [5, p. 17].

Alți cercetători care au încercat de-a lungul timpului să facă distincție în acest sens și să ofere indicii de deosebire a baladei de alte genuri sunt Emilia Comișel [32], Eleonora Florea [105]. În lucrările lor de căpătâi aceștia au propus multiple încercări de definire a cântecului epic, au descris condițiile istorico-sociale de evoluție, au enumerat detalii despre structura poetico-muzicală și au indicat contextul și metodele de execuție ale speciei.

Muzica lăutărească este un gen reprezentativ breslelor de lăutari, care, fiind „exponenții cei mai vechi ai profesionalismului muzical, au purtat din generație în generație, pe calea cântecului, istoria apăsărilor nedrepte și a luptelor de veacuri, au înveselit la nunți, botezuri, chefuri și petreceri pe țăranii ca și pe mahalagii orașelor, au uimit prin dibăcia lor înăscută pe străinii în trecere sau statorniciți pe meleagurile noastre, au dus faima cântecului și jocului românesc până departe peste hotarele țării, au păstrat prin mijlocirea baladelor și doinelor haiducești conștiința trează a maselor dornice de libertate.” [34, p. 5].

Din câte cunoaște știința contemporană, termenul *lăutar* a fost perceput diferit de-a lungul timpului. Sinonim cu *scripcar*, *viorist*, *rapsod* etc., acesta derivă din *lăută* și desemna inițial orice muzicant care cunoștea un instrument cu coarde. Mai târziu, odată cu nașterea breslelor lăutărești în secolul XVIII, cuvântul și-a lărgit semnificația și se referea deja la toți membrii profesiei, reprezentanți ai meșteșugului lăutăresc. În secolul XIX sunt numiți lăutari doar cunosătorii de repertoriul popular cântat „după ureche”. Abia în secolul XX, odată cu școlirea unor muzicanți

urechiști ce devin ulterior nume de frunte în domeniu, lăutarii sunt considerați artiști profesioniști, chiar virtuozii, și muzica lor cântată pe note pătrunde pe marile scene de concert, teatru, operă, înlocuind parțial petrecerile în bătătură, crăsmă sau restaurant.

Alfabetizarea muzicală este considerată unul dintre catalizatorii modificărilor în organologia lăutarilor, precum și în repertoriul lăutăresc. Interpretată individual sau în diverse formații numite tarafuri, muzica le-a fost asociată de-a lungul vremurilor cu diferite instrumente. Principale dintotdeauna au fost lăuta, vioara, țambalul, cobza, fluierul, însoțite mai târziu de contrabas, acordeon, tobă, nai și chiar de unele instrumente de suflat din alamă, cu precădere trompeta, clarinetul și chiar trombonul. Destul de firească pentru un lăutar pare să fie cunoașterea și practicarea mai multor instrumente, și tot acesta poate avea de multe ori și aptitudini vocale. Bineînțeles că nu trebuie ignorată vocea în contextul unui raport al lăutăriei vocale / instrumentale. În perioade precum epoca feudală a dominat vocalitatea, apoi muzicanții au promovat melodiile instrumentale, care au o mai mare trecere în fața oricărui tip de auditoriu, dar și se pretează cu o mai mare preponderență individualizării stilistice de interpretare, în special prin improvizație, ornamentare, variație.

În acest sens, o atenție specială s-a acordat viorii încă de când aceasta a ajuns pe meleagurile noastre și s-a bucurat de o largă răspândire aproape imediată în toate zonele arealului românesc atât în comunitățile țăranilor, cât și printre mahalagii orașelor. Cercetătorii V. Grib și S. Badrajan ajung la concluzia că „Trebuie să recunoaștem că, în prima fază, maeștrii improvizației și ornamenticii instrumentale au fost lăutarii-violoniști. Acești lăutari, posedând un talent înnăscut pentru instrumentul muzical, au ajuns mai întâi la stăpânirea lui, iar mai apoi la interpretarea pe un ton din ce în ce mai ridicat a muzicii populare românești, a melodiilor de joc și de meditare, cu multă fidelitate și chiar cu înfloritură sonore măiestrite, înlesnite de resursele viorii și de tehnica lăutărească. Viabilitatea unui instrument muzical este determinată de posibilitățile lui de redare emoțională și de întruchipare a aspirațiilor artistice ale poporului. Vioara, în comparație cu alte instrumente muzicale, are o mare forță „grăitoare”, fapt pentru care a fost îndrăgită de masele populare” [46, p. 137].

Conținutul muzicii lăutarilor s-a schimbat, succesiv, în funcție de epocă și regiune, dar mai ales de aspectul comercial al timpului. Fenomen oral, colectiv și sincretic, lăutăria este, în cel mai direct sens al exprimării, o sursă de existență. „Fiind nu numai creator, interpret și artist, ci și un adevărat „vânzător de marfă muzicală”, lăutarul s-a situat mereu în postura de intermediar și distribuitor avizat al unor genuri „comerciale”, căutate pe piață” [42, p. 89] sau comandate de stăpân, fie el un boier sau chiar domnitorul însuși.

Colecția speciilor practicate ar fi una aproape infinită și include o varietate mare de melodii de joc (horă, sârbă, brâu, învârtită, bătută, căluș, geampara, corăghească etc.), doine, balade, cântece rituale (de nuntă și înmormântare, de iarnă) ș.a. Deosebit de populare în toate timpurile au fost muzica de nuntă, cea de dans și petrecere, precum și de ascultare, dar nu mai puțin apreciate au fost baladele, cântecele de lume și doinele de dragoste. De la sine înțeles este faptul că repertoriul lăutarilor de curte, ulterior de oraș, a diferențiat mult față de cel al țăranilor, primii având „de vânzare” genuri neocasionale și „la modă”, iar ceilalți rămânând cu precădere în zona familiară de secole a speciilor rituale. Acest fapt a constituit încă un factor în conturarea unor stiluri de interpretare ce a separat pe muzicantul de la sat de cel de la oraș.

Trebuie menționat și factorul etnic, pentru că originea și mediul de proveniență al muzicanților au variat în timp, mai ales sub autoritatea istoriei. D. Bunea arată, că deopotrivă, români, țigani, turci, evrei și alții au participat laolaltă și intens la promovarea artei lăutarilor [16] și la formularea stilisticii lăutărești în întregul areal românesc. Însă nici multiplele influențe occidentale și orientale nu pot fi ignorate. În diferită măsură acestea au contribuit la preschimbările sistematice din interiorul lăutăriei, inclusiv la diversificarea genurilor promovate. După ce domniile fanariote au înlesnit orientalizarea melodiilor și ritmurilor autohtone, în secolul XIX pătrund în rutina muzicală romanța, valsul, polca, foxtrotul, marșul ș.a. Astăzi, în urma unor cumulări masive de factori sociali, lăutăria poartă un caracter transetnic și transcultural [42], după cum remarcă V. Ghilaș.

Creația muzicală a lăutarilor nu a fost de obicei nici notată și nici tipărită. Același autor conchide că, fiind „Strâns legată de viața comunităților folclorice, de contextele genuine ale datinilor și obiceiurilor populare, meseria de lăutar ține de domeniul ocupațiilor tradiționale, axate pe oralitate. Astfel, profesionalismul lăutăresc este, în esență, un profesionalism de tip oral, ceea ce constituie o trăsătură distinctivă în raport cu profesionalismul de tip academic, axat pe tradiția scrisă. Normele, cunoștințele, tehnicile interpretării, repertoriul muzical specific lăutăriei se asimilează pe cale orală. Ele se transmit din tată în fiu sau se învață în procesul exercitării practice a meseriei, alături de un lider, expert, mentor avizat” [42, p. 88]. Însă necunoașterea notelor a fost dintotdeauna compensată cu un talent de excepție, interpretând cu maximă virtuozitate un repertoriu mereu actual și pe gustul oricărui auditoriu. Totuși, astăzi, când instruirea muzicală a devenit o necesitate, drept urmare, reprezentanții muzicii de tradiție orală sunt tot mai puțini.

Muzica lăutarilor este un domeniu folcloric deosebit de complex, acesta fiind posibilul principal argument în lipsa cercetării temeinice a întregului fenomen lăutăresc. Există numeroase studii, semnate de autori precum Viorel Cosma [34], Vasile Chiseliță [24, 25, 26], Victor Ghilaș [41, 42], Boris Kotlearov [93, 94], Svetlana Badrajan [5, 6, 7], Diana Bunea [14, 16], Nicolae

Slabari [59, 60, 61] ș.a., însă acestea sunt cu siguranță mult prea puține în raport cu amploarea și importanța fenomenului. În plus, modernizarea galopantă și tendințele de globalizare a folclorului presupun noi subiecte de investigație, care urgentează oarecum atenția specialiștilor în materie.

Speciile de dans sunt unele dintre cele mai vechi în întregul domeniu al folclorului. Absolut utilitare și cu funcții strict rituale în cele mai îndepărtate vremuri, acestea au suportat în timp transformări esențiale, devenind, sub stindardul modernizării, cel mai sigur mijloc de producere a distracției în masă mai ales în cadrul petrecerilor de tot soiul, festivalurilor și serbărilor locale sau naționale. Latura estetică a dansului este deosebit de importantă pentru fenomenul folcloric în sine, însă mult prea neglijată astăzi.

Numit și *joc* sau *horă*, dansul reprezintă o manifestare sincretică ce implică interacțiunea strânsă a coregrafiei cu muzica, poezia și vestimentația. Veritabil produs al societății, întregul ansamblu de elemente „răspunde anumitor funcții sociale, psihologice, culturale. Jocul popular relevă un larg complex de funcții sociale. El servește diferitor rosturi și necesități culturale. Unele funcții pot fi dominante, altele – subordonate, ele se pot exprima în mod manifest sau latent.” [27, p. 346].

Speciile de dans formează un sistem important în cadrul folclorului, unul foarte bogat și divers. În acest context, etnomuzicologi precum Corneliu Dan Georgescu, Ghizela Sulițeanu, Bucșan Andrei, Eleonora Florea, Vasile Chiseliță ș.a. sugerează multiple tipologii de clasificare, încercând astfel să cuprindă cât mai pe larg jocurile practicate în întregul areal românesc. Fiecare dintre ei are o viziune anume asupra distribuirii dansurilor în categorii și oferă argumente convingătoare, dar și exemple ilustrative. În cele ce urmează se propune o sinteză a celor mai întâlnite criterii de sistematizare a dansurilor.

În primul rând, toate se împart în două categorii mari ce corespund funcțiilor rituale și nerituale. „În contextele rituale se impune rolul ordonator al funcției ceremoniale, ea fiind reflexul unor sensuri ancestrale cultice, sacre, divinatorii. Funcția distractivă și spectaculară apare subordonată actelor rituale. În contextele non-rituale, dimpotrivă, rolul dominant revine funcțiilor comunicativă, distractivă, spectaculară și estetică, cărora li se asociază anumite sensuri magice (de inițiere, spre exemplu, ca în cazul jocului duminical *hora satului*)” [27, p. 346]. Prima categorie acoperă o zonă a jocurilor specifice ciclurilor calendaristic (*Călușarii*, *Paparuda*, *Drăgaica*, *Capra*, *Ursul* etc.) și familial (*Ostropățul*, *Hora miresei*, *Jocul găinii* etc.), iar a doua cuprinde dansurile comune (*Hora*, *Sârba*, *Brâul*, *Bătuta*, *Învârtita* etc.). Reprezentative stratului fundamental, ultimele trebuie considerate „depozitarul așa-numitelor „genuri etnice”, specifice mai cu seamă culturii genuine a micilor comunități rurale. Genurile citate au o adâncime istorică

considerabilă, ele fiind cristalizate ca unități culturale cu funcții sociale specifice de comunicare, cel puțin încă din epoca Evului Mediu târziu (secolul al XVI-lea)” [26, p. 119].

Un alt criteriu important de clasificare este răspândirea genurilor în întregul areal românesc sau pe anumite zone ale acestuia. Circulația generală vizează, în principiu, o bună parte a dansurilor comune, unele enumerate mai sus. Circulația în regiuni este indicată de obicei prin adăugarea la titlul genului a denumirii de ținuturi geografice sau unități teritoriale (*Bătută carpatică, Hang moldovenesc, Brâu oltenesc* etc.), iar cea zonală și chiar locală se referă la zone mici sau comunități (*Ghilabaua, Cadâneasca, Ceasul, Coasa, Arcanul* etc.).

La fel de însemnate sunt caracterul și tematica, reflectate de cele mai multe ori chiar în denumirile jocurilor. Câteva exemple ar fi dansurile de virtuositate (*Bătuta, Brâul, Călușarii, Corăgheasca, Ghilabaua* etc.) și vitejie (*Mocăneasca, Arcanul, Haiduceasca, Voiniceasca* etc.), cele lirice (*Hora fetelor, Oleandra, Hora miresei* etc.), de parodie și pantomimă (*Capra, Ursul, Căluțul, Malanca* etc.) etc. Împărțirea pe subiecte cere o anumită rigurozitate, fapt datorat diversității aproape infinite în acest sens. Câteva categorii ar fi cele de nuntă (*Hora miresei, Sârba nunții, Ostropățul, Jocul găinii* etc.), etnice (*Șaerul, Cadâneasca, Huțulca, Vengherca, Rusasca* etc.), despre natură (*Vântul, Trandafirul, Clopoțelul, Baraboiul* etc.) și meșteșuguri (*Sfredelușul, Jocul fierarilor, Tăbăcăreasca* etc.), dar cele mai numeroase vizează procesul muncii și atașamentului omului față de muncă (*La culesul poamei, Coasa, Sâsâiacul, Morișca, Ciobănașul, Mocăneasca* etc.).

Din punct de vedere coregrafic dansurile se practică în perechi, în grup ori solo. Grupurile pot fi mici sau mari, ultimele cu un număr nelimitat de membri aranjați în cerc, semicerc ori linie / coloană. Dansatorii se pot ține de mână, de talie, de umeri, fiind poziționați lateral sau frontal. Componenta pe sexe profilează trei categorii: bărbătești (*Călușarii, Brâul, Fecioreasca, Ghilabaua* etc.), femeiești (*Drăgaica, Hora fetelor, Oleandra, Cadâneasca* etc.) și mixte.

Clasificările bazate pe criterii muzicale și muzical-coregrafice se pare că sunt considerate unele fundamentale în cercetarea etnomuzicologică a jocului. Forma arhitectonică împarte muzica de dans în melodii cu forme fixe, închise și forme improvizatorice, libere. Materialul sonor include sisteme arhaice (diferite pentacordii, moduri naturale diatonice sau cromatice) ori sisteme ale paralelismului major-minor. Tempoul produce o divizare a dansurilor în unele rapide și altele mai lente, cu caracter solemn. Nu în ultimul rând, ritmul implică un sistem bazat pe măsuri binare, mai puțin ternare, sau un altul numit *aksak*. Ultimul se referă, în principiu, la *Ostropățul* practicat în preponderență cu funcții rituale, având o circulație oarecum redusă. De cealaltă parte, perimetrul folcloric autohton al jocului este predominat de măsurile simetrice, care generează o împărțire a dansurilor în câteva tipuri: horă mare, bătută, sârbă și de doi.

Muzica este absolut influentă în actul sincretic al dansului, de unde și exprimările de genul „se joacă după cum se cântă”. În prezent există o întreagă tipologie a melodiilor instrumentale de joc, fapt datorat și caracterului eterogen al repertoriului. „În componența sa se pot depista toate straturile – de la cele mai vechi până la cele mai noi – care în decursul veacurilor s-au depus asupra muzicii tradiționale, ceea ce denotă o capacitate de asimilare și vitalitate excepțională. Sursele sale de alimentare permanentă cu noi materiale se pot depista atât în repertoriul tradițional al cântecelor propriu-zise și de joc, cât și în repertoriul orășenesc, nu mai puțin în repertoriul muzicii de joc al altor etnii. În formarea repertoriului și a stilului de interpretare a avut un rol important – cel puțin în ultimele secole – practica lăutarilor profesioniști, care au introdus și instrumente noi, și melodii noi.” [63, p. 55]. În aceste condiții, pe lângă fluier, în diferitele sale variante, vioara a devenit un instrument cheie. Posibilitățile tehnice ale acesteia și-a pus puternic amprenta asupra multor specii de dans.

1.2. Creațiile pentru vioară ale compozitorilor moldoveni – mostre de abordare originală a folclorului

Trăsăturile genurilor și speciilor folclorului românesc trecute în revistă în primul compartiment se proiectează în mod creativ, artistic, în creația componistică națională, fiind de o importanță esențială, definitorie, pe de o parte, pentru spiritul național al limbajului componistic, iar, pe de alta, pentru formarea profilului creativ individual. Astfel, numeroși compozitori autohtoni demonstrează o atitudine temeinică și un interes în permanență sporit pentru folclorul românesc, reflectat în mod amplu și complex în creațiile lor. Compozitori precum Ștefan Neaga, Eugen Coca, Alexei Stârcea, Leonid Gurov, Gheorghe Neaga, David Gherșfeld, Solomon Lobel, Valeri Poleacov, Alexandr Mulear, Zlata Tcaci, Pavel Rivilis, Boris Dubosarschi, Serafim Buzilă, Vitali Verhola, Vasile Zagorschi, Vladimir Rotaru, Pavel Rusu, Ion Macovei, Arcadi Luxemburg, Tudor Chiriac, Ghenadie Ciobanu, Vlad Burlea, Gheorghe Mustea, Vladimir Ciolac, Anatol Ștefăneț, Alexandru Timofeev și mulți alții au semnat de-a lungul anilor opusuri reprezentative, în ce privește abordarea folclorului.

Este important de menționat, că în amplul context al conexiunilor componisticii naționale cu folclorul românesc, creațiile pentru vioara ocupă un loc de frunte. În cele ce urmează vom prezenta câteva exemple din diferite genuri ale muzicii instrumentale ce demonstrează, atât interesul constant, de-a lungul anilor, manifestat de compozitorii moldoveni pentru valorile folclorului muzical, gradul diferit de interacțiune și „asimilare” a sursei folclorice, cât și multiple afinități și similitudini prin care vioara, ca instrument cu posibilități artistice și tehnice extrem de bogate, marchează limbajul componistic de influență folclorică.

Pionier al muzicii profesionale autohtone, **David Gherșfeld** (1911-2005) este cunoscut mai ales pentru primele opusuri scenice – operetă, operă, balet, comedie muzicală. Deși situate cumva pe un plan secund, genurile instrumentale, vocale sau corale din palmaresul compozitorului, au un rol semnificativ pentru cultura muzicală moldovenească. Printre lucrările instrumentale se evidențiază cele dedicate viorii, fapt care nu poate fi considerat unul întâmplător, având în vedere descendența muzicianului dintr-o familie de violoniști, lucrări care se deosebesc prin simplitatea limbajului muzical, forme de tip clasic, precum și orientarea către asimilarea și utilizarea elementului folcloric. Mai ales ultima trăsătură este pe deplin regăsită în ***Fantezie moldovenească*¹ pentru vioară și pian**, o miniatură scrisă în 1940, în a cărei formă tripartită „temele imită exemple tipice de genuri din folclorul moldovenesc, redându-i particularitățile intonaționale” [86, , p.12] – după cum arată cercetătoarea O. Vlaicu, în monografia dedicată creațiilor pentru vioară și pian din Republica Moldova. Astfel, compartimentele exterioare se deosebesc de secțiunea mediană, ce are un caracter dansant, prin dezvoltarea melodică liberă, improvizatorică (Ex. 1). Coloritul modal datorat unor trepte coborâte sau urcate, accentuarea intervalelor mărite, melodicitatea specifică interpretării vocale, precum și asemănarea acompaniamentului de pian cu cel al țambalului, toate acestea amintind de cântecul liric.

Ex. 1. David Gherșfeld, *Fantezie moldovenească* pentru vioară și pian. Tema principală:

¹ În unele surse lucrarea mai poartă și titlul *Fantezie* pentru vioară și pian.

Și *Concertul* pentru vioară și orchestră compus în 1951 conține anumite trimiteri la domeniul folclorului. Deși a fost considerată mediocră de unii critici muzicali ai timpului din cauza neajunsurilor dramaturgiei și a partidei supraîncărcate a instrumentului solistic [54], creația – una dintre primele încercări autohtone în genul de concert, de altfel, – cuprinde referințe destul de clare asupra stilisticii în baza căreia David Gherșfeld și-a formulat discursul muzical în cele trei părți ale opusului. Spre exemplu, partea a doua are un profil tematic asociat cunoscutului cântec *Frunzișoară de mohor*. Supusă improvizației prin modificări metro-ritmice, introducerea sincopelor și coroanei, melodia a căpătat un evident caracter meditativ, autorul accentuând astfel și mai mult caracterul liric al acesteia:

Ex. 2. David Gherșfeld, *Concert pentru vioară și orchestră*, p. II



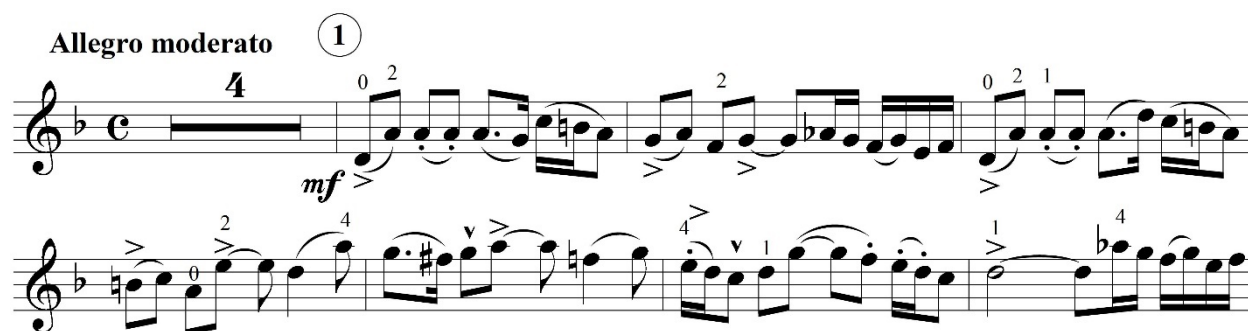
Influențele folclorice se găsesc însă mai ales în compartimentul de mijloc al părții a II-a, în care urmărim un adevărat „caleidoscop” al jocului popular: caracterul dansant, tempoul vioi, varietatea și densitatea formulelor ritmico-melodice, modul mixolidic, precum și abundența ornamentelor tipice muzicii instrumentale moldovenești, accentuează prezența folclorului autohton, sub forma generică a dansului popular, ca sursă de inspirație. Această constatare confirmă faptul că, după cum arată muzicologul Isolda Miliutina, „în tendința de a crea o imagine populară generalizată, compozitorii din Moldova se adresau și prototipului folcloric de gen” [38, p.72-73].

Cu o activitate artistică bogată și polivalentă, **Valeri Poleacov** (1913-1966) a avut o contribuție substanțială la dezvoltarea culturii naționale și a performanțelor în domeniul componisticii autohtone. Considerat unul dintre fondatorii muzicii simfonice și ai genului de concert, acesta a participat prin opusurile sale la stabilirea anumitor tipare de transpunere și sintetizare a melodiilor populare într-un gen academic. Se știe, că în contextul practicii muzicale în spațiul post-sovietic de la mijlocul secolului XX s-au stabilit anumite tipuri ale formelor artistice. În domeniul concertului național, drept model au devenit opusurile lui A. Haciaturian,

care, păstrând originalitatea melosului popular caucazian, a creat lucrări cu adevărat internaționale. Un lucru similar l-a efectuat Valeri Poleacov, în componistica moldovenească. O valoare deosebită în acest sens o are **Concertul pentru vioară și orchestră**, una dintre primele creații ale genului apărute încă în anii '50 ai secolului trecut [80]. Importanța istorică a acestui concert este incontestabilă, maestrul fiind considerat a fi unul dintre fondatorii genului de concert și a muzicii simfonice în componistica națională.

Terminată în 1953, partitura a fost executată în premieră în primăvara anului următor, impresionând profund prin nivelul de stilizare a melosului autentic, exprimată clar prin tematism sau formule ritmice și intonaționale (Ex. 3). Apelând la imagini inspirate din viața poporului, compozitorul a tratat materialul folcloric prin prisma tehnicilor de compoziție specifice timpului, contribuind la îmbogățirea limbajului muzical prin asimilarea originală a anumitor elemente folclorice. Una din cele mai pregnante teme ale concertului, inspirate din melosul popular este cea principală, din prima parte:

Ex. 3. Valeri Poleacov, *Concert pentru vioară și orchestră*, p. I



Tematismul întregului concert se deosebește printr-o varietate de imagini figurative de gen, compozitorul reușind să asimileze filonul liric, epic și dansant de sorginte folclorică, într-un discurs unitar, într-un limbaj componistic-stilistic specific timpului său.

Un alt muzician profesionist care s-a arătat preocupat de folclorul autohton, prin întreaga sa activitate componistică rămâne a fi **Leonid Gurov** (1910-1992). La primele etape ale creației sale, a început cu prelucrarea unor cântece populare și a dobândit în timp abilitatea de a introduce în cele mai mari partituri ale sale elementul folcloric sub diverse forme, îmbinându-l organic cu tendințe impresioniste sau romantice târzii și atribuindu-i trăsături concertante.

Opusul ce demonstrează aceste relații este **Sonata pentru vioară și pian**, în a cărei partitură compusă în 1959 compozitorul recurge, în contextul unei dramaturgii tradițională a genului de sonată, la citarea unor melodii folclorice. Astfel, deoarece „pentru crearea coloritului național autorii apelau la procedeele facturale ce subliniau natura de gen a tematismului” [38, p.68], prima mișcare *Allegro* conține o temă secundară expusă pe fundalul unui acompaniament pianistic ce

sugerează figurații caracteristice țambalului, iar în partea finală, în care Leonid Gurov introduce impresionante secvențe de improvizație instrumentală, reproducerea faimoasei *Ciocârlia* în partida viorii este însoțită de imitarea ritmică și armonică a unui taraf în cea a pianului:

Ex. 4. Leonid Gurov, *Sonată* pentru vioară și pian, p. III



Cea de-a doua mișcare a creației se desfășoară într-o formă tripartită amplă cu repriză. Secțiunile exterioare conțin intonații din cunoscuta melodie de ritual *Jalea miresei*, în care autorul, prin armonizări polisemantice, a încercat să păstreze varianta originală cu specific modal², iar compartimentul de mijloc poartă un caracter dansant și se dezvoltă intens în baza principiului variantic. E. Kletinici, în monografia dedicată compozitorului, arată: „Alternarea melodiei triste *Jalea miresei* cu tema de dans în cinci timpi plină de viață te face să-ți amintești de vechile obiceiuri moldovenești de nuntă – un spectacol de teatru colorat, în care plânsul jalnic al miresei de rămas bun de la casa părintească era urmat de glume și dansuri” [90, p.112].

² O analiză detaliată a tratării armonice se găsește în Miliutina I. Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală. În: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993, pp. 66-74 [52].

Figura artistică a lui **Gheorghe Neaga** (1922-2003) reprezintă un fenomen special în arta muzicală autohtonă. Cu un repertoriu bogat în creații reprezentative, mai ales opusurile de muzică instrumentală de cameră însumează cele mai importante caracteristici ale stilului său componistic. Având în vedere descendența dintr-o familie de lăutari, instrumentul-cheie în cea mai mare parte a creației sale este vioara, prezentă în majoritatea creațiilor pe care le-a semnat, de altfel, ca și multiplele tangențe cu folclorul moldovenesc.

Iată doar câteva opusuri ce denotă tratarea originală a elementelor folclorice în creația compozitorului: miniaturile pentru vioară și pian *Oleandra*, *Hora spiccato*, *Joc* și *Joc moldovenesc*, *Joc de doi*, *Recitativ și Burlescă*, precum și *Sonata* nr. 1 pentru vioară și pian ori *Suită* pentru vioară și pian. În cazul acestora Gheorghe Neaga a valorificat expresia muzicală anume prin intermediul influenței mai mult sau mai puțin evidente a folclorului, raportându-le în diferită măsură la neofolclorism. În unele creații stilistica este sugerată chiar de titlu, iar conținutul – după cum arată Z. Stolear în monografia dedicată lui Gh. Neaga – prin „intonațiile folclorice, înnobilate de tradițiile clasice ale scrierii compoziționale profesioniste și de maniera individuală de expunere, proprie prin nivelul de expresivitate, capătă în creațiile lui Gheorghe Neaga frumusețe și prospețime unică” [104, p.136].

Un alt exemplu de abordare interesantă a folclorului este și ***Sonata nr.1 pentru vioară și pian***. Apărută în 1957, este una dintre compozițiile de debut ale lui Gheorghe Neaga, impresionând prin prospețimea sonoră și expresivitatea procedeele interpretative inspirate din folclor. De remarcat, că această lucrare este și primul opus pentru vioară din domeniul muzicii profesioniste autohtone postbelice scrisă în acest gen: „Compusă într-o perioadă de adaptare a genului de sonată și de adaptare a canoanelor acestuia în perimetrul componistic autohton în care abordarea folclorului este o tehnică firească, fără a se îndepărta de concepțiile tradiționale, autorul îi oferă totuși originalitate prin perpetuarea entuziasmului, a atmosferei optimiste, a imaginilor pozitive și apropierea tematismului de domeniul folcloric” [50, p.204] – arată cercetătoarele V. Melnic și N. Chiciuc în articolul dedicat sonatelor de influență folclorică ale compozitorului.

În forma unui ciclu din patru părți, *Sonata* cuprinde patru părți în care rădăcinile folclorice se manifestă divers prin intermediul diferitelor procedee de prezentare și prelucrare. În prima mișcare, un *Allegro* energic, se constată utilizarea melodiilor de inspirație folclorică și a ritmului caracteristic anumitor specii ale liricii folclorice. *Parlando-rubato*-ul din secțiunea temei principale este specific doinelor, iar linia melodică seamănă mult cu cea a unui cântec de leagăn (ex. 5). În continuare, *Scherzino* conține un tematism în caracter dansant, cu un ritm specific muzicii folclorice de joc. Doar în partea lentă Gheorghe Neaga se orientează oarecum spre o altă zonă a componisticii instrumentale de cameră, însă revine cu un *Final* agitat, vioi, în caracter

dansant, în care partida pianului imită acompaniamentul de țambal, iar potențialul viorii ca instrument folosit de lăutari este puternic evidențiat [50, p.205-206].

Ex. 5. Gheorghe Neaga, *Sonata nr. 1* pentru vioară și pian, p.I



Și în *Suită pentru vioară și pian*³, compusă în 1968, compozitorul apelează la sursa folclorică – creația dată cuprinde cinci părți ale căror titluri indică în mod direct spre aceasta. Totuși, fără a prelua, cita sau imita direct un material muzical impropriu, compozitorul a inclus în partitura sa un șir întreg de imagini și caractere puternic individualizate. Prima piesă a ciclului – *Horă* – reproduce destul de autentic o horă mare, cu două componente ușor de diferențiat. În timp ce pianul pare a fi responsabil de tempo și ritm, partida viorii abundă în detalii improvizatorice ale melodiei. *Brâul* poartă un specific ritmic și intonațional propriu genului folcloric omonim (ex. 6) și „dictează interpretului un lucru deosebit de insistent asupra respectării nuanțelor metro-ritmice (2/8, 3/8), asupra schimbărilor rapide ale figurilor melodice” [79, p.149], arată cercetătoarea violonistă O. Vlaicu, care a semnat un articol dedicat lucrării în cauză. *Melodie populară* exprimă o horă lentă destul de modificată din punct de vedere ritmic, iar *Recitativ* transpune partitura într-o zonă a folclorului epic prin indicațiile *Largo con liberta* și *Narando*, două referințe ale noțiunii *parlando rubato*. Cu o virtuozitate impunătoare, *Joc haiducesc* încheie lucrarea în baza „utilizării inventive a procedeelelor variațional și ostinat. Repetarea insistentă și varierea unora și acelorași celule melodico-ritmice constituie miezul procesului de evoluție muzicală” [79, p.150].

Ex. 6. Gheorghe Neaga, *Suită* pentru vioară și pian, *Brâul*

³ Acest opus figurează în unele cercetări și ca *Cinci piese* pentru vioară și pian.



Serafim Buzilă (1937-1998) a demonstrat prin întreaga sa activitate un angajament profund față de cultura românească, fiind unul dintre cei mai fideli păstrători ai acesteia pe malul stâng al Prutului. De acest fapt ne putem convinge studiindu-i creația, cunoscută prin compozițiile complexe precum genurile vocal-instrumentale și simfonia, dar mai ales prin cele de cameră: miniaturi vocale și instrumentale, diverse ansambluri, suite. Printre toate, **Sonata pentru vioară și pian** poate fi adusă ca exemplu în acest sens. Scrisă în memoria marelui George Enescu, partitura a fost inspirată de sonatele enesciene pentru vioară și pian, și mai ales de *Sonata nr.3 op. 25*, „în caracter popular românesc”.

Sonata pentru vioară și pian de S. Buzilă este varianta redusă a lucrării omonime pentru vioară și orchestră, apărută în 1975. Muzicologii V. Melnic și N. Pînzaru, arată, că autorul a reușit cu succes „să îmbine elementele folclorice cu cele clasice și contemporane în cadrul sonatei tradiționale, cu formele ei bine determinate, încercând să exprime psihologia omului contemporan într-un gen cu o istorie seculară” [51, p.72]. Cea mai ilustrativă parte în acest sens este finalul (Ex. 7), un rondo descriptiv, cu un refren în caracter dansant ce înfățișează imagini ale unei sărbători populare și două epizoade diferite după caracter. Primul, prin ritmul său sugerează o horă lentă, iar al doilea, în stil improvizatoric de doină, cuprinde fraze extinse, dezvoltate variațional, ale căror vocalitate este subliniată inclusiv de expunerea conținutului muzical prin numeroase melisme și *glissando*-uri.

Ex. 7. Serafim Buzilă, *Sonată* pentru vioară și pian, p. III



Și **Vitali Verhola** (1946-1984) s-a impus în cultura moldovenească prin contribuții componistice valoroase: de la operă și alte genuri vocale și vocal-simfonice până la muzică instrumentală de cameră și simfonică. Destul de interesante sunt lucrările cu influențe din folclor. Suite, sonate sau doar prelucrări de cântece populare, acestea cuceresc prin armonia simplă, prin melodia cu dezvoltare firească și, în general, prin tratarea originală a surselor de inspirație folclorică. Două exemple convingătoare sunt *Sonata-rapsodie* și *Sonata nr.2*, ambele pentru vioară și pian și, de fapt, singurele partituri destinate acestei componente instrumentale, în creația sa.

Spre deosebire de asociativitatea folclorică generalizată din *Sonata nr.2*, *Sonata-rapsodie* impresionează prin exprimarea nemijlocită a elementului specific folclorului. După cum arată cercetătoarea P. Rotaru, apărută în 1968, pe plan arhitectural creația este un model „de îmbinare a două genuri instrumentale cu principii structurale diferite: sonata, a cărei schemă componistică a fost canonizată de veacuri și rapsodia, care presupune dezvoltarea improvizatorică a materialului sonor, ceea ce va duce la crearea celor mai neașteptate contraste” [57, p.607]. Respectiv, în ambele părți ale lucrării se manifestă două categorii folclorice contrastante, implicate în procesul componistic: doina (Ex. 8) și dansul. Organizarea acestora într-o asemenea succesiune este din

start o asociere cu tiparul suitei instrumentale populare bipartite. Contrastul se observă în conținutul partidelor viorii și a pianului: cea a viorii, denotă un puternic caracter improvizatoric, presupune o interpretare în spirit lăutăresc, datorită abundenței melismatice. De cealaltă parte, pianul joacă simultan mai multe roluri, în încercarea imitării instrumentelor unui taraf, care fie acompaniază solistul cu acorduri cât mai clare, fie dublează într-o anumită măsură linia melodică.

Ex. 8. Vitali Verhola, *Sonata-rapsodie* pentru vioară și pian, p.II



Cu o activitate muzicală complexă, **Vladimir Rotaru** (1931-2007) ne-a lăsat drept moștenire un șir de lucrări deosebite în contextul componisticii naționale, prin energia inepuizabilă și starea de spirit optimistă. Un punct forte al majorității partiturilor sale este manifestarea conexiunilor intonaționale și ritmice cu folclorul moldovenesc, ceea ce se datorează inclusiv faptului că muzicianul se trage dintr-o veche familie de lăutari.

Fiind violonist, Vladimir Rotaru a scris numeroase creații și pentru instrumente aerofone sau pentru diverse ansambluri instrumentale. Însă vioara a rămas a-i fi legătură de suflet cu originile talentului său și mijloc de exprimare al fanteziei sale creatoare. Câteva exemple în acest sens sunt piesa *Muzică* și *Sonata* pentru vioară și pian, precum și *Concerto rustico* pentru vioară și orchestră de cameră.

Sonata pentru vioară și pian este închinată fiicei Elizaveta Rotaru, absolventă a clasei de vioară a Conservatorului Moldovenesc de Stat din Chișinău. Creat în 1993, opusul a fost interpretat în același an în cadrul festivalului internațional *Zilele Muzicii Noi*. Cu o structură bipartită, opusul prezintă interes și prin asocierea doinei și dansului. Prima parte este o introducere *Lento molto rubato* către mișcarea a doua, *Recitativ*, care constituie temelia dramaturgiei întregii lucrări (Ex. 9). Muzicologul E. Mironenco arată, în monografia sa dedicată compozitorului, că această parte cuprinde o „dezvoltare liberă și variantică pe motive, cu un metroritm degajat și o melismatică complexă, aflate în concordare cu structura dramaturgică ce culminează cu *ff*. Ingeniozitatea compozitorului s-a evidențiat mai ales în procesul de formulare a motivelor dintr-un element intonațional central – intervalul de secundă exprimat melodic și armonic – într-o varietate de

grupări ritmice desfășurate ascendent și descendent, inclusiv apogiaturi cu diverse articulații” [99, c.42] – trad.n.⁴

Ex. 9. Vladimir Rotaru, *Sonata pentru vioară și pian, p.I*

Lento molto rubato  **I** *Recitativ* V.Rotaru



The musical score is for a Violin and Piano duo. It is in 3/4 time and consists of four systems. The key signature has one sharp (F#). The first system is marked 'Lento molto rubato' and 'I Recitativ'. The Violin part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Piano part has a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The second system continues the melody in the Violin and has a triplet of eighth notes in the Piano. The third system features a triplet of eighth notes in the Violin and a triplet of eighth notes in the Piano. The fourth system ends with a triplet of eighth notes in the Violin and a triplet of eighth notes in the Piano, marked 'ritenuto'.

⁴ Citatul original: Свободное мотивно-вариантное развертывание, не скованное метроритмом и обогащенное мелизmatикой, укладывается, однако, в стройную драматургическую конструкцию волны с кульминационной зоной на ff. Композиторская изобретательность особенно проявилась в конструировании мотивов из одного центрального интонационного элемента – интервала секунды, которая подается в мелодическом и гармоническом виде, в разнообразных ритмических группировках, в восходящем и нисходящем движении, включая форшлагы с различной артикуляцией.

Concerto rustico este o altă creație pentru vioară pe care Vladimir Rotaru a dedicat-o fiicei sale. Disponibil în două variante – una pentru vioară și orchestră de cameră și alta pentru vioară și pian – opusul este una dintre cele mai valoroase lucrări de acest gen în repertoriul violonistic național. Forma monopartită, abordată în mod dinamic, i-a permis compozitorului să creeze în mod original imagini lirice, dramatice, epice sau dansante. Diversitatea tematico-figurativă este exteriorizată prin expunerea și varierea unei singure teme (Ex. 10), principiul monotematismului fiind valorificat cu o înaltă măiestrie componistică.

Ex. 10. Vladimir Rotaru, *Concerto rustico* pentru vioară și pian. Tema.

Totodată, D. Bunea subliniază și prezența elementului narativ în această lucrare, atribuind-o la tendințele neofolclorismului: „întreaga lucrare se înscrie în tendințele stilistice ale neofolclorismului, prin abordarea arhetipală a principiului improvizatoric, a trăsăturilor baladei și ale doinei, și prin modelarea unei dramaturgii originale a lucrării, bazate pe episoade contrastante de factură neoromantică” [15, p.131].

Un alt compozitor moldovean, violonist și reputat profesor rămâne a fi **Boris Dubosarschi** (1947-2017). Cunosând foarte bine posibilitățile tehnice și expresive ale viorii, acesta a dedicat instrumentului său unele dintre cele mai însemnate opusuri din istoria muzicii naționale, adevărate mostre în diferite genuri solicitate frecvent atât în practica de concert, cât și în cea didactică. La fel ca și alți colegi de breaslă, Boris Dubosarschi s-a arătat interesat în creația sa și de domeniul folclorului. Printre miniaturile pentru vioară și pian predomină cele cu caracter dansant, cum ar fi *Bătută*, *Dans de glumă*, *Dans bătrânesc*, *Oleandră și Horă* sau *Capriccio alla rustica*, inspirate din muzica jocului popular. În cazul acestora compozitorul folosește citate, prelucrează sau operează explicit cu anumite elemente ritmice, modale, specifice folclorului, ce fac referințe concrete la anumite genuri folclorice. Deseori compozitorul depășește cadrul de gen din care s-a inspirat, anunțat în titlurile creațiilor sale, fapt demonstrat de conținutul afectiv și figurativ, limbajul muzical al acestora. Spre exemplu, O. Vlaicu arată, că în *Capriccio alla rustica* se regăsesc „trăsăturile sârbei: metrica accentuată de doi timpi, frazele din trei măsururi, desene ritmice ce îmbină mișcarea cu șaisprezecimi și figura punctată, ornamentare cu mordente. Funcția facturii

este repartizată clar între participanții ansamblului: vioara expune melodia, pianul o susține armonic prin acorduri modeste. Baza folclorică a muzicii este accentuată prin mijloace modale: în armonie se folosește treapta IV ridicată” [78, p.42].

Un alt exemplu în acest sens este și miniatura *Povestire*, interpretată de autorul tezei de față în cadrul recitalurilor de doctorat, în care compozitorul apelează la o exprimare în limbaj componistic contemporan, axat pe surse de sorginte folclorică, titlul creației este o trimitere în sine la un gen narativ, însă exprimarea compozitorului, printr-un șir de „artificii” tehnice violonistice de sorginte lirică și chiar de cântec-doină depășește clar cadrul narativ anunțat. Astfel, un violonist ce-și va dori să exprime plenar conținutul lucrării va trebui să țină cont nu doar de însăși denumirea opusului, ci și de particularitățile ornamentelor, a subtilităților mișcării melodice, a sublinierii culorilor modale și a selectării articulațiilor. Toate acestea întregesc imaginile artistice prin paleta lirică a expresivității violonistice (Ex. 11).

Ex 11. Boris Dubosarschi, *Povestire* pentru vioară și pian

Lento $\text{♩} = 80$

musical score for Violin and Piano, Ex. 11

The musical score for Ex. 11 is written for Violin and Piano. It begins with a tempo marking of **Lento** and a metronome indication of $\text{♩} = 80$. The key signature has one flat (B-flat). The score is in common time (C). The violin part features several technical markings: *sul G* (first measure), *f* (first measure), *arco* (measure 13), and *pizz.* (measure 10). The piano part includes markings for *D* and *G* (measures 7-8) and *f* (measure 13). The score consists of six staves, with measures numbered 1 through 15. The music is characterized by a slow, lyrical melody in the violin, often using triplets and slurs, and a supporting harmonic accompaniment in the piano.

Un alt exemplu destul de important pentru dezideratul textului de față este *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră simfonică* al lui Boris Dubosarschi (Ex.12). Dedicată remarcabilului interpret Ilian Gârneț, partitura prezintă încercări temeinice de a îmbina mijloacele limbajului muzical contemporan cu folclorul național. Un argument în acest sens este leittema acestui opus monotematic, expusă predominant în partida viorii, formulată modal, cu prezența secundelor

mărite. Aluziile la genul de doină sporesc datorită melismaticii intense, pasajelor de improvizație specifice muzicii lăutărești, dar și dialogului instrumentului solist cu cornul englezesc, ale cărui sonorități se asociază celor de cimpoi. Cercetătoarea T. Muzîca apreciază, că „conceptul și stilistica acestei lucrări este în consonanță cu multe creații compuse la confluența secolelor XX-XXI. Acest fapt se manifestă mai întâi de toate prin promovarea tradițiilor neofolclorismului. Respectiva orientare în muzica contemporană reprezintă o etapă principală nouă de utilizare a folclorului și anume folosirea în contextul inovațiilor stilistice ale secolului XX.” [102, p. 211]

Ex. 12. Boris Dubosarschi, *Concertul nr. 2* pentru vioară și orchestră simfonică

Lento ♩ = 63

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system is for Violin and Piano. The Violin part is in the treble clef, and the Piano part is in the bass clef. The tempo is Lento, with a quarter note equal to 63 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The Violin part starts with a melody marked 'mf dolce' and includes triplets and a fermata. The Piano part features a bass line with sustained chords and a treble line with a melodic phrase. The bottom system continues the Violoncello part (Vln.) and the Piano part (Pno.).

Deși a studiat vioara în copilărie, **Pavel Rivilis** (1936-2014) a dedicat prea puține partituri acestui instrument. Concentrat pe genurile simfonice, în care a căutat permanent să depășească standardele canonice și și-a format o manieră individuală de expunere a conținutului muzical, acesta a creat doar câteva opusuri violonistice la începutul carierei sale, în anii 1950-1960. Influențat de profesorul Leonid Gurov, compozitorul s-a lăsat inspirat de domeniul folclorului în miniaturile pentru vioară și pian *Oleandra*, *Hora*, *Umoresca* și *Mit*, precum și în *Suita* pentru vioară și pian.

În cazul primelor două – *Oleandra* și *Hora* – titlul este mai mult decât sugestiv în ceea ce privește speciile de dans de sorginte populară vizate. Ambele, după cum arată O. Vlaicu, se aseamănă „prin tematismul de tip folcloric, genul dansant, similitudinea structurală și tratarea instrumentelor” [86, p.21] și demonstrează perfect stilul neofolcloric. Și *Umoresca* denotă vioiciune și veselie, iar tempoul rapid de joc, metrul simetric cu accente regulate, precum și factura instrumentală de melodie solo cu acompaniament de taraf sugerează specificitatea unei sârbe. Doar piesa *Mit* se raportează la o cu totul altă zonă folclorică. Cu o melodie în care se disting clar intonații *lamento*, exprimate prin secunda mărită descendentă, piesa poate fi interpretată din perspectiva unei balade sau chiar a unui bocet (Ex. 13).

Ex. 13. Pavel Rivilis, *Mit* pentru vioară și pian



În ceea ce privește *Suita* pentru vioară și pian, partitura acesteia a fost pentru Pavel Rivilis o încercare la scară mică de a prelucra și prezenta cât mai liber structura unei creații prin intermediul principiului variațional, având la bază caracterul improvizatoric al tematismului folcloric de expresie arhaică. Mai târziu, acest tip de expunere devine specific stilului său componistic pe care îl va folosi în majoritatea opusurilor simfonice, de formă amplă.

Isolda Miliutina arată, că „procedeul prelungirii motivului popular devine un principiu fundamental în formarea și dezvoltarea materialului muzical. Muzica fiecărei din cele cinci părți ale ciclului porcede din motivul intonațional primar al melodiei populare respective (numai în partea a doua melodia populară este citată în întregime). Chipurile lirice cu caracter de canto sunt nuanțate cu imagini dinamice, asociate cu sfera populară motorică de tip instrumental. Compozitorul plăsmuiește ingenios modelul popular, impulsionează motivul temei folclorice, incrustând țesătura muzicală cu melodii diatonice. Colorarea lor se obține prin mijloace tonale armonice și prin cele de timbru și factură.” [38, p.69] Astfel, primele piese – *Poarta de piatră albă* și *Cântec despre trei ciobani* – prezintă specificul modului diatonic, cu salturi pe intervale mari expuse în diferite registre. *Călușarii* este centrul dinamic al suitei. Cu o factură transparentă,

conținutul muzical desfășurat predominant asimetric cere abilitatea violonistică de a schimba la timp interpretarea *staccato* pe cea *détaché* și invers. *Bocet* contrastează puternic prin *quasi* improvizația care se impune la toate nivelurile limbajului muzical (Ex. 14), iar finalul – *La botul calului* – încheie ciclul în ritm de sârbă cu sonorități frecvent asemănătoare țambalului.

Ex. 14. Pavel Rivilis, *Suită* pentru vioară și pian, *Bocet*

Tempo rubato senza rigore

sempre Sul G

mf molto espress.

22

dim. e morendo

stringendo

f sub.

Zlata Tcaci (1928-2006) a creat în aproape toate genurile muzicii academice, având un repertoriu componistic apreciabil și foarte divers: de la miniaturi instrumentale, vocale și corale la opusuri simfonice, vocal-simfonice și scenice. Nu pot fi neglijate și încercările sale în domeniul muzicii de teatru și film, pătrunse de o puternică personalizare sonoră datorată tendinței permanente de a oferi ceva nou interpreților și ascultătorilor: compozitoarea a participat la numeroase ediții ale festivalului internațional *Zilele Muzicii Noi* cu partituri originale și interesante.

Primii pași în arta muzicii Zlata Tcaci i-a făcut cântând la vioară și pian. Mai târziu, începând cu anii de studenție la Conservator, semnează primele opusuri anume pentru aceste instrumente. Miniaturi precum *Joc*, *Bătuta*, *Dans moldovenesc*, *Dans vesel*, *Preludiu*, *Bocet* sau *Povestire* sunt doar câteva lucrări care demonstrează măiestria compozitoarei în abordarea diferitelor tehnici de compoziție, inclusiv în baza unor referințe folclorice.

Ultimele trei sunt exemple potrivite în acest sens. În *Preludiu* melodia se desfășoară *quasi* improvizat, iar intervalele de secundă mărită descendentă sunt o trimitere convențională la *parlando-rubato*-ul folcloric (Ex. 15). *Bocet* poate fi considerat o prelucrare a genului ritualic omonim, prezentând o libertate ritmică și intonațională specifică acestuia. Și *Povestire* pare a fi o

prelucrare folclorică, de această dată a unui cântec popular – *Crești pădure și te-ndeasă*, în care melodia este expusă cât mai simplu în partida viorii, iar pianul doar acompaniază [86].

Ex. 15. Zlata Tcaci, *Preludiu pentru vioară și pian*



Despre **Tudor Chiriac (n.1949)**, figură impunătoare pentru cultura muzicală contemporană din întregul spațiu românesc, se cunoaște că a avut dintotdeauna o activitate plurivalentă, încadrată inclusiv și în pedagogia muzicală. Creația sa este un exemplu de diversitate genuistică și include lucrări orchestrale, instrumentale de cameră, vocale și corale, precum și muzică pentru spectacole sau filme. Pornind pe calea componisticii în contextul unor „mutații din climatul componistic basarabean, care l-au făcut sensibil la iradierile etnice ale cântecului popular și la ideea muzicală folclorică” [39, p.60], fiecare opus demonstrează un evident atașament la tezaurul național folcloric.

Exemplu evocator în acest sens este ***Fantezia rustică pentru vioară și pian*** scrisă în memoria violonistului Nicu Chiriac, fratele compozitorului, o lucrare de referință în componistica autohtonă, inclusă în Fondul de Aur al Radiodifuziunii Republicii Moldova. Revenind peste aproape două decenii la această creație, autorul i-a oferit o versiune orchestrală simfonică, re-intitulată *Prin Voloseni*, păstrând aceeași „amprenta unei profunde simțiri naționale” [18, p.137]. Este important de remarcat, că și în această nouă versiune, compozitorul a apelat la sonoritatea viorii, ce trasează inserțiuni solistice pline de farmec, pe parcursul discursului orchestral, dar și o

cadență originală, marcată, pe de o parte, de lirismul pătrunzător al doinei, iar, pe de alta, de elementul narativ specific întregului discurs. (Autorul tezei a interpretat această partidă solistică în cadrul concertului jubiliar al compozitorului, în aprilie 2022, alături de Orchestra Radio dirijată de maestrul Gheorghe Mustea). De cele mai dese ori, compozitorul tratează materialul tematic prin inserarea pseudo-citatelor, ceea ce ne convinge o dată în plus despre spiritul creator al muzicianului Tudor Chiriac, identificat atât de mult cu cel al „marelui autor anonim”, încât să devină aproape imposibilă precizarea sursei originale. Cea mai cunoscută rămâne a fi versiunea pentru vioară și pian, care ocupă un loc deosebit în repertoriul național violonistic, atât în cel didactic, cât și în cel de concert. Tema primei secțiuni a acestei creații cucerește prin spiritul tineresc și energia nestăvilă:

Ex. 16. Tudor Chiriac, *Fantezia rustică* pentru vioară și pian

The image displays a musical score for 'Fantezia rustică' by Tudor Chiriac, arranged for Violin (V-no) and Piano (P-f). The score is presented in two systems. The first system, starting at measure 21, features a triplet of eighth notes in the violin part, marked 'leggerissimo'. The piano part has a triplet of eighth notes. The second system, starting at measure 25, includes glissando markings and fingerings (2, 1, 0) in the violin part, and accents in the piano part.

Vladimir Ciolac (n.1956), personalitate importantă a culturii muzicale autohtone, s-a afirmat cu succes în perioada anilor 1990 și a semnat până în prezent opusuri înalt apreciate atât de muzicieni, cât și de publicul larg. Abordând diverse tematici, a reușit să-și expună viziunile artistice în cadrul unor numeroase și diverse genuri instrumentale și vocale [43]. În ceea ce privește domeniul folclorului moldovenesc, interesul său pentru acesta este observat în creații precum *Capriciu moldovenesc* sau *Legenda Buciumului*.

Dintre creațiile violonistice, se remarcă *Capriciu moldovenesc* scris în 2004, pentru clarinet și pian, iar în 2018 transcris de către autor, pentru vioară și pian. Deși este un opus recent, a reușit să ocupe un loc aparte în componistica națională mai întâi de toate prin originalitate, ceea ce oferă

interpretului mari posibilități de a-și manifesta măiestria artistică. Inspirată din melosul moldovenesc, creația cu un evident caracter concertant conține numeroase elemente ce sugerează la nivel conceptual imagini de dans și epice (Ex. 18). Tema primului compartiment, de largă respirație, se remarcă prin vigurozitate, caracter oarecum monumental, însă, în același timp, cantabil:

Ex. 17. Vladimir Ciolac, *Capriciu moldovenesc* pentru vioară și pian. Tema.



Lista creațiilor de inspirație folclorică semnate de compozitorii moldoveni și dedicate viorii ar putea continua, fiind vorba despre un domeniu dezvoltat destul de amplu, de-a lungul anilor. Fie că unii muzicieni au rădăcini în vechi familii de lăutari, fie că alții au îndrăgit cultura populară într-atât încât și-au propus să o introducă într-o anumită ipostază în creația lor, cert este faptul că folclorul rămâne a fi o sursă valoroasă în procesul componistic. Câteva mostre ce prezintă un interes deosebit în acest sens ar mai fi *Duete pe teme populare moldovenești* pentru două viori de Alexandr Mulear; *Fantezie moldovenească* pentru vioară, pian și orchestră de coarde sau *Concert* pentru vioară și orchestră, *Doină pentru vioară solo* și *Două studii pentru vioară solo* de Ștefan Neaga; *Simfonia primăverii* pentru vioară și orchestră de Eugen Coca; *Rapsodie* pentru vioară și orchestră de Valeri Poleacov; *Joc moldovenesc* pentru vioară și pian de Arcadi Luxemburg; *Sărbătoare în satul moldovenesc* pentru vioară și pian de Valentin Vilinciuc; *Simfonie concertantă* pentru vioară și orchestră de Tudor Chiriac; *5 Studii folclorice* pt vioară solo, *6 piese pentru vioară și pian*, *Patru Anotimpuri* pentru pian, vioară și violoncel de Anatol Ștefăneț, precum și concertul pentru vioară și orchestră *Momente* de Ghenadie Ciobanu, *Ceasornicul* de Valentin Doni și Efim Zubrițchi sau piesele lui Alexandru Timofeev pentru vioară și pian *Joc de noroc* și *Baladă*.

Toate lucrările prezentate sau doar enumerate demonstrează o diversitate largă de abordări ale folclorului moldovenesc, în partituri semnate de muzicieni a căror percepție asupra elementului popular muzical diferă de la un nume la altul. În acest context, muzicologul Izolda Miliutina concretizează: „în afară de utilizarea folclorului autentic, care stă la baza concepției a mai multor creații, deseori se reproduc anumite modele de gen folcloric. Faptul acesta îl obligă pe compozitor

la o selectare migăloasă a elementelor folclorice cu sens propriu din punct de vedere funcțional – de la melodia autentică și forma integrală a prototipului folcloric până la elementele separate ale limbajului muzical” [38, p.67].

Pe de altă parte, compozitorul Ghenadie Ciobanu se oprește în unul dintre studiile sale științifice asupra ideii că „simțirea națională în creația artistică profesională nu se manifestă doar în abordarea directă a elementelor limbajului, genurilor și formelor folclorice” [30, p.184]. Concluzia acestuia este o continuare firească a convingerii lui George Enescu, care susținea următoarele: „Chiar dacă noi nu scriem totdeauna ceva în caracter specific românesc, totuși, în lucrările noastre există ceva ce ne deosebește de alții” [75].

Așadar, latura fundamentală a folclorului este reprezentată de caracterul național. Creat într-un spațiu geografic anume, în condiții istorice specifice fiecărui popor, un opus redă ideile și sentimentele proprii națiunii al cărui produs spiritual este prin concepții, limbă sau imagini artistice specifice. Astfel, folclorul ca parte a tezaurului cultural al oricărui popor, reprezintă o modalitate principală de manifestare artistică a acestuia, și, de ce nu, chiar ”punctul geografic” de proveniență a compozitorului [19, p.272], opinează compozitorul Vlad Burlea.

Muzicologul Vladimir Axionov se oprește asupra acestei probleme în monografia sa fundamentală, subliniind că realizarea unei concepții muzicale originale se produce numai atunci când elementul folcloric este inserat organic într-o lucrare componistică [4, p.102]. În această ordine de idei, cercetătorul enumeră, descrie și exemplifică, în același studiu, o serie de moduri de abordare, metode de prelucrare și modalități de valorificare a folclorului, prezentând și o tipologie a interferențelor muzicii populare cu creația componistică, prin care, în aspect teoretic, oferă un sprijin major atât muzicologilor, cât și compozitorilor.

Din punct de vedere practic însă, unii autori de partituri sistematizează oarecum individual toată această informație, argumentând cu exemple din propria creație. Spre exemplu, Vlad Burlea susține că modul de utilizare a folclorului poate fi divizat în două compartimente de bază: citatul folcloric și tiparul folcloric [19, p.272], în timp ce Ghenadie Ciobanu clasifică modurile prin care abordează folclorul în „4 categorii: 1. Modul de abordare la nivel de concepție sau modul de abordare semantic. 2. Modul de abordare într-un context post-modern sau neo-folcloric (prezența ironiei, divertismentului, a folclorului imaginar, quasi-citatului). 3. Modul arhetipal. 4. Modul mixt.” [30, p.184]. Majoritatea compozitorilor implică folclorul în opusurile lor la niveluri diferite, în mod original și unic. Unii îl tratează în mod clar, în timp ce alții îl supun unor procese dificile, descifrabile doar în urma unei cercetări minuțioase.

1.3. Concluzii la Capitolul 1.

Trecerea în revistă a principalelor genuri și specii folclorice românești permite înțelegerea adecvată și profundă a rolului important al acestor „factori” sau „impulsuri folclorice” primordiale pentru procesele componistice creative complexe. Astfel, cunoscând trăsăturile inerente fiecărui gen și specie folclorică, vom putea privi mai îndeaproape mecanismele specifice de lucru ale compozitorilor, cauzele utilizării unor sau altor mijloace de expresie ale limbajului muzical etc.

Într-un cuvânt, cunoașterea clară și cuprinzătoare a particularităților surselor folclorice de gen, determină identificarea unor anumite conexiuni între sursă și creația componistică în care, poate, uneori, în mod voit sau intuitiv, compozitorii își manifestă plener potențialul și talentul creator. Astfel, înțelegem că deseori, nu doar elementele melodic și ritmic, adică cântecele sau melodiile instrumentale constituie un izvor de inspirație pentru compozitor, ci alte numeroase și diverse elemente ale structurilor muzicale precum figuri ritmice, moduri, intonații etc. Totodată, un rol esențial îl poartă și componenta semantică a acestora, inclusiv cea a genului folcloric, de care compozitorii sunt atașați în mod special și fără de care nu ar avea loc aceste conexiuni de ordin artistic.

Folclorul românesc/moldovenesc, ca o importantă sursă de inspirație pentru compozitorii din Republica Moldova, este prezent în numeroase creații violonistice semnate de aceștia, ce denotă diverse tipuri ale abordării componistice a surselor folclorice – de la citate, influențe, la abordări conceptuale sau arhetipale. Compozitorii nu doar au utilizat plener întregul spectru de genuri și specii ale folclorului, ci l-au abordat în mod creator, original, modificând sau preschimbând diverse elemente ale acestuia.

Astfel, am constatat că, pe parcursul anilor, de la începuturile componisticii moldovenești și până astăzi, compozitorii noștri s-au încadrat, în acest sens, în diverse curente și tendințe ce aparțin folclorismului, neofolclorismului și post-modernismului – de la citat (D. Gherșfeld) la pseudocitat (Tudor Chiriac, V. Rotaru), de la adaptare a canoanelor de gen (Gh. Neaga) la îmbinarea elementelor folclorice cu cele academice în cadrul genuistic academic (S. Buzilă, P. Rivilis, Z. Tcaci), de la asociere genuistică-semantică (V. Verhola), la conceptualizare arhetipală de factură neofolclorică (B. Dubosarschi, V. Ciolac).

2. VIZIUNI INTERPRETATIVE DE SINTEZĂ ÎN REPERTORIUL VIOLONISTIC NAȚIONAL DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ

2.1. *Concertul pentru vioară și orchestră de Valeri Poleacov (1954): actualizare interpretativă din perspectiva relevării inflexiunilor folclorice (de gen) în contextul limbajului componistic academic*

Valeri Poleacov este o personalitate marcantă a culturii muzicale naționale. De numele lui este legată o bogată și polivalentă activitate artistică, care a avut o contribuție substanțială la dezvoltarea culturii naționale și a performanțelor în domeniul artei componistice autohtone. *Concertul său pentru vioară și orchestră*, finalizat în 1953, a fost interpretat în premieră în primăvara anului 1954, constituindu-se într-un eveniment pentru componistica națională, prin stilul interesant, axat, ca și cea mai mare parte a creațiilor pentru vioară din acea perioadă, pe „gândirea tonală clasică și dramaturgia tematică tradițională”, după cum arată cercetătoarea O. Vlaicu [86, p.5]. Potrivit unor reputați cercetători autohtoni, V. Axionov și E. Mironenco, limbajul muzical al concertului analizat poate fi considerat a fi tributar timpului, în care predomină „practica citării și imitării modelelor muzicii populare în combinație cu naivitatea conținutului programatic” [4, p. 63]; „Toate concertele instrumentale ale acestei perioade au fost scrise urmând aceluiași principiu — ciclu tripartit cu dramaturgie axată pe tempo — rapid – lent – rapid. Sunt înrudite prin abordarea directă a folclorului muzical sau sub forma modelării melodiei și a particularităților prototipurilor de gen, sau prin citarea surselor populare. Cercul de imagini al concertelor este conturat prin contrastele dintre episoadele lirice și scenele laice de gen” [100, p. 159]. Totodată, L. Axionova, unul din primii muzicologi din Republica Moldova, încă în 1974 menționa, că „dramatismul rămânea încă în afara vizorului autorilor” ca, de altfel, și alte elemente esențiale specifice genului de concert precum „echilibrul dintre partida solistică și orchestră (...), utilizarea insuficientă a potențialului instrumentului solistic (sau) absența, în majoritatea cazurilor, a unei dezvoltări tematice ample” [83, p. 502].

Apelând la imagini legate de popor, compozitorul tratează materialul folcloric prin prisma tehnicilor de compoziție specifice timpului, contribuind la îmbogățirea limbajului muzical prin asimilarea originală a elementelor folclorice moldovenesti. Totodată, muzicologul E. Mironenco remarcă faptul, că „Compozitorul V. Poleacov avea un simț înnăscut al timbrului și percepția supleții formei muzicale. Ceea ce atrage atenția violoniștilor sunt posibilitățile expresive și tehnice ale viorii, utilizate cu măiestrie de către compozitor” [53, p.706]. Pornind de la diversitatea melodică-tematică specifică acestui concert, dar și de la această afirmație, în cele ce urmează, vom aborda problematica interpretării violonistice a tematismului ce include deopotrivă aspecte tehnice și artistice ale execuției.

Concertul pentru vioară și orchestră de Valeri Poleacov este scris în tonalitatea *re minor*, în formă de ciclu tripartit. Mișcarea întâia este structurată în formă de sonată cu dezvoltare, bazată pe materialul temei principale și are un caracter dinamic, activ; mișcarea a doua reprezintă centrul liric al concertului, iar cea de-a treia este un rondo-sonată, bazată în special pe tratarea tematică variațională. Este de remarcat procedeul componistic al „ecoului” tematic, realizat prin includerea în mișcarea a treia a materialului din prima mișcare, fapt ce contribuie la unitatea întregului ciclu și la afirmarea concepției dramaturgice a concertului, axată pe încadrarea stilistică și artistică a limbajului de inspirație folclorică (în temei, prin stilizarea acestuia) într-un gen al muzicii academice.

Astfel, din punctul de vedere al cercului de imagini și al specificului de gen, materialul intonațional-tematic al lucrării poate fi delimitat în: a) tematism legat de acțiune, dans, mișcare, inspirat din particularitățile melodice și interpretative ale dansului popular (temele principale ale părților I-a și a III-a); b) teme cu tentă lirică și lirico-narativă, ce se deosebesc prin sensibilitate și cantabilitate (specifică temei secundare din partea I-a și celei din partea mediană a concertului). Această sistematizare a materialului muzical al concertului a fost propusă de violonista Olga Vlaicu, într-un articol publicat în 2005. Astfel, autoarea vorbește despre „categorii de teme”, „grupuri tematică” [80, p. 148–149], oferind o caracterizare succintă a acestora și conturând în linii mari structura tematismului acestui concert: „materialul tematic al Concertului pentru vioară de V. Poleacov combină în mod organic principiile alcătuirii arhitectonice clasice și romantice cu elementele limbajului muzical, care caracterizează folclorul moldovenesc, ceea ce îi asigură raportarea la tradițiile naționale ancestrale, facilitarea percepției și este garantul utilizării firești și fructuoase în procesul didactic” [idem, p. 150].

Punându-ne în acord cu tezele autoarei, nu vom scăpa din vedere importanța faptului că „*Solul* muzicii naționale s-a dovedit a fi fertil pentru creația componistică din Republica Moldova, când s-au abordat în mod constant sursele folclorice autohtone, în tendința de a stabili puncte de referință, de a imprima lucrărilor originalitate și personalitate” [15, p. 131]. În tendința spre valorificarea sferei genuistice de dans și a celei lirice caracteristice muzicii folclorice moldovenești, compozitorul apelează la tratarea variațională a temelor (prin dezvoltarea tonal-armonică, în mișcarea a doua), secvențională (în tema principală din partea a treia), prin modificarea modală (în dezvoltarea temei principale a mișcării întâia și în cadență). Fraționarea motivică și-a găsit realizarea episodică în tratarea primei mișcări a concertului, unde se dezvoltă cu predilecție elementele temei principale.

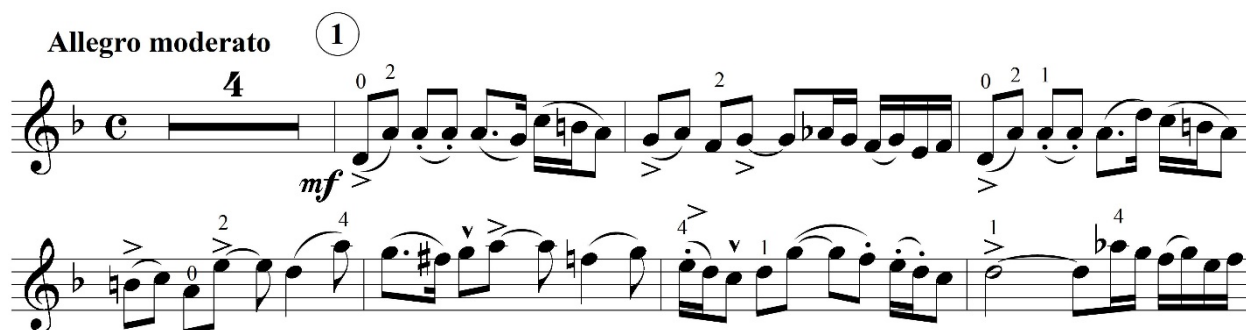
Fig. 1.Schema formei primei părți a Concertului pentru vioară de V.Poleacov:

Concert d moll pentru vioară și orchestră de Valeri Poleacov. Partea I.				
Expoziția				
Introducere	Tema principală Cf. 1	Tema de legătură Cf. 3	Tema secundară Cf. 6	Tema concluzivă Cf. 10
Tratarea Cf. 11-17				
Repriza				
Tema principală Cf. 18	Tema secundară Cf. 21	Tema concluzivă cf. 25	Cadenza Cf. 27	Coda Cf. 28-30

Particularitățile structurale și tematice, cercul de imagini figurative al concertului analizat au determinat particularitățile de interpretare a acestuia.

Tematismul cu **caracter dansant** poate fi urmărit chiar în *Prima mișcare* a concertului, ce denotă un tempo vioi, *Allegro moderato*, tema principală conținând multiple accente. Nucleul melodic este format dintr-un impuls inițial activ, bazat pe un salt ascendent de cvintă. Structura metro-ritmică a temei se caracterizează prin utilizarea măsurii de patru timpi și contrastul ritmic al celor două straturi diferențiate ale texturii acompaniamentului. Caracterul de dans al temei principale din prima mișcare poate fi atribuit tipului bătută-horă. În sistemul de accente caracteristice anume acestui tip de dans, accentul poate fi și pe timpul slab. În tema analizată, aceste accente adesea cad pe timpul 1 și pe optimea a 2-a a timpului 2, formând sincope, fapt ce subliniază coloritul folcloric al lucrării. Această particularitate se întâlnește pe tot parcursul concertului. De aceea se va ține cont de accentele metrice pe primul, al treilea și al patrulea timp.

Ex.18. Valeri Poleacov. *Concertul pentru vioară și orchestră*. Tema principală, partea I-a (cf. 1):



Pentru a evidenția acest caracter și a oferi lejeritate în expunerea temei, interpretul va cânta preponderent cu partea de mijloc a arcușului, iar accentele, care au nevoie de mai mult volum și viteză în arcuș, vor necesita o apropiere de talon, pentru a putea ataca sunetul accentuat, care,

imediat va fi filat. Culminația locală din cifra 2 va fi marcată de creșterea dinamică treptată – *mf* în cf.1, *f* în m.13, *ff* în cf.2. În căutarea unor trăsături violonistice care să accentueze filonul folcloric, compozitorul propune articulații specifică muzicii de dans – două note legate, două separate, în formula de patru șaisprezecimi (cf.3). Este important ca notele separate de pe timpul slab să fie interpretate lejer, cu mai puțin arcuș, scoțând în evidență sunetele legate de pe timpul tare.

Ex. 19. Valeri Poleacov. *Concertul pentru vioară și orchestră*. Partea I-a, cf. 3. Fragment din tratare:



Un alt element prin care compozitorul încearcă să evidențieze coloritul folcloric sunt ornamentele – în special, trilurile și apogiaturile. Trilurile apar pe timpul 1 sau, mai des, pe timpul al 3-lea al măsurii, evidențiind treapta a 6-a ridicată (dorică) a tonalității de bază *re minor*. Recomandăm, ca în cazurile unde trilul cade pe optimea cu punct urmată de șaisprezecime, să se interpreteze mărunț, cu un pic de accent și cu filare pe tril. În acest mod se va putea obține mai multă lejeritate și precizie. Totuși, deși trilul este specific muzicii folclorice, în această lucrare nu vom recomanda utilizarea trilului violonistic folcloric, din cauză predominanței stilistice a discursului academic.

Cadenza cu care finalizează prima parte, se axează în special pe materialul temei principale. Conform tradiției genului de concert, aceasta corespunde funcției ei esențiale – scoaterea în evidență a capacităților de virtuozitate ale interpretului-solist, într-o structură mai concentrată. Aici, se va atrage o atenție deosebită accentelor, care vor fi interpretate la început pe fiecare optime, iar în măsura a 5-a, pe timpul slab. Totodată, se vor respecta indicațiile dinamice ale autorului, care au un rol expresiv deosebit și oferă discursului un plus de dinamism.

Și tema principală din mișcarea a treia, finalul, prezintă un caracter de dans foarte energetic, săltăreț, melodia conține mai multe ornamente și diverse accente, fiind structurată în 3 părți a câte 16 măsuri: prima, în *Re major*, sfârșește în paralela *si minor*, cea de-a doua – în *si minor*, iar cea

de-a treia începe cu subdominanta *mi minor* și revine mai apoi în *si minor*. Această structură modală, frecvent întâlnită în muzica românească, oferă și acestei părți un colorit folcloric, mai ales că majorul apare cu treapta a VII-a coborâtă (mixolidică), iar minorul – cu a VI-a urcată (dorică).

Ex. 20. Valeri Poleacov. *Concertul pentru vioară și orchestră*. Tema principală din mișcarea a treia, cf. 46:

Mișcarea energetică a dansului din acest fragment va fi evidențiată prin fermitatea sonoră a expunerii, accente și ritm punctat. Recomandăm ca tema să fie interpretată preponderent *staccato* și *spiccato* în partea de jos a arcușului, spre talon, pentru a obține lejeritatea, dar, totodată, și controlul arcușului, foarte necesar aici, iar apogiaturile și mordentele vor fi interpretate foarte scurt, pentru a lăsa melodia să predomine pe primul plan. Mordentul, care necesită o accentuare ușoară inițială, apare pe timpul slab – astfel, aici, prin acest accent, pe sunetul *fa-diez* cu mordent, obținem o sincopă originală, ce conferă o energie dansantă în plus discursului melodic. Sugerăm interpreților ca în timpul studiului să cânte de câteva ori fără ornamente, iar mai apoi, adăugându-le, să nu deranjeze precizia și lejeritatea temei. În mod deosebit remarcăm *flajeoletul* pe sunetul *la*, interpretat cu degetul 3, pe coarda *la* – acesta va fi cântat printr-un *glissando* ușor, după

mordentul imediat precedent de pe nota *fa-diez*, despre care am vorbit mai sus. Procedul în cauză, întâlnit și în folclor, lasă o amprentă jucăușă temei.

De asemenea, și trioletele de șaisprezecimi din anacruză, au aici un rol de apogiatură și vor fi cântate fără accent. Este interesant, că deși în cea de-a treia propoziție a temei (cf. 48) apare indicația *dolce*, totuși, aici se va menține atmosfera de dans, care se „îndepărtează în ecou”, în expunerea cu o octavă mai sus și revine în tratare.

În general, în partea a treia întâlnim procedee tehnice dificile, fapt ce confirmă necesitatea dexterităților tehnice mai avansate ale interpretului. Întâlnim *spiccato* și *staccato* pe optimi la talon, cu note duble și acorduri, apogiaturi cu trei note, *arpeggiato* pe trei și patru corzi, *ricochet* pe două corzi și multiple accente, sincope care sunt necesare pentru a reda caracterul și energia discursului. Toate aceste dificultăți vor fi interpretate în manieră academică și justifică pe deplin includerea acestui concert în repertoriul violonistic didactic și de concert.

Una din cele mai importante teme ce se referă la **sfera lirică** a tematismului este *tema secundară* din partea I-a. Aceasta se mai caracterizează și având în același timp și o tentă narativă, reflectată atât prin tempoul *allegro* al acestei părți cât și prin trioletele de pătrimi ce aduc o stare de neliniște discursului. Deși nu este o temă foarte apropiată de melosul folcloric, putem evidenția coloritul național oferit de secunda mărită în triolete. Cantabilitatea epică a temei impune executarea unui schimb de arcuș continuu și un sunet profund, care va asigura o bună frazare a temei, formată din 2 propoziții a câte 4 măsuri ce se repetă cu schimbări neesențiale (cf.6). În acest compartiment deja nu mai întâlnim triluri, ci apogiaturi, de obicei, la semiton, care se vor interpreta exact cum e indicat, lăsând *vibrato* pe notele de bază pentru a obține o melodie continuă. Putem menționa că rolul apogiaturilor va fi doar pentru evidențierea punctelor importante ale frazării, ceea ce ne va ajuta să înțelegem voința compozitorului în expunerea temei.

Mișcarea a doua a concertului – centrul liric al creației – se evidențiază printr-un discurs cu caracter afectiv, în care sunt încadrate și elemente de improvizație epică. Prima temă, lirică, este compusă din trei perioade din câte 4 măsuri structurate ca o formă tripartită simplă cu repriză scurtată (ABA1). Cea de-a doua temă (Cf.39, *Piu mosso*), are un caracter ceva mai activ, spre care conduce și indicația *con spirito*. Ambele teme sunt dezvoltate sub semnul improvizației, iar plasticitatea lor melodică contribuie într-o măsură și mai mare la reliefaarea aspectelor ei lirice. Temele se remarcă și prin structura ritmică bogată ce unește formulele punctate și sincopate cu mișcarea în durate egale de optimi și șaisprezecimi, combinate cu pulsarea ritmică în acompaniament. Este interesantă și utilizarea în această temă a măsurilor alternative ce o asociază cu cântecele lirice trăgănate. Melodia ondulatorie, plastică este de o expresivitate lirică deosebită.

Ex. 21. Valeri Poleacov. *Concertul pentru vioară și orchestră*. Mișcarea a II-a, Tema:



Pe plan interpretativ, aceasta va fi executată în manieră academică, cu o sonorizare profundă, obținută prin arcușul plin și schimbul neîntrerupt al acestuia. Totodată, lirismul temei va fi accentuat printr-un vibrato cald, larg. În segmentele improvizatorice, cu fluctuații ritmico-melodice, este necesară respectarea unei frazări conform temei de bază, care transpare pe fundalul acestora. Observăm aici și utilizarea aceluiași articulații violonistice, ca și în prima parte – două legato, două separate, care sunt caracteristice artei de interpretare populare. În acest context, este de menționat că întreaga mișcare a II-a este scrisă în formă bipartită, având două teme distincte, care îmbină trăsăturile genurilor folclorice cantabile și dansante creând o sferă specifică de imagini ce necesită o abordare complexă, bazată pe aceste îmbinări.

Problema trasării temelor cu caracter liric, dansant sau epic prezente în acest concert necesită găsirea unor soluții ce țin atât de mijloacele tehnice, cât și cele artistice violonistice, fapt ce presupune cunoașterea atât a muzicii folclorice, cât și a tradițiilor de cântare la vioară a muzicii populare. Însă, în opinia noastră, în pofida prezenței atât de evidente a folclorului în lucrare, o interpretare adecvată necesită mai întâi de toate o bună pregătire academică. Doar în aceste condiții va putea fi soluționat un șir de dificultăți tehnice, în special notele duble și pasajele dificile din părțile întâia și a treia. Totuși, compozitorul nu impune interpretului posedarea tehnicilor specifice interpretării populare, ci doar a unor elemente ale acesteia, cum sunt unele trăsături de arcuș sau melisme ce scot în evidență tematismul folcloric.

2.2. *Concerto rustico* pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru (1990) ca model de tratare integrantă a limbajului componistic academic de sorginte folclorică

Chiar de la apariția sa, în anul 1990, *Concerto rustico* de Vladimir Rotaru s-a bucurat de un mare succes, fiind inclus în repertoriul didactic și concertistic. Lucrarea a fost interpretată în

premieră de violonistul Naum Hoș, profesor de vioară la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Acest opus de înaltă virtuozitate denotă un pronunțat colorit folcloric și o deosebită bogăție de nuanțe emoțional-figurative. Partitura lucrării există în două versiuni: prima – pentru vioară și orchestră de cameră (înregistrată în fondul de stat al TeleRadio Moldova de violonistul V. Dmitrienco și Orchestra Simfonică a TeleRadio Moldova sub bagheta lui Gh. Mustea), cea de-a doua – pentru vioară și pian. Pentru studiul de față am dispus de partitura manuscrisă originală pentru vioară și pian.

Concerto rustico este una din cele mai reușite lucrări de acest gen în repertoriul violonistic național, în care, după aprecierea cercetătoarei E. Mironenco, „s-au unit în mod armonios tradiția concertării clasice și a celei neofolclorice.” [53, p.720]. Forma monopartită, abordată în mod dinamic, i-a permis compozitorului să exprime într-un mod original atât imagini pline de un lirism pătrunzător cât și imagini dramatice, epice sau dansante. Această diversitate tematico-figurativă este exteriorizată prin expunerea și varierea unei singure teme, principiul monotematismului fiind valorificat în această creație de V. Rotaru cu o înaltă măiestrie componistică. Totodată, „întreaga lucrare se înscrie în tendințele stilistice ale neofolclorismului, prin abordarea arhetipală a principiului improvizatoric, a trăsăturilor baladei și ale doinei, și prin modelarea unei dramaturgii originale a lucrării, bazate pe episoade contrastante de factură neoromantică.” [99, p.131].

Iată schema formei acestei creații. Întrucât este vorba despre o creație monopartită și monotematică, expusă într-o desfășurare liberă, de tip improvizatoric-variațional, am optat pentru o schemă mai puțin obișnuită, indicând compartimentele ce se diferențiază mai ales prin tempo și caracter.

Fig. 2. *Concerto rustico* pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru. Forma.

Cifra	Tempoul	Caracterul tematismului
Cf. 1, introducere	<i>Largo quasi improvizata</i>	Meditativ-epic
Cf. 5	<i>Allegro vivace</i>	Activ, dansant
Cf. 9	<i>Vivo</i>	Activ, dansant, foarte dinamic, energic
Cf. 14	<i>Molto animato</i>	Foarte expresiv, larg. Tema expusă în augmentare ritmică și sonoră (în octave)
Cf. 16	<i>Largo e molto rubato</i>	Improvizatoric, expresiv, agogica pronunțată
Cf. 19	<i>Finalul. Tempo primo. Allegro vivace</i>	Energic, dinamic. Tema este expusă cu o cvintă mai sus.

Tema principală, precedată de o scurtă introducere, este de o expresivitate aparte, aducând în prim-plan un caracter baladesc. Compozitorul mărturisește într-un interviu: „...după natura mea sunt un melodist (...) mă străduiesc să compun o muzică melodioasă, pentru că melodia, după părerea mea, este cea mai sinceră și onestă, cea mai emoțională cale spre ascultător.” [99, p.13]. Astfel, această frumoasă și vibrantă temă cucerește prin vigurozitate, respirație de un diapazon larg. Profilul melodic concentrează intervale de terță mică, secundă mare, secundă mică, cvartă perfectă, cvartă mărită, intervale din care va răsări mai apoi întregul discurs muzical al *Concertului*. În mare măsură reușita *Concertului rustic* este datorată acestei melodii inspirate, în care se resimte suflul rustic, inocența, forța și dinamismul specific acestuia, caractere pe care maestrul a știut să le valorifice din plin. Deși nu este un citat folcloric, tema este pătrunsă de intonații populare – este o trăsătură specifică a întregii creații a compozitorului V. Rotaru, despre care vorbește el însuși: „De cele mai dese ori ... eu nu citez folclorul, ci „gândesc” cu ajutorul lui, așa încât toate mijloacele de expresie muzicală sunt pătrunse de spiritul popular. ...eu scriu în limba muzicală maternă moldovenească. Simt cu inima ritmul, modul, intonația moldovenească. Și sunt bucuros că mi-am găsit limbajul meu propriu ... ” [99, p.13].

Ex.22. *Concerto rustico* pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru cf.1. Tema.

1

Largo quasi improvisata 2

Sul G molto espressivo

f

V.Rotaru

Dinamismul dezvoltării ulterioare a acestei teme capătă un caracter vertiginos, dezvăluind noi și noi fațete ale acesteia, la care se adaugă și valorificarea pleneră a posibilităților tehnice și expresive ale viorii. În acest context, se remarcă alternanța fragmentelor lirice cu cele dramatice, pe tot parcursul lucrării, procedeu prin care autorul reușește să ofere un plus de gradații expresive temei centrale a lucrării.

Astfel, chiar de la începutul *Concertului* (cf. 1), pentru a reda caracterul tânguitor, dramatic al temei, violonistul va apela la o vibrație intensă și la un sunet profund, plasând arcușul lângă căluș, dar evitând apăsarea lui, pentru a produce un sunet mai calitativ. Deja în cf. 2, tema centrală apare într-o variantă comprimată ritmic, într-un pasaj larg, urmat de „ecouri”, cu vocea a doua în ison, mișcarea amplificându-se sau diminuându-se ușor, întregul compartiment (până la cf. 5)

încheindu-se cu readucerea, în partida viorii solo, cu o trăsătură sigură, a unui motiv al temei – *Subito Lento, con espressione* – de o expresie lirică deosebită.

Păstrarea stabilității intonaționale în pasajul ascendent (cf.2) este esențială. O mare atenție se va acorda sunetelor cromatizate (secundelor cromatice) ce trebuie interpretate netemperat, cu tendințele corespunzătoare, foarte aproape intonațional de treptele stabile (adică *fa#* cât mai aproape de *sol*; *si-becar* cât mai aproape de *do* etc.) care în mod obligatoriu trebuie să fie intonate curat. Această abordare specifică interpretării muzicii folclorice va ajuta în același timp și la păstrarea stabilității intonaționale pe atât în cf. 2 și 3, cât și pe întreg parcursul lucrării. Sugerăm ca digitația acestui fragment să fie efectuată în pozițiile 1, 4, 8. În notele duble atenția va fi îndreptată spre vocea de sus, în care este jalonată melodia. A nu se uita și de sonorizarea concomitentă a două corzi, cu apăsarea mai plină a corzii *mi* și apoi *la* pe care sună melodia.

Ex.23. *Concerto rustico* pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru cf. 2:

Puntea de legătură dintre cele două compartimente ale formei monopartite a concertului este identică cu cele două măsuri ale introducerii, astfel, acest prim compartiment e înrămat într-o arcadă, prin clusterul *g-d-g-as-des*, ce sugerează o imagine a bucuriei, exprimată printr-un ritm de dans viguros și apăsător. Începând cu cf. 5 – *Allegro vivace* – tema se preschimbă într-un vârtej de energie, întruchipând o „izbucnire” de vitalitate și forță epică. Diapazonul se lărgeste considerabil, fiecare element al temei capătă culoare: sincopa, inițial neîncrezătoare, devine un puternic punct de sprijin, prin accentuarea primului timp, iar delicata apogiatură de septimă mare este rostită acum „cu voce tare”, larghețea acestei septime mari conferind amploare, volum și dinamism temei ascendente, expuse dintr-o răsuflare, în mai mult de două octave.

Pe plan interpretativ, tumultul melodic din cf. 3 va fi accentuat și mai mult printr-o diferențiere mai amplă de la *avvivando* la *rallentando*, utilizând spre sfârșitul pasajului un arcuș mai larg. Trăsătura punctată din cf. 4, ar putea fi interpretată *spiccato*, pe când pasajul ascendent ar putea fi transformat într-un *sautille* mășcat, pentru ca mai apoi, în notele duble să se treacă la *detache marcato* la talon, în intenția de a conferi un plus de expresivitate melodiei. Aceeași interpretare pe un *marcato* la talon este necesară și în cf. 5, pentru redarea caracterului cadențat al melodiei. Tema ce se interpretează pe coarda *sol* etalează un puternic contrast emoțional. Astfel, pentru a obține un sunet profund, se va efectua o mișcare largă a arcușului, cât mai aproape de căluș. Motivul cu optimi din ultima măsură (înainte de cf.6) va fi cântat cu un plus de expresivitate, mai larg, vibrând intens pe terța descendentă, violonistul axându-și atenția pe *mordent*. În *glissando* degetul se va mișca aproape neobservat, eliberând apăsarea lui pe coardă, fiind efectuat nu prin alunecare, ci prin rostogolirea pernuței degetului, folosind degetul 3 pe nota *fa*.

În cf. 6, pe un *forte*, în culminația temei, rolul conducător îl preia acompaniamentul, care adaugă un plus de ritmicitate, prin 8/8, metru întâlnit pe parcursul întregii lucrări. Dezvoltarea ulterioară a temei dezvăluie și nuanțe eroico-patetice ale acesteia, sonoritatea căpătând tot mai multă putere și intensitate.

Expunerea temei în registrul înalt (cf. 7) se va efectua cu un arcuș larg și viteză accelerată. Sunetele *portato* se vor cânta cu arcușul plat la talon. Fragmentul de pe coarda *sol* se interpretează cu degetele bine puse și apăsate. Iar în fragmentul ce începe cu 2 măsuri până la cifra 8, toate optimile indicate în jos, pe coarda *sol*, trebuie efectuate la talon, cu o reluare rapidă, dar în același timp bine ritmat, cu direcție muzicală spre *sol* din măsura ce urmează. Sugerăm ca degetul arătător (indexul) de la mâna dreaptă să nu fie apăsător pe arcuș în momentul atacului notei, în așa fel vom obține mai multă calitate în accente.

Ex. 24. *Concerto rustico* pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru Cf. 7-8:



În cf. 8, recomandăm utilizarea trăsăturii *spiccato*, care va fi interpretată cu arcuș mai ușor, cu direcție spre nota culminantă *sol*. Mâna stângă va rămâne în aceeași poziție, întinzând un pic degetul, pentru a cânta *si-bemol*, care urmează pe coarda *sol*.

Episodul *Vivo. Leggiero e rustico* (cf. 9) reia și preschimbă doar un motiv al temei, care devine aproape de nerecunoscut. De o deosebită ușurință, în registrul înalt, „aerian” al viorii, tema capătă o alură jucăușă, iar accentele și *mordentele* îi conferă un caracter dansant. Trilurile prezente în temă sugerează imagini din natură – cântecul păsărilor, zumzetul vesel al albinelor – totul culminând în cf. 12, prin expunerea temei în registrul grav și reluarea ei în canon la vioară, în octava 3-4. Factura devine tot mai densă și zborul liber al imaginației marchează un nou val de dezvoltare a temei, motivele căreia sunt preluate în diferite registre, variante ritmice sau pasaje.

Tema va fi interpretată reușit dacă se va păstra o amplitudine mică a arcușului, între mijlocul și vârful acestuia, *mordentele* vor fi scurte, cu un *vibrato* neînsemnat, accentele bine „împunse” de indexul mâinii drepte. Culminația acestui fragment (cf. 11) va necesita un *detache* mai larg, pentru a accentua „valurile” laconice și insistente ale melodiei; totuși, avântul ei va fi subliniat fără o apăsare evidentă a arcușului.

Ex. 25. *Concerto rustico* pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru cf. 9-11:

The musical score for Example 25, measures 9-11, is presented in two systems. The first system (measures 9-10) is for Violin and Piano. Measure 9 is marked 'Sostenuto' and '16', with a tempo change to 'Tempo precedente'. Measure 10 is marked 'a piacere' and 'f'. The second system (measures 11-12) is for Violin and Piano. Measure 11 is marked 'poco poco' and 'simile'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Atmosfera de exuberanță ce domnește în acest episod (până la cf. 16) este transmisă ascultătorului – interpretul va etala o ardoare pe măsură, utilizând un arcuș activ, cu trăsături precise, accente cât mai ascuțite (cf. 13) pe degetul arătător, *mordente* scurte, *vibrato* intens, trăsătură măscată de arcuș.

Cf. 14 – *Molto animato* – este culminația generală a *Concertului rustic* – tema augmentată ritmic apare cu o nouă forță, melodia emană bucurie și optimism, fiind expusă în octave și urmată de o cadență nu prea mare, însă foarte expresivă, în cf. 15, cu indicația *a piacere*. În fragmentul dat, cu toate că avem un desen ritmic clar, interpretul ar trebui să urmeze această indicație – astfel, acest pasaj descendent va fi cântat inițial larg, *detache*, cu o amplitudine mai largă în arcuș, pentru ca mai apoi, treptat, să grăbească tempoul, micșorând și arcușul, trecând în *spiccato*, în așa fel obținând un *accelerando*. Spre sfârșitul pasajului, se va reveni la *poco rallentando*, ce trece în acorduri bine determinate. Deși acest mic fragment are o anumită tentă de libertate ritmică, totuși, va fi interpretat într-o manieră academică.

Ex. 26. *Concerto rustico* pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru cf. 14:

The image displays a musical score for measures 14 and 15 of a piece. Measure 14 is marked with a circled '14' and the instruction 'espressivo'. It features a melodic line in the violin part, starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and ending with a half note. The piano part provides harmonic support with chords. Measure 15 is marked with a circled '15' and the instruction 'a piacere'. It begins with a half note, followed by a series of eighth notes, and ends with a half note. The piano part continues with chords. The score is written for violin and piano, with the violin part on a single staff and the piano part on a grand staff (treble and bass clefs).

Tema (cf. 16) se lărgește și mai mult, epicul capătă amploare prin figurațiile ritmice (triolete, sextolete, octolete) ale pianului, caracterul ascendent și larg al pasajelor. Revine și ținuta ritmică ușor improvizatorică, liberă din primul compartiment (cf. 17-18). Pasajul *pizzicato*, preluat și de pian, expunerea vădit motivică a temei îi conferă și mai multă intimitate, culoare și expresie.

Tema epică revine cu o nouă amplitudine dramatică, într-un diapazon de trei octave (cf. 16) și interpretul va trebui să atragă atenția în primul rând la viteza arcușului care va trebui stăpânit cu grijă, ca să poată reda întocmai concepția autorului.

În ultimul compartiment al lucrării (cf. 19) autorul găsește o nouă modalitate de a arăta vitalitatea acestei frumoase teme, transpunând-o cu o cvintă în sus (în raport cu cea din cf. 5). Astfel, într-o nouă nuanță tonală, compozitorul valorifică din nou bogatul potențial al temei centrale, care reconfirmă forța și dragostea de viață ce străbate din mesajul artistic al acestei creații. Caracterul cadențat al încheierii necesită executarea notelor duble cu un *marcato* bine pronunțat.

2.3. *Fantezia rustică Prin Voloseni* pentru vioară și pian de Tudor Chiriac (1985): perspectivele asimilării tehnicilor violonistice populare în creația academică

Lucrare de referință în componistica autohtonă, *Fantezia rustică Prin Voloseni* pentru orchestră, după afirmațiile compozitorului, a fost „concepută în anul 1968, cu puțin timp înainte de admiterea sa la facultatea de compoziție a *Institutului de Stat al Artelor* din Chișinău, fiind finalizată abia în 1985, când autorul ei stăpânea deja tehnicile de compoziție” [22, p. 4]. În 1986, la numai un an distanță de la interpretarea în premieră, *Fantezia* a fost distinsă cu premiul I pentru cea mai bună piesă instrumentală autohtonă. În 2012, sub conducerea dirijorului Gheorghe Mustea, opusul a fost înregistrat în studioul IPNA Teleradio Moldova pentru fondurile radio și televiziunii naționale, fiind inclus și în Fondul de Aur al Radiodifuziunii, alături de alte 12 creații scrise de compozitori din Republica Moldova.

Scrisă în memoria violonistului Nicu Chiriac, fratele compozitorului – cu care acesta a lucrat, de altfel, asupra trăsăturilor de arcuș în majoritatea opusurilor sale –, după afirmațiile autorului, *Fantezia* prezintă „o puternică aderență la etosul și tradiția muzicală românească, chiar dacă nu este folosit citatul folcloric” [idem].

Cunoscută mai ales în versiunea pentru vioară și pian efectuată de autor – editată în 1991, ea a ocupat un loc deosebit în repertoriul național violonistic – atât în cel didactic, cât și în cel de concert, rămânând până astăzi o lucrare îndrăgită atât de ascultători, cât și de violoniști dornici de performanțe artistice. În anii 2000, Tudor Chiriac a revenit la această creație, intervenind cu unele completări de ordin conceptual și tehnic, despre care vom vorbi pe parcurs. În cele ce urmează, vom utiliza versiunea în reducere pentru vioară și pian efectuată de în format digital de către compozitor [22]. Considerăm că aceasta nouă versiune poate fi tratată ca o a doua redacție a acestei creații publicate în 1991 la Editura Hiperion, având în vedere anumite adăugiri care au contribuit la preschimbarea dramaturgiei arhitectonice a acesteia.

Repere structural-interpretative ale lucrării. Forma. Din punct de vedere structural compoziția se prezintă într-o singură parte, cu o formă concentrică din cinci compartimente principale ($ABCB^1A^1$) și alte câteva de ordin secundar (introducere, punte și codă). Tematismul lucrării conține trei teme (A , B și C) ce reflectă un fond ideatic aparent simplu, cu caracter rustic, însă, totodată, complex, integrat de Tudor Chiriac într-o arhitectură monopartită prin intermediul folosirii unui șir de tehnici compoziționale și componente ale limbajului muzical, ce se încadrează în următoarea schemă:

Fig. 3. T. Chiriac. *Fantezia rustică Prin Voloseni*. Forma:

	Formă penta-partită concentrică									
Compartimente	intr.	A	punte	B	C / cad.	B^1	punte	intr.	A^1	codă
Cifra (în cea de-a doua redacție)	1	3	13	14	17	19	sf.23	24	26	36
Număr de măsuri	20	64	26	34	54	31	3	20	64	44
Planul tonal	a			E	e	E	a			

Partea introductivă. Fantezia debutează cu o introducere de 20 de măsuri, al cărei rol este de a anticipa din toate punctele de vedere compartimentul principal A . Chiar din măsura de debut (a se vedea Exemplul 1), sub indicația tempoului *presto leggiero*, poate fi perceput deja caracterul de virtuozitate atât de specific primei teme (A). La fel se întâmplă și începând cu măsura 3, în care se folosește *glissando*-ul *cromatic* la vioară suprapus peste grupuri de șaisprezecimi *leggiero* la mâna dreaptă a pianului și *legato*-uri de expresie ce cuprind note interpretate ca un acord în devenire la cea stângă.

Ex. 27. *Fantezia rustică Prin Voloseni* de Tudor Chiriac. Introd.

Pulsația ritmică precisă a sunetelor glissando în pasajele scurte, ascendente va fi obținută prin accentuarea ultimului sunet iar *ricochet*-ul va fi cântat cu arcuș mic, la mijlocul acestuia.

Totodată arcușul va cădea pe părul plat, interpretul având grijă ca bagheta să fie neînclinată, pentru ca săriturile din inerție să fie cât mai egale.

Compartimentul A. Ultima fază a introducerii este marcată de indicația *sempre poco spiccato* în partida pianului și pregătește factual compartimentul A, al cărui tematism se circumscrie, sub aspect modal și metro-ritmic, după afirmațiile compozitorului, „în specia dansului Corăgheasca”, specific pentru arta profesioniștilor tradiției orale. De aici și caracterul pregnant concertant, de mare virtuozitate, cu o încărcătură semantică fără echivoc, al unui conținut expus *perpetuum mobile* și susținut de o scriitură bine ritmată a pianului, din care se desprind la auz formule ritmice de galop.

Ex. 28. *Fantezia rustică Prin Voloseni* de Tudor Chiriac. Compartimentul A. Cf. 3.

The image shows a musical score for Violin (V-no) and Piano (P-f). The score is divided into two systems. The first system is marked 'leggierissimo' and features a triplet of eighth notes in the violin part. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with more complex violin figures, including glissandos and grace notes, and a more varied piano accompaniment with accents and slurs.

Împărțit în două secțiuni egale (*a* și *a'*), compartimentul se prezintă în *a-moll*, o tonalitate comodă pentru vioară ce permite o ușoară aplicare a unui șir de tehnici de interpretare. Printre acestea o atenție specială se va acorda atingerii *flajeoletelor*, - efect sonor violonistic specific, ce sugerează ecoul unui joc plin de temperament.

La fel ca și în introducere, aici predomină indicațiile *sempre poco spiccato* și *leggierissimo*. Efectele *glissando*-ului suprapus cu *pizzicato*-ul pianistic accentuează într-un mod deosebit virtuozitatea piesei. În plus, apare deja o gamă tot mai complexă de ornamente specifice muzicii folclorice – compozitorul făcând o distincție clară dintre *glissando* de manieră folclorică și cel academic. În tendința de a imita cât mai exact specificul folcloric, compozitorul indică cu exactitate trezecidoimile urmate de *glissando*-uri pe jumătate de ton, *grupet*-urile, trilurile lungi de semiton și cele scurte, cu *glissando* la final.

Argumentând necesitatea abordării unei maniere de interpretare violonistice folclorice în compartimentul *A*, în vederea sublinierii caracterului rustic al piesei ne vom referi și la sonoritățile pianistice, pe care compozitorul le aseamănă celor ale unui taraf, utilizând în mod sugestiv dinamica, ce include accentuări de relief ale notelor, accentele indicate pe al doilea timp al măsurii sau chiar pe cel de-al doilea timp neaccentuat, observate către sfârșitul secțiunii *a'*, cât și planul modal ce include modul cromatic cu secunde mărite și sexta dorică. Tumultul jocului este sugerat și de formulele de acompaniament cadențat sau sacadat, cu linii melodice bine marcate în bas.

Această temă a primei părți, energică, plină de elan, va fi interpretată *leggierissimo*, lăsând impresia unui perpetuum mobile transparent. Interpretul va nuanța cu precizie fiecare indicație a dinamicii, păstrând o neschimbată limpezime a intonației, mânuind arcușul cu o anumită liniște lăuntrică, stăpânind oarecum pornirile agitate ale tempoului (*presto*). Melodia se va cânta cu o digitație pozițională îngustă, pentru o articulație cât mai precisă a sunetelor, cu degetele unu sau doi pe timpul tare, iar acompaniamentul va conferi tonusul vital necesar, printr-un *staccato* bine ritmat, reliefat, conferind volum și amploare întregii mișcări.

În cifra 8, recomandăm, pentru o bună articulare, să se execute în poziția întâia, cu coarda *mi* liberă, care conferă discursului un plus de strălucire sonoră. Deși violoniștii de formație academică ar prefera poziția a treia, pentru a obține efectul de perpetuum de virtuositate, este necesar de a evita trecerile inutile dintr-o poziție în alta:

Urmează un segment de legătură aerian, bogat colorat în plan armonic, în variante disonante, care lasă totuși să se întrevadă o melodie de factură largă în acompaniament, reluată cu un ton mai sus în secvență. Oscilarea dintre tonurile la și si în bas conduce la instalarea lui E dur într-un pasaj apreciat *senza metrum* (în acompaniament), planul sonor al căruia conține o augmentare ritmico-dinamică, încheiată la *ff*, de la care, neîntrerupt, începe *partea mediană* a Fanteziei.

Compartimentul B. Dacă puntea dintre cele două compartimente ale formei (*A* și *B*) mai păstrează același spirit predominant de virtuositate interpretativă din primul compartiment, apoi compartimentul *B* face trimitere, dimpotrivă, la genul liric (a se vedea Exemplul 3). Pe această cale, Tudor Chiriac pune în valoare atât disponibilitățile lirice ale viorii, cât și pe cele ale unei teme cantabile prin excelență.

Ex. 29. *Fantezia rustică Prin Voloseni* de Tudor Chiriac Compartimentul B. Cf. 14. Tema.

V-no

P-f.

108

108

114

sul G al* espressivo, molto vibrato

mf

Scrisă în dominantă tonalității de bază (*E-dur*), respectiva diviziune formată din două secțiuni egale (*b* și *b'*) este de aproape două ori mai scurtă decât prima. Totuși, metrul de 4/4 îi asigură aproximativ aceeași durată sonoră de timp. La început, în *b*, după surprinzătoarele indicații *ma larghetto*, *accelerando*, *rapido*, *alargando* și *molto alargando* din puncte, tema este trasată *espressivo*, *molto vibrato*, în registrul grav al viorii, *sull G*.

În *b'* expunerea devine tot mai diversă, tema fiind repetată mai întâi cu note duble în registrul mediu și apoi în caracterul unui recitativ *doinit*. Indicații precum *meditativo*, *ben vibrato*, *senza metrum*, *non vibrato psihologic*, *lasciar vibrare*, dar și diverse tehnici și ornamente, printre care *vibrato*-ul ce trece treptat în tril, mordentul tăiat sau mordentul repetat cu *glissando* în jumătate de ton, accentuează sugestiile către specia lirică de doină. În privința mordentelor, însuși Tudor Chiriac specifică în partitura sa, că „mordentul cu *glissando* trebuie interpretat fulgerător de repede și poate fi repetat de 3-5 ori, în funcție de tempo” [22, p.5].

Această „melodie expresivă, interpretată *molto vibrato*, cucerește prin simplitate și noblețe, printr-o intensă și răscolitoare trăire. Lirismul covârșitor al temei, accentuat de acompaniamentul arpeggiat răspândește sonorități romantice, pline de sevă și capătă o tot mai convingătoare desfășurare, în fiecare repetare a ei. Expunerea temei în sexte, în registrul înalt; un *vibrato* intens, amplele acorduri pe fundal arpeggiat în acompaniament subliniază culminația acestei părți. Expresivitatea temei va fi reliefată de interpret prin *vibrato* și o neîntreruptă și unitară conducere a liniei melodice. Notele duble vor fi luate cât mai concomitent pe corzi, cu „așezarea” pe primele note ale trioletelor și „netezirea” ulterioară a corzii în *vibrato*” [18, p.137].

În interpretarea acestei părți, interpretul se va ghida, în mare parte, de similaritatea specificului de interpretare folclorică vocală. Reieșind din acest deziderat principal, prima frază (cf.14 – 16) se va cânta simplu, cu foarte puțină ornamentică, iar în cifra 16, unde motivul revine, într-o octavă superioară, păstrând același caracter *meditativo*, *ben vibrato*, *poco rubato* – deci, foarte apropiat de maniera vocală doinită – violonistul va utiliza mai multe tipuri de ornamentare specifice „doinitului violonistic”. Printre acestea, menționăm mordentul tăiat, ce se efectuează mărunț și la semiton, așa cum se obișnuiește în muzica folclorică. Un alt tip de ornament care se întâlnește adesea în doine, este format mai multe mordente succesive, pe nota lungă, de bază, care se interpretează la fel pe semiton. Interpretul va tinde să execute cât mai aproape de nota de bază (do diez), chiar micșorând semitonul spre pătrime de ton. Efectul este amplificat și de folosirea unui mic *glissando* în sus, imediat după efectuarea mordentului. De asemenea, e nevoie de un atac mic, „din arcuș”, exact pe mordent – în așa fel violonistul va obține un efect foarte asemănător cu cel ce se întâlnește în muzica folclorică, imitând cât mai aproape ornamentica doinelor vocale.

Un alt ornament utilizat de compozitor este trilul care apare în următoarea măsură și care aici este diferit de cel întâlnit în muzica clasică. Însăși compozitorul indică în partitură: „*vibrato*, ce trece în tril”. Deci, de la nota lungă vibrată, interpretul va trece într-un tril foarte mărunț. Menționăm, că și acesta, ca și cel precedent, trebuie interpretat un pic mai jos de un semiton, pentru a păstra specificul manierei populare de interpretare violonistică.

În cf.16, măsura 6, compozitorul indică *non vibrato psihologic* – o remarcă mai puțin obișnuită, dar care vine să explice mai mult trăirea interpretului decât o dexteritate tehnică anumită. Anume aici se află un segment concludiv, cu rol de punte emoțională către cadență – iar *non vibrato* „calmează” oarecum discursul destul de consistent.

Efectul de „stingere”, provocat de o dinamică reductivă (*p* către *pp*) și, în același timp, o expunere pianistică *poco accelerando* și *poco allargando*, este amplificat și de un *glissando* specific ce diferă de cel întâlnit în muzica academică, unde acesta se execută de obicei prin alunecare. În cazul dat, *glissando* se efectuează prin culcarea degetului în urmă, obținând un efect de coborâre a intonației, acest detaliu important fiind sugerat de compozitor prin plasarea procedurii *glissando* de la *fa diez* spre *fa becar*, cu revenirea spre *fa diez*. Un rol deosebit aici revine talentului și gustului artistic al interpretului. Mai mult, considerăm că pentru buna interpretare a acestui compartiment, este foarte binevenită cunoașterea specificului manierei violonistice folclorice. Recomandăm în acest scop și fredonarea vocală sau audierea versiunilor vocale a fragmentelor în cauză.

Cadența solistică. Compartimentul *B* este urmat de o destul de amplă Cadență, în tonalitatea omonimă (*e-moll*), indicată în schemă prin Compartiment *C*. Tema cadenței este mult mai pregnant

individualizată, în comparație cu conținuturile muzicale precedente, fiind însoțită prin diferite tehnici compoziționale și interpretative de note duble, acorduri sau diverse pasaje (a se vedea Exemplul 4). În același timp, Tudor Chiriac evocă *glissando*-urile din compartimentul A și indică frecvent *senza metrum*, *calando*, *larghetto* ș.a., cum se întâmpla și în secțiunea doinită a compartimentului B.

Ex. 30. *Fantezia rustică Prin Voloseni* de Tudor Chiriac. Cadenta.

The musical score consists of five staves, each labeled 'V-no'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations:

- Staff 1: Features a triplet of eighth notes, a 'ricochet' marking, and a 'Glissando' marking with a wavy line.
- Staff 2: Includes a 'f' (forte) dynamic marking, a 'sf' (sforzando) marking, and a 'Glissando' marking.
- Staff 3: Shows a triplet of eighth notes and a 'ricochet' marking.
- Staff 4: Contains a 'f' dynamic marking, a 'Glissando' marking, and a 'sf' marking.
- Staff 5: Features a triplet of eighth notes and a '3' marking.

Farmecul pătrunzător al acestui *rubato* meditativ (*ben vibrato*), cu triluri în secunde mici, ce amintesc de o lamentație doinită, instaurează o atmosferă contemplativă dar, totodată, luminoasă, datorată varierii, prin treapta a IV-a urcată a segmentului inițial al temeii, unde fiecare ton capătă importanță. „Individualizarea” intonațională apare aici ca o expresie a unei solitudini de o expresivitate aparte. Glasul viorii apare într-un plan sonor de o intensă trăire lăuntrică, pe cât de adâncă, pe atât de emotivă. Dialogul celor două voci, plin de finețe și bogăție de nuanțe, este dialogul personajului cu sine însăși, dezvăluind ascultătorului două laturi-perechi ale sufletului uman, adesea opuse între ele.

Și în acest compartiment, interpretul va utiliza posibilitățile tehnice reieșind din caracterul muzicii – aici, pe lângă spiritul doinit, apare și componenta narativă a discursului ce se desfășoară în câteva compartimente mici, ce conțin fraze bazate pe motive, întrerupte de pasaje de virtuositate – sexte în *glissando*, cu *ricochet*, ce accentuează și acompaniamentul armonic din partida pianului. Spre deosebire de *glissando* precedent, despre care vorbeam mai sus, în acest caz, procedeul se va executa în manieră academică, fapt ce va pune în evidență stilul concertant al piesei.

Ultimele două compartimente – B1 și A. Urmează, într-o expunere retrogradă, materialul muzical de până la cadență – conform logicii forme concentrice – compartimentele *B1* și *A*. În mod neașteptat, însă, compozitorul plasează imediat după punte introducerea, care este diferită prin conținut și durată. De altfel, aceste două diviziuni arhitectonice imediate cadenței pot fi tratate și ca o repriză inversată. Totuși, în afară de diferența amplasării introducerii și de puntea ce durează aici doar trei măsuri, compartimentul *B1* suportă anumite schimbări în ce privește imaginile plasticii muzicale, față de versiunea sa inițială, *B*: elementul liric devine mai individualizat, mai expresiv, sobru.

Ex. 31. *Fantezia rustică Prin Voloseni* de Tudor Chiriac. Tema Compartimentul B.

The musical score is written for Violoncello (V-no) and Piano-Forte (P-f). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The V-no part begins with a melodic line marked 'espressivo' and '8va'. The P-f part provides harmonic support with chords and a bass line. The score is divided into two systems, each with four measures. The second system ends with a cadence marked '8va' and 'm.s.' (messa di voce).

„În cele patru expuneri succesive ale temei, acompaniamentul devine tot mai static și ne lasă în voia unor amintiri suave, a unui ecou pitoresc și nostalgic. Visările singuratice, umbrite de o melancolie firavă se pierd parcă în neant, la *pp*. Un *mi* insistent de la sfârșitul acestei părți poate fi tratat ca având un dublu sens – pe de o parte, este inspirat din segmentele recto-tono folclorice doinite, iar pe de alta, el readuce, printr-o transformare ritmică și de tempo, caracterul inițial al lucrării” [18, p.138], - arată autoarele unuia din puținele articole dedicate acestei creații.

Vom recomanda interpretului ca *flajeoletul* natural să fie schimbat cu unul artificial, pentru a obține o continuitate a liniei melodice. Se va ține cont, totodată, și de menținerea permanentă a

presiunii degetului unu pe coardă, de poziția cât mai corectă a pernuței degetului patru și de poziția plată a părului arcușului, cât mai aproape de căluș, pentru a evita chixurile și fâșâitul.

În cea de-a doua redacție a lucrării, repriza compartimentului *A*, din cadrul formeii concentrice pentaparite păstrează structura primei părți. Dacă în prima redacție autorul a scurtat un pic acest compartiment final, în intenția de a dinamiza discursul muzical, apoi, în cea de-a doua, dimpotrivă, a lărgit discursul cu o cifră (din 24 de măsuri, cf.35), amplificând efectul concertant al întregii piese. Mișcarea melodică capătă o și mai mare ardoare, nuanțele devin și mai reliefate, iar utilizarea procedeelor *ricochet* și *glissando cromatic* întregesc tabloul unui tumult pasionant. Indicațiile interpretative pentru repriză vor fi în temei aceleași ca și pentru prima parte. Vom aminti aici doar că prin păstrarea aceleiași trăsături ușoare și grațioase a arcușului, menținerea precisă a tempoului (vivace), piesa va căpăta un caracter cât mai apropiat de cel popular.

Coda urmează să diminueze oarecum încărcătura emoțională a acestei părți, dar și a întregii lucrări, nu înainte, însă, de un *glissando* în *crescendo*, ca o reminiscență, o re-trăire a unor puternice simțiri umane. Finalul lucrării este conceput de compozitor cu o deosebită tandrețe, melodia parcă se topește în zare, lăsând în sufletul ascultătorului liniște, pace și lumină. Acest ultim compartiment se află în concordanță cu tendința compozitorului de a-și încheia lucrarea cu una dintre tehnicile ce oferă o anumită individualitate stilistică întregii lucrări – lucrare pe cât de simplă ar părea în timpul audierii, pe atât de complexă.

2.4. Capriciul moldovenesc pentru vioară și pian de Vladimir Ciolac (2004): coordonate ale tratării arhetipal-conceptuale (postmoderniste) a folclorului în creații din perioada contemporană

Capriciul moldovenesc, scris în 2004, este dedicat clarinetistului și pedagogului E. Verbețchi. Prima interpretare a fost realizată de reputatul clarinetist Simion Duja alături de maestrul de concert Natalia Botnariuc, la Festivalul internațional Zilele muzicii noi, în 2005. După cum am arătat în primul capitol, în 2018, compozitorul a decis să transcrie *Capriciul moldovenesc*, pentru vioară și pian. Astfel, autorul tezei l-a interpretat în premieră pentru acest instrument, în luna iunie 2019, în cadrul concertului de doctorat. Versiunea pentru vioară practic nu se diferențiază de cea pentru clarinet, decât doar prin particularitățile specifice acestor instrumente.

Capriciul moldovenesc este scris în **formă tripartită complexă de tip concertant**: I – *Allegro con brio*, II – *Cantabile con estro poetico*, III – *Presto, Con Fermezza*, în care compartimentele și chiar expunerea temelor sunt clar delimitate printr-un segment din două măsuri în caracter de dans (vezi schema lucrării mai jos), și se constituie după principiul dezvoltării motivice libere, improvizatorice, confirmat și de titlul dat de autor.

Fig. 4. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. Forma:

CAPRICIU MOLDOVENESC DE V. CIOLAC. SCHEMA FORMEI TRIPARTITE: A B C

<i>A, Allegro con brio</i>										
Introd.-liant	Tema A	Introd.-liant		Introd.-liant	Tema B		Introd.-liant	Tema B inversată V-ni-pian		Introd.-liant
I	A	I	A	I1	B	B1	I	B	B1	I
2m	8m	2m	8m	2m	8m	8m	2m	8m	8m	2m

<i>B, Cantabile con estro poetico</i>					
Introd.	Tema C	Tema C1	Tema C motiv	Tema C 1 motiv	Încheiere
2m	8m	8m	2m+2m	2m+2m	8m

<i>C, Presto, Con Fermezza</i>								
Introd	Tema D lărgită, structură motivică	Tema D1 lărgită, structură motivică	Puntea la pian	D2	E	D3	D4	Coda
6m	8m+4m	8m+4m	2m	8m	8m	8m	8m	8m

Conținutul plastic al *Capriciului* se situează în sfera unor imagini dansante și epice, de factură arhaică, la care se adaugă intonații de lamento. Originalitatea acestora rezidă în special în caracterul sintetic și divers al dezvoltării dramaturgiei piesei: partea I-a – dans, partea a II-a – baladă, partea a III-a – dans haiducesc-culminație epică.

Fiind inspirată din folclorul românesc, această piesă de virtuositate se remarcă printr-un caracter dinamic, viguros, concertistic, ce presupune o bună pregătire artistică și tehnică avansată a interpretului. Limbajul muzical se deosebește prin originalitate, compozitorul explorând cu măiestrie posibilitățile tehnice și artistice ale viorii, utilizând o factură pianistică diversă și o bogată paletă modal-armonică.

Aspectul intonațional-armonic al creației analizate denotă prezența unor elemente arhetipale specifice, utilizarea unui limbaj muzical arhaic, de rezonanță folclorică:

- absența tonalității (putem sesiza doar un suport zonal-tonal axat pe sunetul *re*, pe parcursul întregii piese, care, în partea a doua, se „divizează” în *re-la*, la care se adaugă alte două cvinte, în calitate de piloni auxiliari – *do-sol* și *la-mi* – toate în partida pianului);
- acorduri non-terțare (*cvartă-secundă-cvartă*; *cvintă-secundă-cvartă*, ș.a., în special în partida pianului) ce au un rol de nucleu tonal-armonic pe care se bazează întreaga lucrare – apare și sub formă de acord, dar și arpeggiat, în părțile a II-a și a III-a.

- septima cu apogiatură (pe timpul slab, în segmentul liant *a* ce sugerează acompaniamentul la braci al tarafului. Septima are un rol dramaturgic și în partea a III-a, unde apare „dublată” prin apogiatură (septimă spre septimă), în momentele culminante;
- intonații *lamento*, exprimate prin secunda mărită descendentă;
- apogiatura ascendentă la început de fraze, pe modul minor armonic (în părțile I-a și a II-a, ce amintește de melodiile doinite);
- constituirea discursului și a întregii forme în baza varierii și dezvoltării motivice, specifică folclorului.

Partea I-a are un caracter dinamic, preponderent dansant, în care se conturează însă atât imaginile dansante cât și cele narrative, exprimate prin limbajul intonațional-armonic, ce se va păstra pe parcursul întregii piese. Astfel, pe plan intonațional, în acest prim compartiment sunt prezente două teme, expuse de câte două ori, succesiv. Prima are caracter de dans și îmbină mișcarea treptată cu salturile largi de cvartă-cvintă, având însă o „oprire” mai puțin specifică genului de dans, pe secunda mărită descendentă *sol-diez-fa*, cu mordent, care indică mai degrabă o apropiere de intonațiile *lamento*. Acompaniamentul reprezintă o imitație a țambalului, în care se distinge linia „basului”, intervalele largi și secunde specifice acestuia.

Cea de-a doua temă (cf.2, m.23) este de o largă respirație, având un caracter epic, un pic agitat, spre care indică și debutul melodiei în registrul acut, specific baladei folclorice. Este interesant că acompaniamentul pianului are un caracter opus și inspiră o stare de frică, tulburare, prin motivul cromatizat, repetitiv, în șaisprezecimi, cu sincope plasate haotic și acorduri non-terțare ce o amplifică. Astfel, compozitorul utilizează contrastul de factură și caracter dintre partidele viorii și pianului, amplificând atmosfera agitată, prin oprirea pe vârful secunde mărite (*sol-diez*) și fragmentarea temei.

Întregul discurs conduce spre culminația primei părți (cf.3, m.41), când în partida pianului apare *ff*, iar vioara, în mod mai puțin obișnuit, preia rolul de fundal. Practic, partidele viorii și pianului s-au inversat, lăsându-i pianului rolul de solist.

Având în vedere caracterul de dans al primei teme, interpretarea violonistică va insufla fermitate și, totodată, ușurință, specifică acestui gen folcloric. Segmentul-liant care revine pe parcursul întregii piese, despre care am vorbit mai sus, se va interpreta strălucit, fulgerător, ca să corespundă cât mai aproape cu sonoritatea tarafului pe care o invocă compozitorul (braci – țambal). Apogiaturile este recomandat să fie interpretate cât mai scurt.

Ex. 32. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. Partea I



Totodată, din perspectiva artei de interpretare academice, acordurile cu apogiatură se vor cânta de pe coardă și nu din „aruncarea” arcușului pe coardă, procedeu întâlnit în arta de interpretare populară. Astfel, violonistul care va dori să accentueze caracterul popular sau academic al piesei, va ține cont de acest detaliu important. Structura motivică a tematismului acestui compartiment (2+2+2+2 măsuri), unde fiecare sfârșit de motiv este accentuat prin opriri pe mordente, implică necesitatea etalării unei expresivități aparte: acesta va fi cântat cu un mic atac din arcuș, concomitent cu vibrato, folosit imediat după mordent, un procedeu des utilizat în muzica folclorică și care poate reda cu destulă exactitate durerea, tristețea.

Desenul melodic în trepte repetate din prima temă, caracteristic melosului folcloric românesc, revine frecvent pe parcursul întregii piese, având un aspect de lamentație. Mersul treptat va fi scos în evidență de către violonist, mai ales în prima măsură a temei, prin evidențierea succesivă a primei șaisprezecimi de pe fiecare timp al măsurii, cu excepția ultimului: *un-și-doi-și*. Astfel, în figurația dată se conturează o melodie mai lină (*si-la-sol-diez*) care va fi subliniată și prin utilizarea unui arcuș un pic mai lung pe aceste note:

Ex. 33. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. Partea I. Cf. 14.



Este interesantă contrapunerea articulațiilor din partiția viorii și a pianului – dacă la vioară tema este expusă preponderent în articulații separate, în partida pianului prevalează *legato* în ambele mâini, ceea ce permite solistului să predomine în cadrul discursului muzical.

Partea a II-a a lucrării analizate are un caracter de baladă, sugerat chiar de introducerea la pian: melodia transpare în vocea superioară a cvintelor paralele, susținute de cvinta ostinato *la-mi* și acordul-nucleu (cvartă-secundă-cvartă) desfășurat arpeggiat. Cvintele paralele, pe care se axează întregul discurs creează și mai multă „nesiguranță” modală, ca și basul ostinato ce se transferă ulterior pe *do-sol* și *re-la*.

Ex. 34. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. Partea II. Cf. 59.

Melodia din partiția viorii se bazează pe un motiv din 4 măsuri care se repetă, mișcarea melodică se desfășoară în intervale largi de cvintă, cvartă, octavă și este inspirată din sonoritatea unor semnale de bucium, cu repetarea în secvență, ca un ecou. Specific baladei este și profilul descendent, și mai ales debutul în registrul acut (cf.4, m60).

Ex. 35. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. cf.4, m. 60:

Apogiatura din anacruză, păstrată din tema părții întâia, devine mai „transparentă” (triolet în loc de septolet). Și în această parte observăm tratarea motivică, iar intonațiile descendente devin mai insistente. Este interesant sfârșitul acestei părți – trioletul din motivul melodic al părții revine

insistent, după care „se pierde” în cvinte „atonale”, la *pp*. Repetarea acestora pe un singur ton amintește de finalurile recto-tono specifice baladelor și doinelor românești.

Pentru o executare cât mai adecvată a acestui compartiment, violonistul va folosi întreg arsenalul necesar pentru a obține un cantabile expresiv: *vibrato* larg, un schimb de arcuș continuu. O atenție deosebită se va acorda notelor alterate, intonația va fi cât mai precisă. Recomandăm executarea mordentului de pe degetul 2 sau 1 și evitarea degetului 3; totodată, se va păstra *vibrato* după mordent.

Spre sfârșitul compartimentului apare *portato* în triolet (cf.5), articulație ce pune în evidență, o dată în plus, aspectul narativ al acestuia. Aici, interpretul va utiliza un *portato* cât mai apropiat de *parlato*, evidențiind fiecare notă cu un arcuș „mai în coradă”. Considerăm că acest tip de tratare interpretativă este cel mai apropiat de specificul segmentelor finale în recto-tono, în balada folclorică, la care apelează compozitorul spre finalul acestui compartiment.

Partea a III-a, culminantă, reprezintă un dans haiducesc, cu caracter de luptă, spre care indică mai multe elemente – accentele, grupate în ritmul binar de 2/4, în celule asimetrice de tip aksak (3+3+2), desenul ritmic din linia basului, în primele patru măsuri ale introducerii la pian; apogiaturile „abrupte” în septimă, nonă, decimă, acorduri în intervale largi, accentele abundente. În general, accentele au un rol esențial în prezentarea conceptului nu doar a acestei părți, ci și a întregii lucrări. (cf.6):

Ex. 36. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. Cf. 6:

93 **6** **Presto. Con fermezza**

V-no

Pno. *ff*

Tema în partida viorii are un caracter energetic, iar alternanța mișcării treptate și a acordurilor sugerează ideea de luptă, avânt, îmbinată cu mai multe segmente culminante (m.107-110; 119-121). Este interesant că aceste mici culminații corespund oarecum ideii de culminație baladescă, situată în strofele augmentate, numite „elastice” ale baladelor populare interpretate de rapsozii

anonimi. Astfel, compozitorul mărește frazele din 8 măsuri prin segmente din 4 măsuri, în cele mai încordate momente ale conflictului, îmbinând într-un mod original elementele de dans și baladă, în partea a treia a *Capriciului moldovenesc*.

Ex. 37. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. Culminația. Cf. 97-110



În compartimentul D1 (m.111) în prim plan apare pianul – tema este expusă în factură acordică, în articulația *keil* (*staccatissimo*). În partida viorii salturile se inversează, devin ascendente și foarte largi. Schimbarea facturii pianistice din cf. 7 readuce paleta imaginilor din partea a doua, prin acordul-nucleu (cvartă-secundă-cvartă) desfășurat în *arpeggiato*. Pe fundalul acestora, apogiaturile viorii se transformă în sincope accentuate – se amplifică intensitatea și caracterul războinic al acestei părți.

Sincopele vor avea un rol important în conturarea conținutului ideatic al lucrării – în cf. 9, acestea capătă o intensitate extremă, fiind dublate și de partida pianului, în care apare tema în mâna stângă. Imaginea acestui dans epic apoteotic este întregită de dinamica *fortissimo*, ce se păstrează până la sfârșitul lucrării.

Ex. 38. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. Cf. 9.

În **codă** (m.157-164) apare intonația descendentă de secundă-terță, ca voce mediană în cadrul acordurilor viorii, dublată în mâna stângă la pian. Astfel, compozitorul concentrează în acest

ultim episod elementele-cheie ale discursului său componistic – intonația *lamento* și acordurile non-terțare, salturile și acordurile largi, accentele – care au contribuit la profilarea unor imagini cu caracter arhaic, epic, dansant, inspirate din folclorul românesc. Discursul final se desfășoară vertiginos și reprezintă apogeul dramatic al lucrării, fiind axat pe triluri în registrul acut al viorii și clustere în șaisprezecimi, la *fortissimo*, în partida pianului, încheindu-se brusc prin două acorduri, concomitent la vioară și pian. Ultima pauză a creației este prelungită prin *fermato*, ce este menită să ofere un respiro, o descărcare a atmosferei încordate a acestui compartiment, după care urmează „acordul” final scurt, format din două septime în octavă descendentă, ce sugerează o cădere o revenire bruscă, o trezire la „realitate”.

Ex. 39. V. Ciolac. *Capriciu moldovenesc*. Coda.

Caracterul concertant al piesei este condiționat și de forma tripartită contrastantă ABC (de tip rapid-lent-rapid) specifică genului de concert, fiind axat pe imagini artistice de o mare forță de sugestie. Totodată, compozitorul apelează și la elemente de improvizație ce se manifestă în cadrul formei prin dezvoltarea motivică și augmentarea frazelor în final.

Astfel, pentru a reda cât mai adecvat imaginile dansante epice, *lamento*, din care s-a inspirat compozitorul, violonistul va adopta aceeași tratare conceptuală a folclorului, utilizând procedee specifice ce le conturează : articulații bine determinate, ferme, tehnica mărunță a mâinii stângi în ornamente, accentele pronunțate (*dans*); sonoritatea „vorbită” a viorii, *portato* ș.a. Totodată, violonistul va apela și la tehnici specifice muzicii academice, care de multe ori, coincid cu cele populare. Spre exemplu, ca și în muzica academică, în folclor, ornamentele au rolul nu doar de a înfrumuseța discursul muzical, ci și de a evidenția tendințele/sensurile frazelor muzicale: în partea a doua a temei inițiale A (m.3), mordentul apare mereu în măsura a doua a temei iar direcția frazării trebuie să coincidă cu acesta – element de interpretare confirmat și prin indicațiile dinamice ale

autorului. Iar caracterul baladesc este accentuat de compozitor prin *portato* în triolet, în partea a doua a lucrării (cf.5), într-o formulă poliritmică (cvintolet pe două optimi în partida pianului). Pentru a oferi temei o libertate aparte specifică exprimării epice, amplificată de momente de înaltă tensiune dramatică a narațiunii, violonistul va evita utilizarea unui arcuș prea larg, fără a scăpa din vedere logica frazării, spre nota *re*, accentuată, evidențiată și prin apogiatură, care se va accentua cu grijă, fără brutalitate, oarecum mai moale.

2.5. *Fantezia „Brâul lui Amihalachioaie” pentru vioară și pian de Vlad Burlea – model de fuziune stilistică interpretativă academică-folclorică cu elemente de jazz*

Nume de referință în cultura muzicală autohtonă, **Vlad Burlea** (n.1957) contribuie, prin activitatea sa componistică deosebit de productivă, la completarea întregului diapazon de genuri vocale și instrumentale ale muzicii academice. Creația sa conține opusuri diverse pe plan timbral și tematic, acestea prezintă viziunile filosofice ale muzicianului, precum și tendința permanentă de a experimenta în baza tradiției. Deosebit de important este și cadrul ideatic centrat pe istorie, credință și folclor, domenii valorificate cu o sensibilitate aparte, avându-se în vedere dragostea compozitorului față de plaiurile natale exprimată în întreaga-i creație. Compozitorul valorifică în mod original tematismul folcloric de dans – de altfel, este cunoscută predilecția lui V. Burlea pentru folclorul românesc și, mai ales, pentru straturile arhaice ale acestuia. Cercetătoarele E. Mardari și S. Badrajan arată: „Un rol important în creația lui Vlad Burlea o are sursa folclorică, pe care o valorifică la diverse nivele: intonațional, ritmic, modal, arhitectonic, timbral, semantic etc. și o îmbinată cu măiestrie cu diferite tehnici de scriere contemporană” [48, p.26].

Versiunea pentru vioară și pian a fost compusă în mai 2004, iar prima audiere a avut loc pe 17 mai 2019, în cadrul Simpozionului științific „Centenar Gleb Ciacovschi-Mereșanu”, în interpretarea autorului tezei – vioară și a lui Dumitru Dubangiu – pian. Preluând tema acestui dans scris și interpretat la acordeon de maestrul Mihai Amihalachioale, compozitorul i-a conferit o „haină” violonistică, prin numeroase mijloace artistice și tehnice violonistice ce presupune un efort susținut al interpretului. Iată schema acestei creații, care se încadrează într-o structură tripartită cu introducere și codă.

Fig. 5. Vlad Burlea. *Fantezia Brâul lui Amihalachioaie*. Schema Formei.

Vlad Burlea. <i>Fantezia Brâul lui Amihalachioaie</i> . Schema Formei.											
Introd.	A			B			C				Coda
	a	b	c	Discurs derivat din c	Discurs derivat din introducere		d	d ₁	d ₂	d ₃	Discurs derivat din introducere
Măsurile 1-33	34- 43	44- 52	53- 62	63-86	87- 97	98- 101	102- 124	125- 134	135- 155	167- 173	174-186

În această piesă violonistică de virtuozitate, compozitorul Vlad Burlea tratează sursa folclorică prin intermediul principiului variațional. Astfel, primul compartiment *A*, conține trei secțiuni în baza a trei teme diferite – *a*, *b*, *c*, ce, alături de tematismul introducerii, sunt tratate în mod liber în compartimentul *B* al piesei. Cel de-al treilea compartiment, *C*, conține o temă nouă, *d*, expusă în câteva variante, fiind urmată de o codă, pe materialul introducerii.

Brâul pentru acordeon scris de maestrul Mihai Amihalachioaie, se interpretează într-un tempo mult mai rapid decât în *Fantezia* lui V. Burlea (pătrimea = 110). Bogatele mijloace artistice și tehnice violonistice de care a făcut uz compozitorul – ornamentație, pasaje în triolete și treizecidoimi, articulația *pizzicato* (interpretată cu ambele mâini), *glissando* pe optimi, acorduri placate etc. – impun interpretului o abordare creativă și complexă.

Forma acestei piese se structurează în 13 compartimente ce se desfășoară în mod liber, în baza unui material tematic prezentat prin trei teme înrudite, variate în special pe plan intonațional-motiv, urmând fanteziei exuberante a compozitorului – ce corespunde, de altfel, și titulaturii piesei.

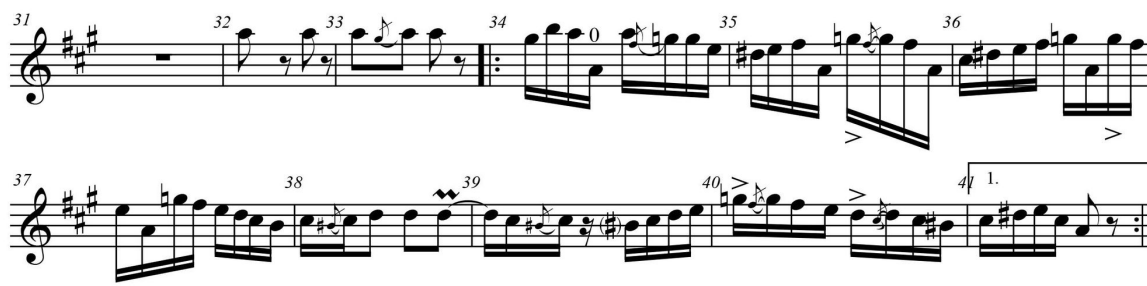
Ex. 40: Vlad Burlea, *Fantezia Brâul lui Amihalachioaie* pentru vioară și pian. Tema A.



În mod special am menționa importanța respectării tempourilor și agogicii indicate de autor, care necesită o tehnică violonistică destul de temeinică (în special tehnica arcușului). Dintre cele mai importante recomandări de interpretare vom remarca necesitatea cunoașterii de către violonistul de formație academică, a particularităților structurale și de interpretare a folclorului românesc, întrucât prezența unor numeroase forme de ornamente specifice (precum mordentul

tăiat, mordentul dublat, diverse apogiaturi între șaisprezecimi, care trebuie interpretate rapid ca sa nu deranjeze ritmica și mersul melodic al șaisprezecimilor, etc.).

Ex. 41. V. Burlea. *Brâul lui Amihalachioaie*. Tema B. Ms. 34-41.



Toate aceste dexterități vor constitui nu doar piatra de încercare pentru acesta, ci și punctul forte al unei foarte bune interpretări:

Ex.42. V. Burlea. *Brâul lui Amihalachioaie*. Ms. 102-124

De asemenea, creația analizată se deosebește și prin inserarea de către compozitor a unor inflexiuni de manieră jazzistică, în special în partida pianului, ceea ce constituie o originală fuziune stilistică ce necesită o tratare interpretativă care să o încadreze în mod organic în procesul interpretativ.



2.6. Concluzii la Capitolul 2

1. Atât limbajul muzical, caracterul tematismului, cât și principiile de structurare ale formei *Concertului pentru vioară* de V. Poleacov denotă tangențe clare cu folclorul românesc, constituind una din principalele caracteristici ale acestei creații. Compozitorul a lărgit tiparele specifice genului de concert, prin utilizarea în mod creativ a elementelor folclorice, urmând modelul propus de contemporanul său A. Hacıaturian. Aceste trăsături au determinat și elaborarea unei tratări interpretative corespunzătoare, în care un rol important îl va avea în special expresia ritmică, prin diversitatea accentelor, determinată de valența fluctuantă a acestora pe parcursul frazelor muzicale și chiar a unei singure masuri. Cu toate că limbajul muzical al concertului denotă o amprentă de inspirație folclorică, interpretarea acestuia necesită o bună pregătire academică, ce include mai multe momente ce prezintă dificultate tehnică, în special în partea întâia și a treia: note duble, pasaje multiple. De asemenea, e nevoie de o bună sonorizare și un *vibrato* calitativ, mai ales în temele de factură lirică, care uneori sunt solicitate de compozitor să fie interpretate în pozițiile înalte ale viorii, pentru a obține un timbru mai cald, catifelat. În general, interpretarea acestui concert nu impune posedarea unor tehnici violonistice specifice artei populare, ci doar a unor elemente precum trăsăturile de arcuș și unele ornamente ce accentuează apartenența temelor la melosul folcloric.

2. O lucrare marcantă în repertoriul violonistic național este *Concerto rustico* de Vladimir Rotaru, care nu doar ocupă un loc binemeritat în patrimoniul muzicii naționale, ci poate și trebuie să beneficieze de noi abordări interpretative, argumentate în contextul cercetărilor contemporane în domeniul dat și unor re-interpretări originale pe scenele de concert. În general, modelul de abordare componistică a melosului popular în această creație poate fi apreciat ca unul de nivel conceptual, în care se evidențiază în primul rând imaginea plastică a satului; a eroului cu bogate trăiri de factură lirico-dramatică. Tematismul original, bogat nuanțat, este supus principiilor

variațional și improvizatoric. Conținutul afectiv al discursului emană în același timp dragoste de viață, forță, libertate, dar și un lirism dezarmant, de o sinceritate aparte: este cunoscută predilecția compozitorului pentru improvizația în stil popular care, de fapt, marchează întreaga sa operă.

Abordând în propriul repertoriu creața analizată, recomandăm o tratare interpretativă polivalentă, bazată pe semantica tematismului de inspirație folclorică. Un loc central, în acest context, îl ocupă îmbinarea echilibrată a abilităților și dexterităților de interpretare academică cu elemente specifice ale tehnicii viorii populare, ne referim în special la ornamentică, la semantica diversă a tematismului discursului muzical ș.a. *Concerto rustico* de V. Rotaru se deosebește printr-un limbaj muzical complex și un tematism bogat nuanțat, de sorginte folclorică, ce necesită de la interpret nu doar o pregătire tehnică riguroasă, abilități în interpretarea unor trăsături de arcuș, buna cunoaștere a registrelor înalte ale instrumentului, abilitatea de a cânta în ansamblu, de a improviza, ci și capacitatea de a transmite ascultătorului concepția și conținutul afectiv al lucrării, de a nuanța fiecare detaliu al discursului muzical, de a scoate în evidență anumite elemente structural-artistice ale acesteia, prin abordări interpretative noi.

3. *Fantasia alla rustica* de Tudor Chiriac este o lucrare violonistică de referință din repertoriul național, cu o dramaturgie originală, ce demonstrează o viziune plenară, optimistă asupra vieții și profunde legături cu semantica și sensibilitatea limbajului muzical folcloric românesc. Astfel, pentru o execuție de excelență a acestei creații, ca și a altor creații violonistice cu bogate amprente naționale românești, interpretul-violonist ar trebui să cunoască și să posede deopotrivă atât dexteritățile și abilitățile manierei interpretative specifice viorii populare, cât și celei academice, utilizând și îmbinând cu măiestrie ambele resurse, trecându-le printr-o originală „prismă” comparativă, fără a scăpa din vedere scopul suprem al oricărei performanțe artistice – mișcarea și înnobilarea prin muzică, a sufletului uman.

Partida violonistică a acestei creații se deosebește printr-o mare varietate de articulații și dexterități tehnice, acestea constituind un factor decisiv în întruchiparea mesajului conceptual al lucrării și conținutului figurativ al acesteia: de la glissando cromatic și ricochet în introducere, varietăți de vibrato, ornamente specifice „doinitului” instrumental (mordent tăiat la semiton, vibrato ș.a.), la îmbinarea unor ornamente, interpretarea pe pătrimi de ton și psihologizarea intonației în momente de înaltă expresivitate – toate acestea necesitând nu doar măiestrie violonistică, ci și pătrunderea emoțională-semantică a discursului maestrului Tudor Chiriac.

4. *Capriciul moldovenesc* pentru vioară și pian de V. Ciolac este o creație originală, ce oferă interpretului posibilitatea de a-și manifesta măiestria artistică. Dramaturgia lucrării se deosebește prin originalitate – partea I-a are un caracter de horă, conține elemente de intonații *lamento*, care se amplifică în partea a doua, cu caracter baladesc, pentru a se îmbina în mod organic

în partea a treia, dansant-epică; compozitorul utilizează un limbaj muzical ce denotă o abordare conceptuală-arhetipală a folclorului, fără a utiliza citate, pseudo-citate sau imitații directe.

Dificultățile de interpretare se rezumă la tehnica acordurilor, a apogiaturilor ș.a. Fiind inspirată din melosul moldovenesc, conține numeroase elemente ce sugerează la nivel conceptual imagini de dans și epice. Astfel, violonistul va utiliza și unele abilități de interpretare specifice muzicii folclorice: tehnica mărunță în ornamente, îmbinarea tehnicii vibrato cu mordentul ș.a. Totodată, fără să utilizeze citate, pseudo-citate sau imitații directe, Vladimir Ciolac a mai apelat și la unele elemente de improvizație, regăsite predominant în dezvoltarea motivică a materialului tematic. Deși este o lucrare recentă, ocupă un loc aparte în componistica națională și merită pe deplin să-și ocupe locul în repertoriile didactice și concertistice.

5. Piesa *Brâul lui Amihalachioaie* pentru vioară și pian de V. Burlea reprezintă un exemplu concludent de integrare pe plan stilistic a interpretării academice și folclorice românești, cu elemente de jazz. Toate acestea necesită abordări mai puțin „academice”, situate la confluența artei interpretative violonistice academice și a celei populare.

Se știe că interpretarea de calitate se bazează pe analiza minuțioasă a textului muzical, pe cercetarea surselor de inspirație ale autorului, pe comprehensiunea tuturor componentelor formei, ale dramaturgiei și compoziției creației. Astfel, un bun interpret va fi atent atât la mijloacele de expresie muzicală, cât mai ales la dificultățile tehnice necesare redării conținuturilor muzicale. O execuție de succes este o execuție creatoare, bazată pe reliefurile mijloacelor intonaționale, plasticitatea ritmică, diversitatea dinamică și timbrală și, de asemenea, pe modalitățile de articulare. Recomandările expuse pot fi atribuite pe deplin abordărilor interpretative contemporane a repertoriului analizat, fiind valabile și pentru repertorii mai largi, utile atât pentru interpreții ce se află la început de cale, dar și celor avansați.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema științifico-practică soluționată în teză constă în elaborarea unor noi viziuni interpretative asupra repertoriului creațiilor pentru vioară de inspirație folclorică ale compozitorilor moldoveni, ce implică punerea în evidență, pe de o parte, a conținutului figurativ-semantic al acestor lucrări, prin prisma semanticii și a trăsăturilor inerente surselor folclorice de gen – lirice (doina, cântecul propriu-zis, cântecul de leagăn, cântecul miresei), epice (balada) și de dans (hora, sârba, geamparale ș.a.), iar, pe de alta, identificarea și relevarea unor particularități interpretative specifice muzicii violonistice academice și populare, elucidarea principiilor tehnice și artistice de interpretare etc.

Astfel, pentru înțelegerea și identificarea tangențelor componisticii naționale cu sursele folclorice, este necesară cunoașterea temeinică a trăsăturilor muzicale specifice, a semanticii și a altor elemente ale principalelor genuri și specii ale folclorului românesc. Printre acestea, evidențiem, ca fiind fundamentale – pe lângă multe altele – caracterul improvizatoric, diversitatea stilistică și melodică proprie liricii populare, spiritul narativ al epicii și varietatea impresionantă de structuri ritmice și intonaționale ale dansului popular. Toate acestea se regăsesc, mai mult sau mai puțin, în bogatul repertoriu de creații violonistice de inspirație folclorică, pe care este axată teza de față.

Având un spirit creativ, demonstrând adeziunea față de valorile folclorului românesc, compozitorii autohtoni au cultivat în creațiile lor un limbaj specific național, recognoscibil, plin de originalitate. Putem întrevedea în creațiile analizate atât multiple trăsături proprii genurilor și speciilor folclorului românesc, cât și prezența unor structuri melodice-tematice, ritmice și intonaționale ce au devenit esențiale pentru profilurile individuale ale compozitorilor. Pe parcursul anilor, personalități ale muzicii naționale precum Ștefan Neaga, Eugen Coca, Alexei Stârcea, Leonid Gurov, Gheorghe Neaga, David Gherșfeld, Valeri Poleacov, Zlata Tcaci, Pavel Rivilis, Boris Dubosarschi, Serafim Buzilă, Vasile Zagorschi, Vladimir Rotaru, Ion Macovei, Tudor Chiriac, Vlad Burlea, Gheorghe Mustea, Anatol Ștefăneț și mulți alții au manifestat un viu interes pentru folclorul românesc, lăsându-ne opusuri valoroase, în care folclorul reprezintă un factor deosebit de important. În acest context, creațiile pentru vioara de inspirație folclorică ocupă un loc aparte. Fiind scrise în diverse genuri ale muzicii instrumentale – de la miniaturi la forme ample de sonată și concert – acestea denotă grade diferite de tangențe și „asimilări” a surselor folclorice.

Rezultatele obținute demonstrează valoarea patrimonială a acestui repertoriu reprezentativ pentru componistica națională, selectat de autor atât în baza criteriului temporal-evolutiv, cât și în baza aprecierii obiective a prezenței și importanței elementelor folclorice în limbajul muzical-

componistic al acestora. În același timp, evidențierea surselor, elementelor, etc. de sorginte folclorică a fost relevată în contextul unor modalități componistice diverse de abordare a folclorului în creațiile date – de la citat și pseudocitat, la abordări semantice, arhetipale etc.

Totodată, vioara, un instrument cu un potențial artistic și tehnic deosebit de bogat, ce se manifestă plenar atât în muzica academică, cât și în cea folclorică, la rândul ei, a marcat limbajul componistic de influență folclorică. În acest sens, este concludentă identificarea și analiza, în cadrul tezei, a unor numeroase „probe” de „fuziune” stilistică, de virtuozitate tehnică și artistică etc. specifice discursului violonistic academic cu cel folcloric. Iată de ce analiza interpretativă a repertoriului selectat a implicat și obiectivul specific de a identifica în cadrul discursului dexteritățile tehnicii violonistice specifice interpretării muzicii folclorice, lăutărești, conducând și spre argumentarea utilizării în mod creativ-artistic și original a acestora de către compozitori, în contextul discursului academic.

În urma îmbinării investigațiilor teoretice cu practica profesionistă, am intentat să ajungem la „miezul” problemei, demonstrând în timpul interpretării scenice a repertoriului selectat, modalitățile de executare a diverselor elemente de tehnică violonistică – trăsături de arcuș, ornamente etc. – elaborând abordări de sinteză a fenomenului dat. Astfel, formularea teoretică a unor recomandări metodice de interpretare și implementarea în practica artistică a unor noi tratări interpretative, cu utilizarea unor procedee și tehnici violonistice specifice s-a manifestat în partea practică a tezei, în cadrul celor trei recitaluri, în care a fost interpretat o mare parte din repertoriul analizat.

În această ordine de idei, pentru a realiza cu succes conceptul unor lucrări de inspirație folclorică, interpreții ar trebui să-și concentreze atenția în special asupra stilului de interpretare violonistică. Spre exemplu, discursul de tip doinit, ce se află sub semnul improvizației, a libertății ritmice și a ornamenticii bogate, implică o manieră de interpretare, specifică mai ales prin necesitatea comprehensiunii semanticii mesajului emotiv. Ca și doina, cântecul propriu-zis necesită o stilistică interpretativă de o sonoritate, expresivitate aparte, încadrate într-un alt tip de ritmică și cu alt aspect ornamental. Pentru redarea trăsăturilor specifice surselor epice, violonistul va recurge la anumite articulații, la o sonorizare mai amplă, dar, mai ales, la elaborarea unui „plan” dramaturgic specific discursului de tip narativ, „identificându-se” oarecum cu povestitorul. Și stilistica interpretativă specifică speciilor folclorice de dans implică abordarea adecvată în primul rând a elementelor metro-ritmice, plasarea corectă a accentelor, totul într-un context semantic specific acestui domeniu atât de divers al folclorului moldovenesc.

Totodată, în procesul de lucru asupra conceptului stilistic-dramaturgic al creațiilor, interpretul va recurge la abordări complexe mixte a surselor folclorice, ce se întâlnesc mai ales în

creațiile contemporane, conceptualizând mesajul, conținutul lucrării, ținând cont atât de contextul emotiv-semantic, cât și de particularitățile partidei violonistice, care de multe ori conține anumite „indicii” specifice, ce sugerează anumite genuri folclorice, precum dansul, balada sau speciile lirice.

Violoniștii de formație academică care își propun să interpreteze astfel de creații, ar trebui să pornească în abordările lor de la sursa primară de inspirație a compozitorului, de la studierea și cunoașterea particularităților de interpretare violonistică populară – doar așa fiind posibilă realizarea unor versiuni interpretative profunde, bogate și interesante pe plan artistic. Astfel, în cadrul proiectului de doctorat am optat pentru abordări interpretative de sinteză, ce permit integrarea în contextul academic a surselor specifice tehnicii violonistice folclorice, încercând o „decodificare” a celor mai importante detalii practice de interpretare, în creații violonistice de inspirație folclorică ale compozitorilor din Republica Moldova, venind cu recomandări din punctul de vedere al unui instrumentist.

Astăzi, valorificarea plenară a creațiilor marcate de melosul folcloric, adecvată noilor rigori ale artei interpretative, devine prioritară în special pentru violoniști. Pentru a realiza cu succes conceptul artistic-scenic, de concert, al lucrărilor date, un interpret cu pregătire academică, în ultimă instanță, va trebui nu doar să pătrundă tainele limbajului componistic, ci să studieze, să cunoască și să posede, cu o anumită doză de măiestrie, abilitățile specifice interpretării muzicii folclorice la vioară, utilizându-le în mod creativ în propria practică interpretativă.

RECOMANDĂRI

1. A continua și a aprofunda investigațiile teoretice și practice legate de corelațiile și tangențele dintre discursul academic și cel folcloric, pe exemplul repertoriilor pentru alte instrumente – pian, flaut, clarinet ș.a.
2. A publica o antologie cu un repertoriul violonistic de inspirație folclorică cât mai amplu, al compozitorilor din Republica Moldova, cu includerea unor indicații metodice de interpretare a ornamenticii, articulațiilor etc.
3. A elabora un ghid metodic, pentru violoniștii de formație academică, asupra dexterităților violonistice specifice interpretării folclorice.
4. A promova pe scenele de concert din republică și de peste hotare, repertoriul violonistic de inspirație folclorică, astăzi quasi-necunoscut, al compozitorilor din Republica Moldova.
5. A institui mai multe tipuri de manifestări precum un festival, un concurs, etc, sub egida instituțiilor și organizațiilor de profil – AMTAP, a Filarmonicii Naționale, Uniunii

Muzicologilor și compozitorilor ș.a. – ce ar încuraja tinerii compozitori și interpreți să creeze și să interpreteze noi lucrări scrise în baza folclorului românesc.

6. A organiza întâlniri de creație a muzicienilor de formație academică cu interpreți de muzică folclorică, în scopul mai bune cunoașteri reciproce a protagoniștilor din aceste două domenii ale artei interpretative.

BIBLIOGRAFIE:

ÎN LIMBA ROMÂNĂ

1. *Arta Muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
2. Andrieș, V. Concertul instrumental și reflectarea lui în muzicologia autohtonă În: *Anuarul științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. Nr. 1-2 (12-13). Chișinău: Valinex, 2011, p.60-68
3. Axionov, V., Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova. În: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, p. 73–87.
4. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
5. Badrajan, S. Limbajul improvizației în doină și baladă. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2021, nr. 4(41), pp. 14-18
6. Badrajan S., Fenomenul sonor prin prisma gândirii muzicale tradiționale – valoare, conținuturi, funcție în spațiu și timp. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*, Conferință științifică internațională, 23 iunie, 2015, Rezumatele lucrărilor, AMTAP
7. Badrajan S., Doroș S. Modele ornamentale în cântecul liric propriu-zis. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013, nr. 1(18), pp. 57–60
8. Badrajan S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia, Cântecul miresei: Studiu monografic*. Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p.
9. Berezovicova T., Molodojan A. Concertul pentru vioară și orchestră de David Gherșfeld, În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, Nr. 1/2 (12/13), 2011, AMTAP, Chișinău, 2011, pp. 53–60
10. Berezovicova T., Molodojan A. Concert pentru vioară și orchestră (nr.1) de Boris Dubosarschi: conceptul componistic și interpretativ. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: conf. șt. intern., ed. a IV-a*. Chișinău, 25 sept. 2018. Chișinău: Valinex, 2018, pp.32–34.
11. Bughici D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974. 353 p.
12. Bughici D., Gheciu R. *Formele și genurile muzicii instrumentale*. București, 1960. 117p.
13. Buzilă S. *Interpreți din Moldova*. Lexicon enciclopedic (1460-1960). – Chișinău, Editura ARC, 1996.
14. Bunea D. Contribuții la studiul fenomenului de creare a muzicii în arta lăutărească. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr. 1-2 (12-13) 2011, AMTAP, Chișinău, 2011, pp. 242-

15. Bunea D. Modalități de abordare a folclorului în creațiile pentru vioară ale compozitorilor din Republica Moldova. În: *Componistica românească de valorificare a folclorului: de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre*. Suceava: Lidana, 2015, pp. 131-136.
16. Bunea D. Tradiția lăutărească din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate. Teze preliminare. În: *REVART* Nr.1/2010, Timișoara, pp.25-38
17. Bunea D., Molodojan A. *Concerto rustico* de Vladimir Rotaru: aspecte structural-interpretative. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2005: Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior: seminar metodologic, 25 mar. 2005, AMTAP, Chișinău, 2006, pp. 92–96
18. Bunea D., Molodojan A. *Fantasia alla rustica* de Tudor Chiriac. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Ediția a IV-a. Chișinău, 2004, pp.137-139.
19. Burlea V. Folclorul ca punct de reper în revitalizarea activității muzicale componistice. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern.*, 11–12 dec. 2014, AMTAP, Chișinău, 2015, pp.272-275
20. Chiciuc N. Miniaturile compozitorului Gheorghe Neaga: între vechi și nou. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. nr. 2 (29) / 2016. Chișinău: Notograf Prim, 2016, pp. 52-56.
21. Chiciuc N. Valorificarea elementului folcloric în suitele compozitorului Gheorghe Neaga. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. nr. 2 (37) / 2020. Chișinău: Valinex, 2020, pp. 145-149.
22. Chiriac T. *Fantezie rustică* pentru vioară și pian, Editura *Hiperion*, Chișinău, 1991
23. Chiseliță V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia. În: *Arta* 2005. Chișinău, 2005. pp. 68-81
24. Chiseliță V. Cântecul liric non-ritual. Doina și cântecul propriu-zis. În: *Arta muzicală din Republica Moldova*, Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp.308-338
25. Chiseliță V. Cântecul epic tradițional. În: *Arta muzicală din Republica Moldova*, Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp.273-308
26. Chiseliță V. Dialogul european și structura genurilor muzicii populare instrumentale de dans din Basarabia și Bucovina În: *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*, nr. XIX. Iași: Editura Palatul Culturii, 2019, pp. 95-134
27. Chiseliță V. Muzica tradițională de dans. În: *Arta muzicală din Republica Moldova*, Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp.339-375
28. Chiseliță V., Badrajan S. Repertoriul de nuntă. În: *Arta muzicală din Republica Moldova*,

Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp.166-187

29. Ciobanu-Suhomlin, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
30. Ciobanu Gh. Moduri de abordare a folclorului în propria creație. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* : materialele conf. intern., 11–12 dec. 2014 AMTAP, Chișinău, 2015, pp.183-190
31. Comișel E. *Folclor muzical*. București: Editura Didactică și pedagogică, 1967. 470 p.
32. Comișel E. *Studii de etnomuzicologie*. Vol. I. București: Ed. Muz., 1986. 278 p.
33. *Compozitori și muzicologi din Moldova*. Lexicon bibliografic, Chișinău, 1992. 263 p.
34. Cosma V. *Figuri de lăutari*. București: Editura Muzicală, 1960, 232 p.
35. Dansul. Disponibil online: <https://patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-ale-artei-sau/dansul>
36. *Dicționar de termeni muzicali*. Red. Gh. Firca. București: Editura științifică și enciclopedică, 1984. 529 p.
37. Florea, A. Influențe stilistice în sonata pentru vioară și pian în si minor de Ștefan Neaga În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, Nr. 2 (33), 2018, pp. 35-40
38. *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993. 90 p.
39. Galaicu V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale: (în lumina tradiției românești)*. Chișinău: Arc, 1998. 117 p.
40. Ghilaș, V. Doina, de la ancestralitate la convergență și consemnare în Lista Reprezentativă a Patrimoniului Cultural Intangibil al Umanității. În: *Studii culturale*, Ed. 1, 26 septembrie 2019, Chișinău. Chișinău: Grafema Libris, 2020, Editia 1, Vol.1, pp. 21-32.
41. Ghilaș V. *Muzica etnică. Tradiție și valoare*. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
42. Ghilaș V. Organologia populară și muzica instrumentală. În: *Arta muzicală din Republica Moldova*, Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp.66-99
43. Gîrbu E. *Compozitorul Vladimir Ciolac: orientări stilistice în creația cu tematică religioasă*. Chișinău: Pontos, 2018. 362 p.
44. Georgescu C. D. *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*. București: Editura Muzicală, 1984. 645 p.
45. Grib V. Aportul violonistului Dumitru Blajinu la păstrarea și valorificarea culturii muzicale tradiționale În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, Nr. 1 (30), 2017, pp.160-164
46. Grib V. Badrajan S., Reflecții asupra fenomenului ornamental în repertoriul lăutarilor

- violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. nr. 2 (29), 2016. Chișinău: Valinex, 2019, pp. 134-137
47. Ionescu, L.A. *Teoria interpretării muzicale*. București: Editura Europolis, 2009. 212 p.
48. Mardari, E., Badrajan, S. Creația compozitorului Vlad Burlea – obiect de cercetare științifică. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: Tezele comunicărilor*, 15 aprilie 2022, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2022, pp. 26-27
49. Melnic V. Andrieș, V. Analiza interpretativă: încercare de definiție. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. nr. 4 (41), 2021. Chișinău: Valinex, 2021, pp. 7-13.
50. Melnic V. Chiciuc N. Influențe folclorice în sonatele compozitorului Gheorghe Neaga. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conferinței internaționale*, 11-12 decembrie 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 203-206.
51. Melnic V. Pînzaru N. *Sonata pentru vioară și pian* de Serafim Buzilă: un exemplu de inventivitate componistică și un omagiu adus marelui George Enescu. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. nr. 1 (34) / 2019. Chișinău: Valinex, 2019, pp. 71-79
52. Miliutina I. Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală. În: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993, pp. 66-74.
53. Mironenco, E. Concertul instrumental în creația componistică din Republica Moldova În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.703-732
54. Molodojan-Mitișov A. *Concertul pentru vioară, instrumente cu coarde și timpane de Zlata Tcaci*. În: *Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice*. nr. 1-2 (8-9) / 2009, pp. 99-106
55. Molodojan-Mitișov, A. Dificultăți de interpretare a muzicii contemporane În: *Problemele metodico-didactice în învățământul artistic superior: seminar metodologic*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău, 2003, p. 99–102.
56. Oprea Gh. Agapie L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983. 435 p.
57. Rotaru P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 589-651.
58. Saulova I. Sonata pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru: particularitățile limbajului muzical, compoziției și dramaturgiei. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1 (42), 2022, pp.56-58.
59. Peisaje muzicale în România secolului al XX-lea. București: Editura muzicală, 2002. 190 p.
60. Slabari N. Repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova.

Autoreferat al tezei de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2016. Disponibil online: http://www.cnaa.md/files/theses/2016/24522/nicolae_slabari_abstract.pdf

61. Slabari, N., Cotos, M. Particularități stilistice și interpretative în repertoriul folcloric al lăutarului violonist Alexandru Bidirel. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, Nr. 1 (30), 2017, pp. 150-159

62. Sulișteanu Gh. *Cântecul de leagăn*. București: Editura muzicală, 1986. 906 p.

63. Szenik I. *Folclor muzical: modul de studiu III: pentru studii universitare prin învățământ la distanță*. Cluj Napoca: Academia de muzică Gheorghe Dima, 67 p.

64. **Tălămbuță R.** Fantezia rustică *Prin Voloseni* de Tudor Chiriac: perspective interpretative În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* Nr.2 (37), 2020, Chișinău, 2020, pp.165-172. Disponibil online: 160882155225.talambuta.fanteziarustica.pdf (amtap.md)

65. **Tălămbuță R.** Elemente folclorice în creații violonistice de filiație românească semnate de compozitori din Republica Moldova În: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare. Materialele conferinței științifice naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat*, 9 decembrie 2022, Chișinău: AMTAP, 2023 pp.149-155 Disponibil online: Elemente folclorice în creații violonistice de filiație românească semnate de compozitori din Republica Moldova (idsi.md)

66. **Tălămbuță R.,** Bunea, D. Aspecte ale interpretării tematismului de inspirație folclorică în Concertul pentru vioară și orchestră de Valeri Poleacov. În: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*. Culegere de articole științifice. Chișinău, 2023. pp. 129-135. Disponibil online: VALORIFICAREA ȘI CONSERVAREA PRIN DIGITIZARE A COLECȚIILOR DE MUZICĂ ACADEMICĂ ȘI TRADIȚIONALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA.pdf (amtap.md)

67. **Tălămbuță R.,** Bunea, D. *Concerto rustico* pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru: tratări semantice și interpretative ale tematismului În: *AKADEMOS*, nr. 4/2021, pp. 145-149. Disponibil online: http://akademos.asm.md/files/145-149_0.pdf

68. **Tălămbuță R.,** Bunea D. *Capriciul moldovenesc* pentru vioară și pian de V. Ciolac: aspecte muzical-structurale și interpretative În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* Nr.2 (39) Chișinău: Valinex, 2021, pp.31-38. Disponibil online: 16299780304.TalambutaBunea_Capriciulmoldovenesc.pdf (amtap.md)

69. **Tălămbuță R.** Aspecte de interpretare a surselor lirice de inspirație folclorică în creațiile pentru vioară semnate de compozitorii moldoveni. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, Chișinău, 15 mai, 2020, AMTAP, Rezumatele lucrărilor, pp.92-93 Disponibil online: Aspecte de interpretare a surselor lirice de inspirație folclorică în creațiile pentru vioară semnate

de compozitorii moldoveni (idsi.md)

70. **Tălămbuță R.** Elemente epice și lirice în interpretarea creației *Povestire* pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi, În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Simpozion Centenar G. Ciaicovschi-Mereșanu, 17 mai 2019, Rezumatele lucrărilor, Valinex, Chișinău, 2019, p. 55. Disponibil online: [Elemente epice și lirice în interpretarea creației Povestire pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi \(idsi.md\)](#)

71. **Tălămbuță R.** Fantezia rustică *Prin Voloseni* de Tudor Chiriac: perspective interpretative În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Conferință științifică internațională, 25 septembrie 2018, Rezumatele lucrărilor. Valinex, Chișinău, 2019, p.103. Disponibil online: [Fantezia rustică prin voloseni de Tudor Chiriac: perspective interpretative \(idsi.md\)](#)

72. **Tălămbuță R.** Particularități ale stilisticii interpretative în creația „Fantezia Brâul lui Amihalachioaie” pentru vioară de Vlad Burlea În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate (Ed. a V-a)*, 24 septembrie 2019, Tezele lucrărilor, Valinex, Chișinău, 2019, p. 111. Disponibil online: [Particularități ale stilisticii interpretative în creația Fantezia Brâul lui Amihalachioaie pentru vioară de Vlad Burlea \(idsi.md\)](#)

73. Tonu, E. *Cântecul de leagăn — specie a liricii populare*. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr. 4 (17), 2012, pp. 259-263.

74. Țircunova S. Elemente vechi și noi în sonata compozitorilor din Moldova. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, pp. 88-94.

75. Vancea Z. Legătura dintre tradiție și inovație, văzută în lumina dezvoltării creației muzicale românești. În: *Național și universal în muzică*. București: Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, 1967, pp.23-25.

76. Vlaicu O. Aspecte interpretative ale *Rondoului pentru vioară și pian* de S. Buzilă. În: *Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice*. nr. 1-2 (10-11), 2010, pp. 54-56.

77. Vlaicu, O. Implementarea muzicii violonistice a compozitorilor din Republica Moldova în procesul didactic la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. În: *Problemele metodico-didactice în învățământul artistic superior : seminar metodologic*, 14 mar. 2003 AMTAP, Chișinău, 2003, pp. 105–107.

78. Vlaicu O. Lucrările pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi: aspecte interpretative. În: *Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice*. nr. 1-2 (6-7), 2006, pp. 35-43.

79. Vlaicu O. Tradiții folclorice în *Suita pentru vioară și pian* de Gh. Neaga: aspectele interpretativ și pedagogic. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor*, 2003 Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp.147-152.

80. Vlaicu O. Trăsăturile specifice ale tematismului muzical în *Concertul pentru vioară și orchestră* de V. Poleacov În: *Anuar științific: muzică teatru, arte plastice, 2005: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP* (22 apr. 2005) AMTAP, Chișinău, 2005 [i. e. 2007] pp. 147-150.

ÎN LIMBA RUSĂ

81. Абрамова, Э., Некоторые черты развития молдавского советского инструментального концерта в 70-е гг. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 21-31.
82. Аксенов, В., Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект) В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136-158.
83. Аксенова, Л., Абрамович, А. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Т.4. Москва: Советский композитор, 1973, с. 496—11.
84. Белых М. Б. Дубоссарский, Violin Concerto №2: романтические антитезы и их авторская транскрипция. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. nr. 1 (34), 2019, pp. 19-29.
85. Будагян, Р. Р., Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнительстве рубежа XX–XXI веков В: *Традиции и перспективы искусства как феномена культуры*. М.: Изд-во ГКА им. Маймонида РГУ им. Косыгина, 2016. С. 438–445
86. Влайку О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинэу: Grafema Libris, 2011. 226 с.
87. Гинсбург Л. *О работе над музыкальным произведением*. Москва, 1965
88. Зайцева, М.Л., Будагян, Р.Р. Неофольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве В: *Музыковедение. Вып. 8. 2017*. С. 31–39. Disponibil online: [Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве \(cyberleninka.ru\)](http://cyberleninka.ru)
89. Зенкин, К., О проявлении национального в музыке В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, Nr. 1 (30), 2017, p. 164-170
90. Клетинич Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.
91. Клетинич, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984.
92. Корыхалова Н.П. *Интерпретация музыки*. М-Л.: Музыка, 1979. 208 с.
93. Котляров, Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского

народного скрипичного искусства В: *Проблемы музыкального фольклора народов СССР* Москва: Музыка, 1973, с. 285-299

94. Котляров, Б. *О скрипичной культуре в Молдавии*. Кишинев: Госиздат Молдавии, 1955

95. Кочарова, Г. Композиторский фольклоризм и проблема национального стиля: проблемы музыкальной этнологии: (на материале молдавской музыки) В: *Музично-історичні концепції в минулому та сучасності*: Матеріали міжнар. конф. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.

96. Кочарова, Г., Новое слово о творчестве композиторов Республики Молдова В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, Nr. 1 (21), 2014, pp. 211-214

97. Кочарова, Г., Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, Nr. 2 (31), 2017, pp. 8-12

98. Кочарова Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с.

99. Мироненко Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев: Центральная типография, 2000. 186 с.

100. Мироненко Е., *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Отв. ред. Г. Кочарова. Кишинев: б. и., 2014. 370 с.

101. *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990. 153 с.

102. Музыка Т. Претворение традиций неоромантизма и неофольклоризма во втором концерте для скрипки и симфонического оркестра Бориса Дубоссарского. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern. (11-12 dec. 2014)*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 207-214.

103. Сандрацкая В. Виталий Верхола. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1982, с. 20-31.

104. Столяр, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973. 140 с.

105. Флоря, Е. *Молдавский музыкальный эпос*. – Кишинев: Штиинца, 1989. 118 с.

106. Флоря, Е. *Музыка народных танцев Молдавии*. – Кишинев: Штиинца, 1983. 202 с.

107. *Фольклор и композиторское творчество в Молдове*. Кишинев: Штиинца, 1986. 135 с.

108. Ширинский А. *Штриховая техника скрипача*. Москва, 1963