MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
Școala doctorală *Arte și studii culturale*

TEZA DE DOCTORAT

Domeniul de studii doctorale 021.5 Artă muzicală
Program de doctorat: Muzicologie (cercetare)

Conducător de doctorat:
CIOBANU-SUHOMLIN IRINA,
PROF. UNIV., DR.

Doctorand:
TROCINEL DANIELA

CHIȘINĂU, 2026

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
Școala doctorală *Arte și studii culturale*

Cu titlu de manuscris

CZU 785.74:781.61(043)
[780.8:780.614.332]:781.61(043)

MUZICA DE CAMERĂ PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE A LUI ALEXANDRU MULEAR: DIMENSIUNEA STILISTICĂ ȘI DE GEN

Domeniul de studii doctorale 021.5 Artă muzicală
Program de doctorat: Muzicologie (cercetare)

Doctorand: _____ **Trocinel Daniela**

Conducător de doctorat: _____ **Ciobanu-Suhomlin Irina,**
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

CHIȘINĂU, 2026

© Trocinel Daniela, 2026

CUPRINS

ADNOTARE (în română și engleză)....6
LISTA ABREVIERILOR....8
INTRODUCERE....9
1. BAZELE TEORETICE ȘI METODICE ALE CERCETĂRII PROBLEMELOR DE GEN ȘI STIL ÎN MUZICOLOGIA MODERNĂ....17
1.1. Abordările muzicologice actuale ale problemelor stilului și genului muzical....17
1.2. Creația componistică a lui A. Mulear ca obiect de cercetare științifică în contextul studiilor muzicologice din Republica Moldova....31
1.3. Concluzii la capitolul 1....39

2. MINIATURILE PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE ȘI PIAN: REPERE STILISTICE ȘI DE GEN....41
2.1. *Rondoul (moldovenesc)* pentru vioară și pian....41
2.2. *Elegie* pentru violoncel și pian....49
2.3. Miniaturile pentru vioară și pian: contribuții la repertoriul didactic....53
2.4. Concluzii la capitolul 2....71

3. CICLURILE DE MINIATURI CAMERAL-INSTRUMENTALE: IPOSTAZE STILISTICE....73
3.1. *Șase miniaturi (concertistice)* pentru vioară și pian....73
3.2. *Ecoul codrilor* (patru piese) pentru vioară și pian....83
3.3. *Patru piese* pentru cvartetul de coarde *(În memoria lui A. Stârcea)* / *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde....97
3.4. Concluzii la capitolul 3....107

4. GENURI CAMERAL-INSTRUMENTALE PENTRU CVARTET DE COARDE: SPECIFICUL ABORDĂRII STILISTICE....109
4.1. *Suita (lirică)* pentru cvartet de coarde....109
4.2. *Suita nr. 2* pentru cvartet de coarde....117
4.3. *Cvartet de coarde nr. 1*....130
4.4. *Cvartet de coarde nr. 2*....143
4.5. Concluzii la capitolul 4....152

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI....155

NOTE 159
BIBLIOGRAFIE 165
NOTOGRAFIE 191
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII 192
ANEXE 193
1. Exemple muzicale 193
2. Arhitectonica lucrărilor muzicale (tabele analitice) 371
3. Portret de creație a compozitorului A. Mulear 394
4. Un eseu textologic: comparația partiturilor editate cu manuscrise 428
5. Tabel cronologic cu date biografice ale compozitorului A. Mulear 432
6. Lista cronologică a lucrărilor compozitorului A. Mulear 433
7. Materiale ilustrative 454

ADNOTARE

Trocinel Daniela. Muzica de cameră pentru instrumente cu coarde a lui Alexandru Mulear: dimensiunea stilistică și de gen. Teză pentru obținerea titlului științific de doctor în arte, program de doctorat – Muzicologie, Chișinău, 2026.

Structura tezei: adnotare în două limbi – română și engleză, lista abrevierilor, introducere, patru capitole, concluzii generale şi recomandări, notografie, bibliografie din 349 de titluri, 7 anexe (exemple muzicale, tabele analitice, eseu biografic al compozitorului A. Mulear, un eseu textologic: comparația partiturilor editate cu manuscrise, tabel cu date biografice, lista cronologică a lucrărilor, precum și materiale ilustrative), 158 de pagini ale textului de bază. Rezultatele obținute în cadrul cercetării sunt publicate în 14 lucrări științifice: 10 articole și 4 rezumate.

Cuvinte-cheie: Alexandru Mulear, creație cameral-instrumentală, instrumente cu coarde, stil, gen muzical, stilistică, formă muzicală, moștenire componistică, sursă folclorică, materiale documentar-arhivistice.

Domeniul de studiu: istoria muzicii naționale, creația instrumentală de cameră din Republica Moldova.

Scopul şi obiectivele tezei. Scopul investigației constă în identificarea elementelor stilistice, de gen, precum și ale limbajului specific opusurilor camerale pentru instrumentele cu coarde semnate de A. Mulear în contextul creației compozitorului, după cum și din perspectiva tendințelor muzicii camerale din Republica Moldova. **Obiectivele tezei**: examinarea conceptelor de stil și gen în studiile muzicologice ce constituie suportul teoretic și metodologic al investigării; sistematizarea informațiilor teoretice și istoriografice privind creațiile investigate, extrase din literatura de specialitate și fondurile arhivistice; studierea analitică a partiturilor selectate în vederea determinării trăsăturilor lor caracteristice, utilizând metoda analizei integrale; desemnarea trăsăturilor stilistice și genuistice ale lucrărilor muzicale pentru elaborarea tipologiei elementelor caracteristice; formularea principiilor de abordare a domeniului (genului) de ansamblu instrumental de cameră, prin specificarea tratării instrumentelor cu coarde în cadrul opusurilor analizate.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constă în realizarea în premieră a unei cercetări complexe în muzicologia autohtonă cu scopul de a elabora analize detaliate, atât din punct de vedere a stilului și genului, cât și a formelor muzicale, generalizând trăsăturile distincte și elementele proprii de limbaj muzical și arhitectonica lucrărilor destinate instrumentelor cu coarde de A. Mulear. Cercetarea a vizat opusurile cameral-instrumentale pentru coarde, în câteva formate – de la partide instrumentale manuscrise până la partituri reconstituite în format digital, neexplorate în literatura muzicologică contemporană.

Rezultatele obținute contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante care rezidă în consolidarea fundamentelor stilistice și de gen evidențiate în rezultatul analizelor exhaustive ale lucrărilor muzical-camerale pentru coarde ale compozitorului A. Mulear.

Semnificaţia teoretică a studiului constă în identificarea elementelor muzicale concrete specifice lucrărilor camerale ale compozitorului, precum și determinarea raportului dintre ele în ansamblu la nivelul stilistic și de gen, ce contribuie la o conștientizare teoretică a fenomenelor respective în creația compozitorilor autohtoni contemporani, precum și în extinderea cercului de cunoștințe despre problemele sintezei de gen și stil în muzica instrumental-cameră a epocii.

Valoarea aplicativă a lucrării: rezultatele obținute pe parcursul cercetării cu drept pot fi utilizate și aplicate în cadrul predării disciplinelor *Forme și analize muzicale, Muzica națională, Instrument (vioară), Ansamblu cameral, Cvartet*, dar poate servi și ca punct de reper pentru o nouă cercetare consacrată creației muzicale a compozitorului A. Mulear. Aspectele și ideile principale ale tezei pot prezenta interes pentru muzicologi, pedagogi și interpreți.

Implementarea rezultatelor ştiinţifice. Teza de doctorat a fost elaborată conform planului de cercetare științifică al AMTAP, a fost discutată în cadrul ședințelor comisiei de îndrumare a Școlii doctorale, fiind recomandată spre susținere. Rezultatele cercetărilor au fost reflectate în cadrul a 7 conferințe științifice naționale și internaționale, 1 simpozion internațional, 1 seminar științific metodologic internațional și 3 mese rotunde științifice.

ANNOTATION

Trocinel Daniela. Instrumental Chamber Music for Strings by Alexandru Mulear: stylistic and genre dimension. Thesis for obtaining the scientific degree of Doctor in the Arts, PhD program – Musicology, Chișinău, 2026.

Structure of the thesis: annotation in two languages – Romanian and English, list of abbreviations, introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, notography, bibliography of 349 titles, 7 appendices (musical examples, analytical tables, biographical essay of the composer A. Mulear, a textual analysis: a comparison of published scores with manuscripts, table with biographical data, chronological list of works, as well as illustrative materials), 158 pages of the main text. The research results are published in 14 scientific papers: 10 articles and 4 abstracts.

Keywords: Alexandru Mulear, chamber-instrumental creation, string instruments, style, musical genre, stylistics, musical form, compositional heritage, folklore source, documentary-archival materials.

Field of study: history of national music, instrumental chamber creation from the Republic of Moldova.

The purpose and objectives of the thesis. The aim consists in identifying the stylistic and genre elements, as well as the specific language of the chamber opuses for string instruments composed by A. Mulear, both within the context of the composer's work, and from the perspective of chamber music trends in the Republic of Moldova. **The objectives** of the thesis: examining the concepts of style and genre in musicological studies, which provide the theoretical and methodological support for the investigation; systematizing theoretical and historiographical information concerning the works under investigation, drawn from specialized literature and archival collections; studying the selected scores analytically to determine their characteristic features using the method of integral analysis; designating the stylistic and genre-specific features of the musical works in order to develop a typology of characteristic elements; formulating principles for approaching the field (genre) of chamber instrumental ensembles, by specifying the treatment of string instruments within the analyzed opuses.

Scientific novelty and originality of the thesis. This is a first attempt in national musicology to propose detailed and complex analyses, both from the perspective of style and genre, as well as musical forms, generalizing the specific elements of musical language and the architectonics of works for strings by A. Mulear. The premiere research focused on chamber-instrumental opuses in several formats – from handwritten instrumental parts to reconstructed digital scores, practically unexplored in contemporary musicological literature.

The obtained results contribute to the solution of an important scientific problem which lies in the consolidation of the stylistic and genre foundations highlighted as a result of exhaustive analyses of the chamber-musical works for strings by composer A. Mulear.

The theoretical significance of the study consists in the identification of concrete musical elements of the stylistic and genre level specific to the composer's chamber works, as well as determining the relationship between them as a whole, which contributes to a theoretical awareness of the respective phenomena in the creation of contemporary national composers.

The applicative value of the work. The obtained results can be used and applied in teaching disciplines such as *Musical Forms and Analysis, History of National Music, Instrument (violin), Chamber Ensemble, Quartet*, but can also serve as a reference point for new research dedicated to the musical works of composer A. Mulear.

Implementation of scientific results. The doctoral thesis was developed according to the scientific research plan of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, was discussed in the meetings of the Doctoral School's guiding commission, and was recommended for public defense. The research results were reflected in 7 national and international scientific conferences, 1 international symposium, 1 international scientific-methodological seminar, and 3 scientific round tables.

LISTA ABREVIERILOR

a.	—	anul
alc.	—	alcătuitor
AMTAP	—	Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
AOSP RM	—	Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova
AȘM	—	Academia de Științe a Moldovei
autoref.	—	autoreferat
BNRM	—	Biblioteca Națională a Republicii Moldova
c.	—	cifra
cap.	—	capitol
conf.	—	conferință
dr.	—	doctor
Ed., ed.	—	Editura, ediție
ex.	—	exemplu
F.	—	Fond
f. d.	—	fără dată
Fig.	—	Figura
intern.	—	internațională
inv.	—	inventar
m., mm.	—	măsură, măsuri
n. n.	—	nota noastră
nr.	—	număr
p., pp.	—	pagină, pagini
PCUS	—	Partidul Comunist al Uniunii Sovietice
red.	—	redactor
RM	—	Republica Moldova
RSSM	—	Republica Sovietică Socialistă Moldovenească
sec.	—	secol
tab.	—	tabel
TRM	—	Compania *Teleradio-Moldova*
tz.	—	teză
UC	—	Uniunea Compozitorilor
USARB	—	Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți
v.	—	verso
vers.	—	versuri
vol.	—	volum
автореф. дис. канд., докт.	—	автореферат диссертации кандидата, доктора
вып.	—	выпуск
Д.	—	Дело
дис.	—	диссертация
изд.	—	издание
конф.	—	конференция
КП (Молдавии)	—	Коммунистическая партия (Молдавии)
КПСС	—	Коммунистическая партия Советского Союза
л.	—	лист
НАРМ	—	Национальный архив Республики Молдова
науч.	—	научный
Оп.	—	Опись
Ред., ред.	—	редакция, редактор
с.	—	страница, страницы
Сов.	—	Советский
сост.	—	составитель
СПб.	—	Санкт-Петербург
т.	—	том
Ф.	—	Фонд
ч.	—	часть

Alte abrevieri utilizate pe parcursul tezei, referitoare la limbajul muzical, sunt aplicate în conformitate cu regulile de ortografiere acceptate în teoria generală a muzicii.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei de cercetare. Alexandru Boris Mulear (1922–1994) aparține generației de compozitori, a cărei epocă de glorie se încadrează în perimetrul anilor 1950–1980. Absolvent al Conservatorului de Stat, Lucrător emerit al culturii din RSSM (1982), A. Mulear s-a manifestat ca fiind unul dintre reprezentanții importanți ai culturii muzicale din Republica Moldova, compozitor și viorist, o personalitate cu interese artistice vaste, inclusiv în domeniul poetico-literar. „A. Mulear este un compozitor care și-a trăit toată viața în Moldova, fiind profund înrădăcinat în cultura moldovenească și i-a dat toată energia sa creatoare, tot talentul său" – a remarcat criticul muzical și publicist Z. Stolear [287, p. 12] (aici, și în continuare, traducerea citatelor din limba rusă ne aparține – D.T.). „A. Mulear a lucrat, în principal, în domeniul formelor orchestrale și camerale mici, dar a îmbogățit muzica moldovenească cu realizări remarcabile, datorită cărora a ocupat un loc proeminent în muzica moldovenească" [ibid.].

Pe de o parte, activitatea prodigioasă a compozitorului se extinde pe parcursul celor patru decenii – o perioadă de acumulare, cristalizare și ascensiune a profesionalismului în domeniul compoziției muzicale autohtone. Pe de altă parte, spre mijlocul secolului XX și în a doua jumătate a acestuia, în condițiile formării și consolidării multor școli naționale ale republicilor unionale de pe teritoriul URSS (în anii '50–'60), aceste procese au avut un caracter relativ sincron. Dezvoltarea rapidă a muzicii de cameră, în ansamblu, este determinată, în special, de necesitatea stăpânirii sistemului clasic de genuri pe baza tradițiilor naționale, asociată cu formarea stilurilor individuale, ceea ce a dus la apariția unui număr imens de lucrări care, fără îndoială, au îmbogățit repertoriul muzical.

Moștenirea componistică a lui A. Mulear include opusuri pentru diverse componențe instrumentale și vocale care se înscriu în paleta genurilor variate ale muzicii academice. Catalogul muzical al compozitorului, întocmit pentru studiul dat, acoperă întreaga sferă a genurilor academice, cu excepția muzicii religioase, și anume: de la baletul-basm *Făt-Frumos,* opusuri simfonice (*Simfonietă*, 3 poeme simfonice – *Haiducii*, *Ecoul codrilor*, *Tatarbunar*; *Uvertura festivă*, *Suita* din baletul *Făt-Frumos, Capriciu* orchestral), concertante (*Concert* pentru trompetă și orchestră) și instrumental-camerale (duete – cicluri de miniaturi pentru pian și vioară, 4 suite, 2 cvartete etc.), la numeroase piese pentru pian (*Sonatină*, 2 *Sonate*, miniaturi, inclusiv cele grupate în cicluri de piese – nu mai puțin de 50), lucrări corale, cântece de estradă, piese instrumentale cu caracter instructiv care fac parte din repertoriul didactic, precum și cântece pentru copii (Anexa 6).

În activitatea sa componistică, un rol important l-au avut genurile muzicii instrumentale, în special lucrările camerale pentru instrumentele cu coarde. Valoarea artistică a acestor numeroase opusuri, care demonstrează un înalt potențial creativ, ne-a permis să le apreciem în calitate de

domeniu prioritar al moștenirii muzicale a compozitorului. „În prezent, el [compozitorul – D.T.] s-a impus în muzica moldovenească ca un artist apropiat de stilul de expresie cameral, care se potrivește cel mai bine naturii sale creative în exprimarea particularităților viziunii sale asupra lumii" – a afirmat muzicologul I. Miliutina în articolul datat cu a. 1991 [208, p. 48]. În propriul demers artistic, A. Mulear s-a pornit, cel puțin, de la cele două aripi ale inspirației creative – de la diferitele straturi folclorice autohtone, fiind un bun cunoscător al muzicii populare locale, însușită în familie, și de la specificul promițător al ansamblului instrumental, în special, al instrumentelor cu coarde, mult îndrăgite de acesta.

Remarcând „o creștere notabilă a importanței și a ponderii specifice a genurilor instrumental-camerale" în muzica secolului al XX-lea, cercetătorul și vioristul rus L. Raaben a justificat aceste schimbări prin bogatele posibilități expresive ale acestui domeniu al creativității muzicale[1] [262, p. 5]. Conform muzicologului-filozof și sociolog german T. Adorno, avantajul muzicii de cameră „constă în limbajul muzical, într-un grad mai ridicat de stăpânire a materialului. Reducerea volumului sonor, respingerea amplitudinii impactului inerent tonului muzicii de cameră, permite crearea unor structuri care subordonează cele mai subtile momente diferențiale" [115, p. 88].

În studiul dat, lucrările de cameră pentru coarde semnate de compozitorul A. Mulear se deosebesc de muzica instrumentală ca un domeniu independent, ceea ce ne-a permis să realizăm o investigație specială și detaliată. Cu toate acestea, concentrarea asupra muzicii camerale pentru coarde a fost posibilă prin excluderea ramurii pianistice, de asemenea, reprezentativă pentru compozitor. O considerăm un domeniu independent al creației muzicale profesionale ce necesită un studiu separat.

Muzica pentru ansamblu de cameră a maestrului se remarcă prin caracterul distinctiv al genurilor de dans și plasticitatea suavă a genurilor lirice; are un lirism accentuat, un ton de expresie deosebit, emoțional, chiar intim, confesiv, care inspiră încredere într-o perspectivă luminoasă. Repertoriul lui A. Mulear atrage interpreți; aceștia având ocazia de a demonstra stăpânirea instrumentelor cu coarde, prioritar a viorii, de a-și dezvălui virtuozitatea și potențialul interpretativ.

Lucrările sale sunt solicitate în practica concertistică și în procesul educațional al tinerilor instrumentiști, constituind o parte integrantă a fondului de aur al repertoriului cameral autohton. Miniaturile pentru vioară și pian ale compozitorului au fost incluse în colecțiile repertoriale destinate instituțiilor de învățământ de diferite niveluri de studii – licee și școli de muzică, fiind publicate atât de editurile moldovenești din Chișinău, cât și de cele din Moscova. Opusurile muzicale ale lui A. Mulear, precum *Suitele* pentru cvartetul de coarde și *Cvartetul de coarde nr. 2*, interpretate de colectivul de coarde al TRM în componența Alexandr Kaușanski (vioara I), Anatolii Mirocinik (vioara II), Alexei Amvrosov (violă) și Iurii Krîlov (violoncel); cicluri de piese pentru vioară și pian în variantele interpretative ale vioriștilor Alexandr Kaușanski, Valeriu Bivol,

Oscar Dain, Gheorghe Neaga, au fost înregistrate în fondul muzical de aur al Companiei *Teleradio-Moldova* [13].

A. Mulear a reușit să elaboreze un stil muzical distinct care reflectă, pe de o parte, trăsăturile specifice pentru generația compozitorilor din Moldova a anilor 1950–1970, reprezentând stilul epocii, de macronivel. Iar pe de altă parte, stilul maestrului se dovedește a fi destul de individual, fiind marcat de o serie de caracteristici inedite, printre care se enumeră interesul vădit pentru abordare iscusită a folclorului național, formând stilul personal, de micronivel. Dar aceste trăsături tipice stilului compozitorului, vizibile la prima vedere, trebuie justificate în procesul de analiză a lucrărilor muzicale exponențiale, pentru prezentarea unei palete generale a creației instrumentale de cameră a lui A. Mulear, precum și a dimensiunilor genuistice și stilistice ale opusurilor sale.

În altă ordine de idei, creația componistică a lui A. Mulear nu a constituit încă obiectul unei cercetări sistematice în niciuna dintre domeniile sale. Studiul lucrărilor compozitorului abia s-a conturat în timpul vieții sale, fără a avea o continuare semnificativă nici în anii 1990, nici în primul sfert al secolului XXI. În teza de doctorat a I. Miliutina, dedicată muzicii camerale și instrumentale a compozitorilor din RM, realizată la începutul anilor 1970, compozițiile sale (multe dintre ele urmând să fie scrise) sunt analizate alături de alte opusuri similare. Celelalte două articole monografice, semnate de G. Cocearova, discută probleme importante ale creației maestrului, dar nu pe baza materialului muzicii instrumental-camerale pentru instrumentele cu coarde.

Lucrările instrumentale ale compozitorului, care fac parte din repertoriul cameral național, rămân în afara sferei studiilor referitoare la gen (abordarea componistică a modelelor de gen) și a proceselor stilistice (caracterizarea stilisticii individuale și determinarea tendințelor generale) în muzică, deși aceste opusuri oferă un material destul de bogat. Examinarea particularităților stilului individual și a soluțiilor de gen în lucrările instrumental-camerale ale lui A. Mulear permite clarificarea specificului acestora, contribuind la înțelegerea principalelor tendințe în dezvoltarea artei muzicale profesioniste din Republica Moldova, precum și la identificarea trăsăturilor tradiționale și inovatoare care asigură originalitatea lucrărilor.

Astfel, motivația alegerii subiectului pentru cercetarea doctorală se bazează, în primul rând, pe criteriul actualității aspectelor selectate (problemele genului și stilului) pentru muzicologia contemporană în general, și pentru cea națională, în special. Motivația personală a alegerii tematicii pentru cercetarea doctorală se găsește în interesul pentru creația camerală a compozitorilor autohtoni, care cuprinde și opusurile instrumentale semnate de A. Mulear.

Iar *actualitatea și importanța problemei abordate* este determinată, în primul rând, de gradul insuficient de studiere atât a opusurilor muzicale ale maestrului, cât și a celei mai importante părți a acesteia – creația instrumental-camerală, care, în mod nemeritat, continuă să fie eclipsată de patrimoniul componistic al altor reprezentanți ai generației sale. În al doilea rând, cercetarea

materialului muzical inedit intensifică conștientizarea tezaurului muzical al perioadei sovietice. Astfel, investigația contribuie nu doar la completarea lacunelor existente în istoria culturii muzicale a Republicii Moldova și la formarea unei viziuni mai complete privind procesul componistic din perioada menționată, dar și la revalorizarea fenomenelor din domeniul creației compozitorilor din perspectiva post-sovietică.

Obiectul cercetării în disertație este moștenirea muzical-camerală a lui A. Mulear, în filiera instrumentelor cu coarde. **Subiectul acestei cercetări** este specificul stilistic și genuistic al muzicii instrumentale de cameră în contextul traseului creativ al compozitorului.

Scopul tezei constă în identificarea elementelor stilistice, de gen, precum și ale limbajului specific opusurilor camerale pentru instrumentele cu coarde semnate de A. Mulear în contextul creației compozitorului, după cum și din perspectiva tendințelor muzicii camerale din Republica Moldova. Scopul a determinat un sistem ramificat de sarcini.

Obiective generale:

– examinarea conceptelor de stil și gen în studiile muzicologice ce constituie suportul teoretic și metodologic al investigării;

– sistematizarea informațiilor teoretice și istoriografice privind creațiile investigate, extrase din literatura de specialitate și fondurile arhivistice;

– studierea analitică a partiturilor selectate în vederea determinării trăsăturilor lor caracteristice, utilizând metoda analizei integrale;

– identificarea surselor tematice, inclusiv de origine folclorică, și a metodelor lor de abordare în lucrările muzicale;

– desemnarea trăsăturilor stilistice și genuistice ale lucrărilor muzicale pentru elaborarea tipologiei elementelor caracteristice;

– formularea principiilor de abordare a domeniului (genului) de ansamblu instrumental de cameră, prin specificarea tratării instrumentelor cu coarde în cadrul opusurilor analizate.

Obiectivul specific al tezei constă în observarea abordării creative a folclorului național, a genurilor și formelor, precum și a tematismului și limbajului muzical specifice muzicii instrumentale tradiționale.

Ipoteza cercetării rezidă în afirmația că muzica de cameră pentru instrumente cu coarde a lui A. Mulear reprezintă o sinteză originală între tradiția clasico-romantică și modernitatea neofolclorică a secolului XX. Creația sa valorifică identitatea artistico-sonoră națională prin transformarea structurilor folclorice în piloni ai unui stil individual, definit de un lexic muzical sintetic și armonii complexe.

În conformitate cu subiectul cercetării, sursele care alcătuiesc **materialul de cercetare**, pot fi împărțite în două grupuri. **Materialul arhivistic** inedit se păstrează la Arhiva AOSP a RM –

fondul Uniunii Compozitorilor din RSSM (dosarul personal, procesele-verbale, corespondența și alte materiale relevante), al cărei membru compozitorul a fost pe parcursul întregii sale cariere profesioniste, începând cu a doua jumătate a anilor 1950.

Materialul muzical care a servit drept sursă pentru teză sunt lucrările muzicale ale lui A. Mulear, fiind colectate prin căutările epuizante, uneori fără rezultat, în diferite fonduri din RM. Nici o instituție de resort nu posedă fondul „Alexandr[u] Mulear" în care s-ar găsi ediții și manuscrise, dar și unele materiale documentare reprezentând rodul vieții de creație a compozitorului. În timp ce nu au existat probleme cu accesibilitatea edițiilor tipărite (puține), deși unele dintre ele, publicate în anii 1960, aparțin secțiunii „carte rară" prin starea lor; partiturile manuscrise și înregistrările sunt dispersate în patru depozite – ale Bibliotecii Naționale din Republica Moldova, Bibliotecii și Fonotecii Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (transferate recent la AMTAP) și Companiei *Teleradio-Moldova*. Toate manuscrisele muzicale evidențiate au fost examinate *de visu*. Un alt demers însemnat în teza de față, l-a constituit studierea catalogului de fișe din arhiva fonogramelor păstrate actualmente în Fondul Radio al Companiei *Teleradio-Moldova*, cu scopul de a identifica înregistrările legate de numele compozitorului.

În cazul existenței unui manuscris și a unei ediții a fost efectuată, în mod obligatoriu, o analiză textuală comparativă. Dacă există o înregistrare în colecția Radio, care a fost realizată sub supravegherea însuși a compozitorului, analiza s-a bazat, printre altele, pe partitură, care a contribuit la o penetrare profundă a conceptului autorului. De remarcat, printre altele, faptul că detalierea materialelor muzicale variază: unele dintre ele omit aspecte ale expresiei muzicale precum dinamica, articularea, frazarea, fiind importante pentru înțelegerea mai clară a ideii componistice, în timp ce în altele, acestea sunt foarte atent definite.

Partiturile pierdute ale cvartetelor (nr. 1 și nr. 2) semnate de A. Mulear, care au rămas nepublicate, au fost reconstituite în formatul digital, programul Sibelius, în baza unor seturi de știme instrumentale ale ansamblului de coarde păstrate în arhiva Radioului. Iar partitura *Cvartetului nr. 2*, al cărui manuscris nu a putut fi găsit, a fost suplimentar corectată în baza înregistrării audio din colecția Radioului.

Pornind de la obiectivele stabilite anterior, putem determina alegerea **metodelor de cercetare** de bază. Astfel, metode de abordare sistematică și structurală, care au asigurat caracterul cuprinzător al cercetării ne-a permis să identificăm un set de caracteristici stilistice și de gen în lucrările camerale-instrumentale ale compozitorului A. Mulear. În special, recurgerea la principiile analizei de sistem ne-a permis să identificăm ierarhii în structura principalelor componente expresive ale stilisticii întregului. Dintre *metodele științifice generale* au fost selectate abstracția, inducția și deducția ca metode de cunoaștere științifică, *metodele empirice* de observație și

comparație, precum și metodele tipologică și biografică, iar locul central în teză îl ocupă *metoda specială* de analiză muzicală integrală. Printre alte metode antrenate în investigarea temei menționăm documentarea istorico-științifică.

În justificarea aspectelor teoretice ale tezei, autorul s-a bazat pe lucrări fundamentale care creează o sinteză a abordărilor științifice și acoperă problemele: 1) istoriei muzicii naționale, în special domeniului muzicii instrumentale de cameră; 2) teoriei stilului și genului muzical, ale programatismului muzical; 3) componisticii și arhitectonicii; 4) folclorismului și neofolclorismului.

Astfel, **baza teoretică și metodologică** a tezei o constituie studii și articole din diverse domenii, unde sunt tratate aceleași problemele reflectate în cercetare. Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Mulear poate fi investigată în contextul studiilor fundamentale dedicate problemelor din acest domeniu, care au fost dezvoltate în lucrările lui B. Asafiev, L. Raaben, E. Grushina, N. Afonina, ș.a. În problemele corelației dintre muzica tradițională și creativitatea compozitorului trebuie evidențiate lucrările: I. Zemtsovsky, I. Golovinsky, N. Shakhnazarova, L. Ivanova, ș.a.

În secțiunile analitice ale tezei legate de *fundamentele teoretice* ale muzicologiei, referitor la conceptele *genului* și *stilului muzical*, autorul s-a bazat pe lucrările semnate de E. Nazaikinski, Iu. și V. Holopov, A. Sohor, A. Korobova, M. Lobanova, V. Sandu-Dediu, V. Herman, V. Timaru ș a. Abordarea muzicii de cameră a lui A. Mulear din *perspectivă istorică* de dezvoltare a creației componistice din Republica Moldova necesită adresare la lucrările lui V. Axionov, E. Mironenco, G. Cocearova, S. Țircunova, T. Berezovicova, I. Miliutina ș.a. În ceea ce privește identificarea specificului *abordărilor folclorice* în lucrările lui A. Mulear, vor fi luate în considerare pozițiile lui V. Axionov ș.a., dar și ale cercetătorilor români, precum C. Brăiloiu, Gh. Firca, V. Sandu-Dediu ș.a.

Noutatea și originalitatea științifică. Teză dată reprezintă o cercetare în premieră a opusurilor cameral-instrumentale pentru instrumentele cu coarde semnate de compozitorul A. Mulear, practic neexplorate în literatura muzicologică contemporană, ca domeniu special al creației, ce vor include o analiză detaliată și complexă din punct de vedere a stilului, genului și formelor muzicale.

În studiu, pentru prima dată: 1) a fost pusă problema specificității stilistice și genuistice a lucrărilor cameral-instrumentale ale lui A. Mulear, considerate în ansamblul patrimoniului creativ al compozitorului, precum și în perspectiva muzicii academice autohtone; 2) au fost relevate și generalizate trăsături specifice ale lucrărilor muzicale semnate de maestru; 3) stabilitatea anumitor elemente ale limbajului muzical a permis elaborarea tipologiei acestora.

Problema științifică soluționată. Cercetarea științifică își propune de a soluționa unele probleme vizate de profilul de creație a compozitorului A. Mulear și moștenirea sa componistică.

Astfel, particularitățile evidențiate ale lucrărilor sale muzical-camerale sunt valorificate din punct de vedere stilistic și genuistic. De asemenea, observațiile analitice sunt completate de unele aprecieri istorice privind importanța creației sale pentru comprehensiunea autohtonă a diversității de forme și genuri ale muzicii academice, precum și din perspectiva devenirii componisticii muzicale naționale în general.

Importanța teoretică a studiului. Identificarea elementelor muzicale concrete specifice creației camerale a compozitorului, precum și determinarea raportului dintre ele în ansamblu la nivelul stilistic și de gen, contribuie la o conștientizare teoretică a fenomenelor respective în muzica compozitorilor moldoveni. Pe de altă parte, elementele stilistice și genuistice evidențiate, fiind testate din perspectiva conformității lor cu modul dominant de gândire muzicală a epocii, oferă posibilitatea de a vedea în ele nu doar semne ale unei abordări individuale sau naționale, ci și fenomene de nivel istoric, dacă ne referim la perioada sovietică târzie. Concluziile prezentate în teză extind cercul de cunoștințe despre problemele sintezei de gen și stil și pot fi luate în considerare în identificarea particularităților muzicii instrumentale ale altor compozitori autohtoni contemporani.

Valoarea aplicativă a lucrării. Rezultatele obținute pe parcursul cercetării cu drept pot fi utilizate și aplicate în cadrul predării disciplinelor *Forme și analize muzicale, Muzica națională, Instrument (vioară), Ansamblu cameral, Cvartet,* dar poate servi și ca punct de reper pentru o nouă cercetare consacrată creației muzicale a compozitorului A. Mulear. Aspectele și ideile principale ale tezei pot prezenta interes pentru muzicologi, pedagogi și interpreți. Anumite dispoziții ale tezei și analizele unor eșantioane specifice pot fi utilizate de interpreți pentru a construi o interpretare adecvată intenției compozitorului.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza de doctorat a fost elaborată conform planului de cercetare științifică al AMTAP, a fost discutată în cadrul ședințelor comisiei de îndrumare a Școlii doctorale, fiind recomandată spre susţinere. Rezultatele cercetărilor şi-au găsit reflectare în lucrări ştiinţifice publicate, dintre care 10 articole şi 4 rezumate, cu volum total de 5,2 c. a.; 8 articole ştiinţifice sunt publicate în ediţiile naţionale de profil acreditate de ANACEC şi 2 – în culegeri de articole internaţionale. De asemenea, acestea au fost prezentate în cadrul a 7 conferinţe ştiinţifice, dintre care 3 naţionale organizate de către AMTAP, Institutul Patrimoniului Cultural și Academia de Științe a Moldovei, 4 internaţionale, precum și 1 simpozion internațional, 1 seminar științific metodologic internațional și 3 mese rotunde științifice.

Sumarul compartimentelor tezei. Structura tezei este determinată de scopul și obiectivele propuse. Lucrarea constă din introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, Note, Bibliografie și Anexe. Volumul total al studiului este de 158 pagini, iar lista bibliografică conține 349 de titluri.

În **Introducere** sunt justificate tema și relevanța tezei, sunt stabilite scopul și principalele sale sarcini, ce definesc obiectul, subiectul și metodologia cercetării, materialele de cercetare, sunt reliefate noutatea și originalitatea științifică, valoarea teoretică și aplicativă a rezultatelor obținute, precum și informații privind aprobarea acestora.

În **capitolul 1**. **Bazele teoretice și metodice ale cercetării problemelor de gen și stil în muzicologia modernă**, care constă din 3 subcapitole, a fost efectuată o revizuire și o analiză a literaturii științifice pe tema investigațiilor. Astfel, în subcapitolul 1.1. *Abordările muzicologice actuale ale problemelor stilului și genului muzical* sunt caracterizate aspecte teoretice ale fenomenelor relevante pentru teza dată, iar subcapitolul 1.2. *Creația componistică a lui A. Mulear ca obiect de cercetare științifică în contextul studiilor muzicologice din Republica Moldova* transpune problemele muzicologiei universale în cadrul național. Ultimul compartiment 1.3 cuprinde Concluzii la capitolul 1.

Capitolele 2, 3 și **4** prezintă rezultatele analitice care vizează diversitatea lucrărilor camerale pentru instrumente cu coarde ale compozitorului. Astfel, **Capitolul 2. Miniaturile pentru instrumente cu coarde și pian: repere stilistice și de gen** conține analiza unei piese timpurii – *Rondoul (moldovenesc)* pentru vioară și pian – în subcapitolul 2.1, *Elegiei* pentru violoncel și pian, precum și a celor 15 miniaturi didactice pentru vioară și pian – în subcapitole 2.2, respectiv 2.3. Subcapitolul 2.4 conține Concluzii la capitolul 2.

Capitolul 3. Ciclurile de miniaturi cameral-instrumentale: ipostaze stilistice pune în vizorul opticii analitice ciclurile de miniaturi pentru ansambluri cu participarea instrumentelor cu coarde. În subcapitolele 3.1. *Șase miniaturi (concertistice)* pentru vioară și pian, 3.2. *Ecoul codrilor* (patru piese) pentru vioară și pian și 3.3. *Patru piese* pentru cvartetul de coarde *(În memoria lui A. Stârcea)* / *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde sunt cercetate particularitățile arhitectonicii, dramaturgiei, limbajului muzical și ale formei lucrărilor. Subcapitolul 3.4 conține Concluzii la capitolul 3.

În **capitolul 4. Genuri cameral-instrumentale pentru cvartet de coarde: specificul abordării stilistice**, patru lucrări au fost supuse unei examinări analitice. Cele două suite sunt caracterizate în subcapitolele 4.1 și 4.2, iar cele două cvartete fiind studiate în subcapitolele 4.3 și 4.4. Ultimul compartiment 4.5 prezintă Concluzii la capitolul 4.

Concluziile generale și recomandările sintetizează principalele rezultate ale studiului.

Notografia lucrărilor pentru instrumentele cu coarde semnate de A. Mulear conține informații despre edițiile opusurilor vizate. **Anexele** includ exemple muzicale, 53 tabele care prezintă caracteristicile arhitectonicii lucrărilor analizate, un eseu biografic detaliat despre viața și creația compozitorului, un eseu textologic: comparația partiturilor editate cu manuscrise, un tabel cu date biografice, lista cronologică a lucrărilor muzicale și materiale ilustrative.

1. BAZELE TEORETICE ȘI METODICE ALE CERCETĂRII PROBLEMELOR DE GEN ȘI STIL ÎN MUZICOLOGIA MODERNĂ

Noțiunile de gen și stil reprezintă categorii universale ale științelor umaniste, inclusiv ale muzicologiei. Problematica genului și a stilului, denumită chiar binomul gen-stil, cu toată atenția deosebită care le-a fost acordată în muzicologia secolului XX, precum și nivelul ridicat al dezvoltării lor teoretice în literatura științifică[2], rămâne destul de complexă atât în sens teoretic, cât și practic, având în vedere metodologia aplicării lor[3]. Cu toate asemănările dintre aceste categorii, care apar într-o unitate inseparabilă în timpul percepției muzicii, există o opoziție logică între ele: genul este o categorie extravertită, care se deosebește de stil – o categorie introvertită [305, p. 222].

Luând în considerare complexitatea și multiplele niveluri ale categoriilor de stil și gen, variabilitatea lor istorică, știința modernă a dezvoltat o serie de noțiuni înrudite care aprofundează un aspect sau altul al interpretării acestor concepte. Astfel, datorită proliferării terminologice au apărut termeni relativ noi, cum ar fi stilistică muzicală, analiză stilistică, câmp stilistic, stilemă, stilelogie, pe de o parte, și analiza genului, memoria genului etc., pe de altă parte, care au intrat ferm în arsenalul cercetătorului modern.

Investigațiile în domeniul enunțat de subiectul tezei implică un recurs la studii care permit caracterizarea stilului și genului în toată varietatea de sensuri specifice acestor concepte teoretice ale muzicologiei. O cercetare atentă atât a lucrărilor tradiționale, cât și a celor mai noi ne-a permis să identificăm (și ulterior să ne ghidăm după ele) diferite niveluri metodologice de stil și să stabilim interacțiunea lor artistică – de la stilul epocii, stilul curentului muzical până la stilul autorului și forma sa individuală de gen.

1.1. Abordările muzicologice actuale ale problemelor stilului și genului muzical

Pe parcursul secolului XX, muzicologia a acumulat o mulțime de lucrări dedicate dezvoltării *teoriei stilurilor* artistice și a celor muzicale. În anii 1960–1980, problemele de stil au devenit centrul studiilor speciale ale muzicologilor ruși B. Asafiev [125], S. Skrebkov [272], A. Sohor [277], M. Mihailov [224], G. Grigorieva [144], V. Medușevski [204-205], E. Țariova [309], E. Nazaikinski [238], M. Lobanova [197] ș.a., ale muzicologilor români W. Berger [16], C. Țăranu [106],V. Iliuț [66], V. Sandu-Dediu [79] ș.a. În literatura științifică în limba engleză este recunoscut aportul cercetătorului american L. Meyer [326], iar în muzicologia autohtonă, rezultatele semnificative în acest domeniu sunt asociate cu numele muzicologului V. Axionov [9-10].

În ceea ce privește *definirea stilului,* una dintre primele formulări îi aparține muzicologului rus S. Skrebkov, care a elaborat, de asemenea, principiile abordării stilului din perspectiva istorică,

definind principalele poziții de identificare stilistică ale epocilor Evului Mediu, Renaștere și Baroc. „Stilul în muzică, ca și în toate tipurile de artă, este cel mai înalt tip de unitate artistică" – a consemnat autorul studiului fundamental *Principii artistice ale stilurilor muzicale* [272, p. 10].

Abordarea sistemică a categoriei de stil a fost propusă de cercetătorul rus M. Mihailov în monografia *Stilul în muzică*: „Generat de gândirea muzicală, stilul în muzică este interpretat ca un sistem ierarhic integral, incluzând o serie de subsisteme. Acest lucru ne permite să considerăm categoria stilului în modul diferențiat, la următoarele niveluri: la nivel de perioade istorice, la nivel de direcție, individual, precum și la nivel național" [224, p. 104]. Definiția stilului propusă de M. Mihailov în monografia sa pe această temă, publicată în 1981, rămâne relevantă și astăzi: „Stilul în muzică este unitatea elementelor organizate sistematic ale limbajului muzical, condiționată de unitatea sistemului de gândire muzicală ca tip special de gândire artistică. Procesele de formare, dezvoltare, evoluție a stilului muzical sunt determinate, în ultimă instanță, de viziunea asupra lumii și, mai larg, de cultura spirituală a epocilor, a diferitelor grupuri sociale din cadrul acestora" [ibid., p. 117].

În muzicologia rusă, în scrierile muzicologilor B. Asafiev, A. Sohor, L. Mazel, V. Medușevski, E. Nazaikinski, M. Aranovski, V. Holopova ș.a., binomul stil-gen se tratează sub aspectul formal-structural. Înțelegerea stilului ca limbaj[4] s-a dovedit a fi cea mai răspândită, fiind formulată de Asafiev ca distincție între lucrările unui compozitor și ale altuia [125, p. 54]. Astfel, „dimensiunea morfologică ce ține de limbajul muzicii, de sistemul mijloacelor de expresie (tronsonul melodic, armonic, ritmic, trăsăturile timbrale, agogice, dinamice, facturale etc.)" [9, p. 27] este considerată drept una fundamentală. În muzicologia românească, relația între formă și stil a fost susținută de V. Herman [63].

La rândul său, A. Sohor în articolul *Stil, metodă, direcție (la definirea conceptelor*) corelează conceptul de stil, în primul rând, cu forma opusului [277]. O înțelegere complet diferită a categoriei de stil este oferită de V. Medușevski în articolul *Stilul muzical ca un obiect semiotic*, ajungând la concluzia că „stilul este un model fundamental holistic al viziunii asupra lumii a epocii" [205, p. 35], care poate fi un instrument suplimentar la abordările deja menționate.

E. Nazaikinski interpretează categoria stilului din perspectiva varietății tipurilor de comunitate genetică: „Stilul muzical este o calitate distinctivă a creațiilor muzicale, aparținând unei anumite comunități genetice (moștenirea compozitorului, școala, direcția, epoca, națiunea etc.), care ne permite să le simțim, să le recunoaștem, să le determinăm geneza în mod direct și se manifestă în totalitatea tuturor proprietăților muzicii percepute fără excepție, reunite într-un sistem integral în jurul unui set de trăsături caracteristice distinctive" [238, p. 20].

Comprehensivitatea stilului este prezentată în sistemul ierarhic de scară elaborat de V. Holopova în studiul *Muzica ca formă de artă* [305, p. 223]. Lucrarea *Probleme de stil ale*

muzicii sovietice ruseşti din a doua jumătate a secolului al XX-lea semnată de istoricianul muzicii G. Grigorieva dezvoltă teoria stilului muzical în raport cu noile fenomene muzicale ale epocii sovietice târzii, fiind caracterizată ca epoca stilurilor [144].

În capitolul *Aspecte ale studierii stilului în muzicologia contemporană* din monografia muzicologului autohton V. Axionov – *Tendinţe stilistice în creaţia componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*, problemele de stil sunt prezentate într-o largă perspectivă istorico-teoretică, iar categoria stilului este dezbătută din varii poziții epistemologice inclusiv cea filozofică, axiologică, psihologică etc. Autorul se referă, de asemenea, la tipologia stilurilor după V. Medușevski, care se bazează pe principiul opozițiilor binare de stiluri, inclusiv cele intensive-extensive; analitice-sintetice; omogene-eterogene; monostilistice și polistilistice [10, p. 51].

În subcapitol *Aspecte ale studierii stilului în muzicologia contemporană* [9, p. 21–32] din lucrarea ulterioară *Studii muzicologice,* V. Axionov vorbește despre „principalele elemente integrante ale stilului muzical", pornind de la triada straturilor ierarhice în organizarea lucrării muzicale – nivelele sonor, sintactic și compozițional [9, p. 24], care sunt acceptate în teoria muzicală, conform studiului E. Nazaikinski [236, p. 53]. Concluzia următoare a muzicologului V. Axionov este principală pentru teza dată: „Toate mijloacele de exprimare (adică elementele limbajului muzical – n. n.) și trăsăturile arhitectonice […] pot fi tratate ca semne stilistice, sau componentele, ingredientele, indicii unui stil anumit" [9, p. 25], ceea ce se înțelege prin termenul „stilema". Astfel, V. Axionov, urmând calea lui C. Țăranu în elaborarea didactică a cursului *Elemente de stilistica muzicală* [106, p. 6], folosește noțiunea de *stilemă* (stilem).

Aceste aserțiuni au condiționat includerea în contextul studierii problemei *aspectului stilistic* (spre deosebire de la conceptul de stil) – fenomen intermediar între gen și stil, referitor la limbajul și forma unei lucrări muzicale. Aspectul stilistic ne permite să combinăm categoriile de gen și stil în sensul lor situațional (dinamic-evolutiv) și substanțial, cu concretizări muzicale și de limbaj. Delimitarea subiectului de analiză stilistică, precum și bazele ei sunt expuse într-un manual semnat de E. Nazaikinski [238]. În această privinţă, semnalăm existența diferenței între *stilelogia* în calitate de învățătura despre stil și *stilistică* ca „teorie ce se referă la structura interioară a unui anumit obiect de stil, care este evaluat în funcție de specificitatea sa stilistică" [238, p. 139].

„Structura interacțiunilor stilistice care apar în cadrul unei lucrări artistice și formează în desfășurarea sa semantică relieful stilistic special este stilistica (nu stilul) lucrării. Identificarea particularităților stilisticii unei lucrări este sarcina analizei stilistice a acesteia. Spre deosebire de analiza stilului, al cărei scop este de a stabili specificitatea stilului în general (de exemplu, stilul istoric, de gen sau individual), analiza stilistică se referă la structura internă a unei lucrări artistice" – a precizat E. Nazaikinski [238, p. 140–141].

Dezvoltând ideile lui M. Mihailov expuse în studiul citat mai sus [224, p. 183–239], V. Axionov menționează „nivelele ierarhice ale existenței stilului muzical: fie lucrarea concretă, fie un gen muzical, stilul autorului muzicii (inclusiv cel al etapelor evoluției stilistice a creației acestuia), stilul unui grup de compozitori […], stilul unei școli componistice […], stilul unei direcții […], stilul unei perioade istorice (pe scurt, stilul istoric), stilul unei epoci culturale" [9, p. 25]. În continuare, cercetătorul afirmă: „Toate nivelele acestei ierarhizări, făcând parte componentă a *sistemului și subsistemului stilistic* (expresie propusă de M. Mihailov) acționează simultan, fiindcă opera muzicală reflectă stilul autorului său". Astfel spus, „stilul unei opere muzicale reprezintă nu doar specii sau stileme proprii acestei opere, ci și cele caracteristice autorului, școlii, perioadei istorice, epocii culturale corespunzătoare, cu toate că, fiecare nivel stilistic are niște trăsături specifice" [9, p. 25] – consemnează muzicologul.

În legătură cu multitudinea categoriilor de stil, același C. Țăranu folosește noțiunea de *câmp stilistic* înțeles ca un „ansamblul de contexte în care se află plasat un stil muzical" [apud 9, p. 25].

Pentru studiul de față, sunt relevante observațiile lui Mihailov, Axionov, Țăranu cu referire la *stilul istoric*, în special, cel romantic, care iradiază în muzica sec. XX, generând tendințele romantice naționale sau neoromantice. Din alt punct de vedere, unele metode de tipologie stilistică au ajuns în atenția noastră, și anume clasificarea stilurilor în baza categoriei opozițiilor binare [204, p. 9, 11, 16], dintre care sintagma stilul omogen, monostilistic se află în opoziția stilului contrastant, pluristilistic (polistilistic). În același timp, în cadrul stilului omogen nu este exclusă „sintetizarea diferitor componente stilistice" [9, p. 29], precum și transformarea până la asimilarea puternică a diversității elementelor specifice stilurilor istorice, tradițiilor naționale, folclorice, ale genurilor muzicale etc. Următoarea opoziție nu este lipsită de sens: stilul intensiv, caracterizat prin „selectarea riguroasă și dezvoltarea ascendentă a numărului ales, limitat de elemente stilistice", și cel extensiv care operează cu „un număr nelimitat […] de elemente constitutive" [ibid., p. 30].

Nu mai puțin important este *aspectul (factorul) național* al manifestării stilului muzical, care a fost deosebit de relevant pentru activitatea compozitorilor din RM în perioada anilor 1950–1970. Acest aspect poate fi evidențiat la diferite niveluri – tematic, de gen și sfera imagistică-semantică, precum și ale mijloacelor expresive. Unele idei privind acest subiect, care sunt expuse în cercetările muzicologilor din Republica Moldova, vor fi dezbătute în subcapitolul 2.

De facto, există mai multe interpretări ale categoriei de stil și ale nivelurilor de funcționare a acesteia în muzicologie, ca și în general în științe umanistice, așa cum reiese, de exemplu, din studiile muzicologului V. Axionov. Recunoscând complexitatea și multidimensionalitatea fenomenului stilului, care poate fi discutat din diferite puncte de vedere, dintre care stilul unei lucrării, al autorului, domeniului muzical, regiunii, perioadei istorice, sunt semnificative pentru acest studiu, iar reieșind din scopurile acestei lucrări, stilul individual al compozitorului este

declarat cel mai relevant. „Stilul individual al unui compozitor este unul dintre cele mai importante subiecte ale cercetării muzicologice – scrie specialistul rus E. Nazaikinski. – Aici, în cadrul analizei stilului, sunt puse și rezolvate o serie de probleme, cum ar fi problema formării și configurării stilului în procesul de evoluție creativă, problema originalității stilului de creație" [238, p. 42–70]. În acest sens, M. Mihailov credea că *stilul individual* era cel mai semnificativ, predeterminându-le pe toate celelalte. Pentru cercetarea dată este importantă următoarea concluzie a muzicologului cu referire la stilul personal: „Un stil personal poate fi tratat ca rezultat specific al sintetizării stilemelor proprii autorului dat cu elemente stilistice caracteristice altor sisteme de stil, interpretate în mod individual" [citat tradus de V. Axionov, 9, p. 25], având în vedere, în special, contextele cultural-istorice.

Compozitorul-muzicologul rus V. Syrov, în studiile sale propune un model tipologic al stilului compozitorului, înțeles ca o unitate a trei parametri principali: ideologic, psihologic, structural. Dar, în sens practic, s-a dovedit a fi mai fructuoasă o astfel de afirmație a autorului, cum ar fi dependența reciprocă a tuturor celor trei niveluri în determinarea profilului genului (tinderea spre genuri mari, către muzica vocală sau instrumentală), a tipului de evoluție a stilului (stabil sau mobil), omogenitatea sau eterogenitatea materialului muzical, deschiderea (obiectivitatea) sau închiderea (subiectivitatea) metodei, alegerea formelor, a mediului sonor și intonațional etc. [291].

În studiul mai recent despre stilul muzical – *Alegeri, atitudini, afecte*, cercetătoarea română V. Sandu-Dediu, în definirea conceptului general, pornește de la abordarea multidisciplinară a noțiunii de stil – stilul în arte, urmat de stilul literar [79]. Oprindu-se asupra diferitor concepte de stil, autoarea balansează între noțiunile de stil, stilistică și analiză stilistică muzicală [79, p. 13–18]. Subliniind că „stilul individual și istoria stilului sunt deja metode curente, folosite de mult în muzicologie", autoarea propune altele, „mai recente, influențate de stilistica literară și, totodată, apelând la argumente specifice: *statistica, abaterea și alegerea*", concentrându-se asupra ultimelor două [ibid., p. 18]. Descriind demersuri muzicologice în contextul istoric larg, V. Sandu-Dediu schițează unele fațete ale conceptului teoretic, precum *stil ca perioadă istorică, stil-categorie, stilul personal, stil ca fenomen*, acceptând ideea unui stil ca „o sinteză de stiluri" [ibid., p. 26]. Concluzia autoarei este firească: „analiza stilistică trebuie să se finalizeze prin combinarea a cel puțin trei perspective – fenomenul stilului, stilul epocii, stilul personal" [ibid., p. 32].

Revizuind „modele analitice moderne, unele declarându-și manifest finalitatea stilistică", de la H. Schenker până la Allen Forte, muzicologa se oprește, în special, pe unele practici exemplare care merită „transportarea" sa în muzicologia românească, recunoscând, în același timp, că există unele dificultăți de-a lungul drumului [79, p. 34]. Unul dintre primii exegeți ai stilului a fost muzicologul austriac Guido Adler care a introdus noțiunea de stil și unele concepte adiacente stilistice, evidențiind două metode de analiza stilistică: *inductivă*, ce constă în evidențierea

trăsăturilor comune și diverse în procesul de analiză a mai multor piese, și *deductivă*, ce vizează analiza contextuală a lucrărilor muzicale [79, p. 35]. Ambele metode, bine aprobate și implementate pe parcursul sec. XX, s-au dovedit a fi utile pentru studiul de față.

O altă carte dedicată analizei stilistice – *Guidelines for Style Analisis* de J. La Rue [324], prezentată de V. Sandu-Dediu, are și mai mare funcționalitate metodologică, asigurând reeditarea multiplă (în 1970, 1999, 2011). Analiza celor cinci elemente evidențiate – sonoritate, armonie, melodie, ritm și evoluție formală, care sunt propuse pentru a fi investigate în spectrul celor trei dimensiuni ale analizei – mică (de la motiv la perioadă), mijlocie (de la perioadă la parte), mare (de la mișcare, lucrare, la un grup de lucrări), rezultă într-o generalizare ce apare în procesul de parcurgere a celor trei etape – fundal, observație, evaluare [79, p. 37]. Astfel, metoda de analiză stilistică elaborată de muzicologul american și descrisă de autoarea studiului românesc se apropie, în esența sa, de metoda bine-cunoscută de analiză integrală acceptată în muzicologia rusă, pentru că „viziunea integratoare asupra piesei ca întreg" precedă etapei de „extragerea detaliilor semnificative" [ibid.].

Partea centrală a monografiei semnate de V. Sandu-Dediu este dedicată unei ample prezentări a unui aspect al problemei stilului, și anume *stilul ca perioadă*. Ne-au atras atenția, în mod deosebit, secțiunile dedicate perioadei romantice și moștenirii romantismului în muzica secolului XX[5]. Printre date „tehnice" ale stilului romantic sau „fundamentele structurale" care au provocat schimbări majore, cauzate de implementarea unor noi idei estetice, sunt cele bine-cunoscute, precum „imperativul expresiv", „gestul contrastant" care afectează, în primul rând, armonia romantică, melodismul, virtuozitatea și improvizatoricul specifice unor genuri, unele elemente ritmice și modalismul provenite din folclor ș.a.m.d. [79, p. 127–128]. Sumarizând ideile perioadei cu iradiere stilistică, V. Sandu-Dediu menționează fenomenul programatismului muzical[6].

Studiul *Stil și muzică: Teorie, Istorie și Ideologie* al muzicologului american Leonard B. Meyer, în special, primele două capitole, este dedicat discutării conceptului teoretic al stilului. Definiția stilului după L. Meyer: „Stilul este o replicare a modelelor, fie în comportamentul uman, fie în artefactele produse de comportamentul uman, care rezultă dintr-o serie de alegeri făcute în cadrul unui anumit set de constrângeri" [326, p. 3]. Un model muzical devine stilistic numai după repetare, fie în cadrul unei lucrări, fie între lucrări; un model izolat sau unic, cum ar fi un anumit motiv sau ritm, nu reprezintă o marcă stilistică [ibid., p. 25]. Trăsăturile stilistice ale unei lucrări, ale unei lucrări sau ale unei perioade rezultă din alegeri compoziționale libere și nu dintr-o necesitate cauzală [326, p. 142–149].

Stilurile muzicale pot fi analizate la diferite niveluri de generalitate, în funcție de modul în care este definită clasa de referință (de exemplu, pe criterii etnice, de gen, de perioadă, de compozitor etc.) [326, p. 38]. Scopul preliminar al analizei stilurilor este de a descrie, în termeni

de reguli și strategii de fond, modelele replicate care constituie stilul unei anumite clase de lucrări muzicale.

Una dintre cele mai importante componente ale conceptului sintetic de stil, inclusiv stilul individual, este atitudinea compozitorului față de *tradiția națională*. Caracterizând situația actuală în domeniul studierii problemei naționalului în muzică, E. Mironenco în teza sa de doctorat și în monografia în baza ei – *Creația componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI*, după ce a revizuit ampla bibliografie cu privire la această problemă, subliniază legătura dintre tradiția națională și stil [216, p. 37–41]. Referindu-se la un cercetător recunoscut în acest domeniu, N. Șahnazarova, ea citează: „Tradiția națională în artă, în muzică în special, apare ca un concept mai voluminos decât stilul național. Acesta (stilul) este doar unul, deși foarte semnificativ în artă, dintre constituenții tradiției" [316, p. 37].

Pe fundalul unui număr considerabil de studii privind problema stilului național, inclusiv cele realizate de B. Bartók, Z. Lissa, G. Ordjonikidze, M. Mihailov, N. Șahnazarova și mulți alții, se remarcă teoria stilului național propusă de muzicologul rus N. Gavrilova în studiul său *La problema naționalului în muzica secolului XX* [136]. Ea a exprimat un punct de vedere contemporan, împărtășit de alți muzicologi, care nu se limitează la echivalarea naționalului cu folclorul: „Unitatea stilului compozitorului național este înrădăcinată în unitatea întregii tradiții naționale de creație muzicală, în totalitatea creativității muzicale a națiunii și în existența ei sonoră: în particularitățile intonației vorbirii, în folclor, în creația muzicală orală profesională, în opera compozitorilor din trecut etc." [ibid., p. 48].

Deoarece, totuși „folclorul este semnul cel mai puternic, tangibil și relativ stabil al naționalului în muzică" [136, p. 50], problema *compozitorului și a folclorului*, discutată de-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea și moștenită de secolul actual, ajunge în prim-plan. Monografiile demult recunoscute ale muzicologilor ruși I. Zemțovski și G. Golovinski, lucrările N. Goriuhina, A. Milka ș.a., precum și un nou studiu realizat de I. Vorobiov, sunt menite să ajute cercetătorul în interpretarea acestei probleme.

Principiile abordării de către autor a materialului folcloric în secolul al XX-lea sunt diferențiate în contextul unor tendințe stilistice, precum *folclorismul și neofolclorismul*. Metodele folclorismului au început să fie explorate activ în a doua jumătate a secolului al XX-lea, când interesul sporit al compozitorilor pentru stăpânirea folclorului a contribuit la apariția compozițiilor individualizate cu teme folclorice. Abordările tradiționale de prelucrare a patrimoniului folcloric s-au concretizat în metodele de *prelucrare*, *stilizare și citare*, a căror aplicare a început, de regulă, cu formarea școlilor naționale de muzică profesionistă. Neo-folclorismul și apoi *Noul val folcloric* au stimulat descoperirea unor noi forme de lucru ale compozitorilor cu mostre folclorice și, ca urmare, nașterea unor noi metode de folclorism[7].

Una dintre cele mai recente și complete clasificări ale metodelor de folclorism îi aparține muzicologului rus L. Ivanova. În monografia *Folclorismul în muzica rusă a secolului al XX-lea* [163], cercetătoarea sintetizează experiența compozitorilor din această perioadă. Metodologia propusă de autoare este promițătoare pentru studiul unui fenomen atât de complex cum este folclorismul; de asemenea, ea ne permite să studiem dezvoltarea folclorismului în cadrul școlilor naționale. Clasificând metodele de folclorism utilizate de compozitori în practică muzicală, L. Ivanova distinge trei grupuri principale, ce includ anumite modalități de prelucrare a folclorului.

- Primul grup identificat de autoare ca „includerea integrală a unei mostre de folclor în textul autorului" [163, p. 35] – este format din trei metode comune care au o istorie de dezvoltare de peste un secol: prelucrarea, stilizarea și citatul.
- Al doilea grup – „utilizarea elementelor folclorice" [ibid.] – includ metode mai complexe care au apărut în perioada *Noului val folcloric*: recrearea genului, sinteza genului, transformarea genului și reorientarea acestuia.
- În cadrul celui de-al treilea grup de metode, reprezentând cele mai sofisticate metode de lucru cu folclorul – „apelul la principiile gândirii folclorice" [ibid.], – autoarea are în vedere regândirea unor principii specifici tradiției naționale.
- Metodele din cel de-al doilea și cel de-al treilea grup au apărut și s-au dezvoltat în a doua jumătate a secolului al XX-lea, în perioada *Noului val folcloric*. Toate metodele evidențiate de cercetător pot fi utilizate doar parțial, în funcție de diferența de material muzical. (După cum se știe, *Noul val folcloric* se caracterizează prin prioritatea genurilor corale în creația compozitorilor ruși).

Neofolclorismul, după cum subliniază G. Grigorieva, „nu se bazează atât de clar pe realizările din perioada anterioară" [144, p. 65]; susținătorii săi folosesc noi straturi de folclor neexplorate de către compozitorii secolului XIX-lea, precum și noi metode de lucru cu acestea, pe lângă citarea și recrearea caracteristicilor tipologice ale unui anumit gen. Metodele de lucru cu folclorul ale lui I. Stravinski, B. Bartók și alții sunt bine studiate în acest sens. Autorii „noului val folcloric", conform observațiilor lui N. Jossan, aveau o „gamă largă" de principii de abordare de către autori a materialului folcloric, printre care „1) recrearea genului folcloric; 2) subordonarea genului folcloric conceptului artistic individual; 3) interacțiunea și sinteza folclorului cu non-folclorul" [158, p. 106].

Unele practici utile de identificare a trăsăturilor stilistice de proveniență folclorică în creația compozitorului G. Enescu, care au fost preluate și continuate de către compozitorii români postbelici, ne oferă muzicologia românească. De exemplu, compozitorul-teoretician Șt. Niculescu, în studiile sale, în repetate rânduri se adresează la diferite lucrări enesciene, evidențiind unele entități de ordin ritmico-melodic și textural care funcționează ca stileme muzicale. Printre astfel de elemente asociate cu cântecul popular sunt menționate ornamentele multiple, modalismul de

tip folcloric în baza scărilor diatonice și cromatice, cadențe cu subtonuri, independența melodiei față de armonie etc. [69, p. 102]. Același autor, în alte studii, teoretizează conceptul eterofoniei enesciene care a fost inspirată de folclor și a generat, la rândul său, mai multe adresări la astfel de textură în creația urmașilor săi.

Un alt sens al noțiunii de stilistică poate fi atribuit particularităților de *interpretare a instrumentelor cu coarde* și principiilor de scriere camerale cultivate de „tehnologiile" ansambliste. În acest context, cel mai important aspect al noțiunii este legat de studiul experienței compozitorului în reinterpretarea în opusurile sale a mijloacelor și tehnicilor dezvoltate în cultura cordofonelor din trecut și din epoca modernă, precum și de utilizarea folclorului și a stilisticii instrumentale în conformitate cu tradiția populară[8].

Fiind unul dintre cele mai complexe și, în același timp, subtile tipuri de artă muzicală, genul *cvartetului de coarde* este o probă de foc a stilului muzical, a limbajului componistic și a măiestriei autorului, motiv pentru care este cel mai adesea abordat în perioada de maturitate a creației. Cvartetul de coarde impune compozitorului misiunea dificilă de a transmite întreaga profunzime și bogăție a lumii sale interioare într-un gen foarte concis, transparent și filigranat, în timp ce interpreții, la rândul lor, trebuie să rezolve cele mai dificile sarcini din punct de vedere al interpretării. Există o serie de studii ale genului cvartetului de coarde, precum cele de R. Davidean [151] și L. Raaben [261], articole recente semnate de D. Rubțova – *Cvartetul de coarde ca fenomen de gen și stil* [267], G. Moiseev – *Cvartetul de coarde. Estetica și poetica genului* [226–227], G. Demeșko – *Cvartet de coarde: Aspecte ale reflecției teoretice asupra genului* [153–154], ș.a.

Astfel, autoarea D. Rubțova a reușit să caracterizeze cvartetul ca fiind un fenomen de ordine stilistică și de gen, care include „două niveluri – funcțional […] și semantic-compozițional" [267, p. 12]. La nivel funcțional, în opinia autorului, stilul de cvartet se bazează pe „nucleul genului, determinat de fundamentul timbral și textural și de componența cantitativă a instrumentelor participante, precum și de paritatea funcțiilor acestora. În sfera semantică și de conținut, atributele stilului de cvartet sunt reprezentate sub forma intimității lirice a enunțului, a dialogului, a libertății de structură, a combinației de imbolduri emoțional și ludic" [ibid.].

Studiul stilisticii și – în sensul mai larg – al stilului este conectat simultan cu studiul *genului*[9]. „Genurile și stilurile, – scrie V. Medușevski, – sunt strâns legate. Se poate vorbi de filiere stilistice ale genurilor care se dezvoltă pe o perioadă lungă de timp (preludiile lui Chopin și Scriabin, preludiile și fugile lui Bach, Șostakovici, Hindemith, valsurile lui Ceaikovski și Prokofiev demonstrează acest tip de interacțiune). Pe de altă parte, sistemul de genuri al unei anumite epoci acționează ca unul dintre indicatorii săi generali de stil. Iar alegerea genurilor este departe de a fi indiferentă față de stilul individual" [205, p. 36].

Corelația dintre stil, stilistică și gen în arta muzicală a secolului XX-lea capătă forme noi. Revenind la istoria și teoria genului, teza de doctorat se bazează pe conceptele tradiționale și noi. Printre lucrările cu valoare metodologică incontestabilă, în primul rând, trebuie menționate studiile bine-cunoscute ale muzicologilor ruși, precum L. Mazel și V. Zuckerman [203], A. Sohor [278], volumele mai noi semnate de M. Aranovski [123–124], O. Sokolov [274–275], E. Nazaikinski [236–238], E. Rucievskaia [268–270], M. Lobanova [197], V. Medușevski [204–205], V. Holopova [305–306], G. Grigorieva [144], cele mai recente de A. Amrahova [122], precum și unele articole dedicate genului, inclusiv cele elaborate de G. Daunoravicene [152] și A. Korobova [178–181]. În muzicologia românească, printre volumele despre genurile muzicale, mai precis, dedicate triadei *formă-stil-gen*, se evidențiază, în special, studiile demult aprobate, inclusiv și în cursuri didactice, semnate de D. Bughici și D. Gheciu [23] și V. Herman [63–64], dar și cele mai recente – de V. Timaru [86, 88], M. Ciobanu [36], L. Teodorescu-Ciocănea [85], L. Vasiliu [108].

Astfel, muzicologia a acumulat un material destul de vast în domeniul problemelor de gen. Potrivit lui Jim Samson – în articolul său din 2001 despre genuri din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* –, două abordări au dominat studiile genurilor muzicale. Prima se referă la delimitări sistematice, bazate pe parametri, ale genurilor individuale sau ale diferitelor genuri în comparație. Studiile de muzică populară au preluat cea de-a doua tendință, cercetând ramificațiile muzical-sociologice ale genurilor percepute ca „set[uri] de evenimente muzicale (reale sau posibile) a căror desfășurare este guvernată de un set definit de reguli acceptate social"; sau, în cuvintele unei alte definiții canonice, „sisteme de orientări, așteptări și convenții care circulă între industrie, text și subiect" [327].

Este evident că, tipologiile universaliste ale lucrărilor muzicale au fost complet contestate în ultimele decenii, până în punctul în care genurile nu cuprind doar diverse aspecte ale practicii sociale. Într-adevăr, acestea sunt din ce în ce mai mult înțelese ca fenomene contingente, nereductibile și neexclusive, apărute în medii eterogene – sonore, sociale, discursive, materiale, instituționale, vizuale, corporale, tehnologice – datorită proceselor de asamblare și, astfel, continuu interpretate, întrupate, teritorializate, de-teritorializate etc.

În literatura de specialitate se pot găsi nenumărate abordări contextuale cu privire la conceptul de gen, întrucât nu s-a constatat încă o părere universală asupra acestei noțiuni. Astfel, articolul dedicat genului care este inserat printre alte articole în una dintre sursele enciclopedice românești, *Dicționar de termeni muzicali*, ne oferă o definiție concisă, precum și o paletă amplă de comentarii și explicații. Așadar, fiind identificat ca o „clasă de fenomene muzicale reunite prin consensul datelor de structură și finalitate estetică", genul acoperă o gamă largă de semnificații.

1. Genul ca „un anume domeniu al artei muzicale". „Raportare a unui grup de creații la scopurile comunicării mesajului, în funcție de mijloacele utilizate […] precum și în funcție de

modul de execuție muzicală. Se disting astfel: genul operei […], genul simfonic, genul muzicii de cameră, genul muzicii corale […], genul muzicii ușoare etc.” [45, p. 236].

2. Gen – formă. „Modalitatea de structurare a unei compoziții pe baza unei forme statuate în decursul evoluției sale și ajunsă la deplina cristalizare într-o epocă istorică determinată. Se disting: genurile monopartite […] și pluripartite (ciclice) […]. În funcție de factură, teoria clasică a formelor a apelat la diviziunea genurilor în polifonie și omofonie” [ibid., p. 236]. La intersecția celor două perechi categoriale se nasc patru combinații posibile: genurile monopartite polifonice și omofone, genurile pluripartite polifonice și omofone. Merită de menționat că, autorul articolului introduce încă un criteriu de clasificare, cel de componență instrumentală, relatând: „În funcție de ansamblul instrumental cărora le sunt destinate, sonata poate da naștere unor (sub)-genuri: duo, instrumental, trio (2), cvartet (2), cvintet (2) etc.” [ibid., p. 236][10].

3. Gen folcloric. „În folclor, genul are accepțiuni apropiate definiției genului 2 (gen – formă). El se constituie (în folclorul muzical românesc) în virtutea a trei criterii: literar [ex. epic = balada […]; cântec bătrânesc; liric = cântec […]; doină]; funcțional; genurile ocazionale sau rituale (ex. colinda, bradul, cununa) și neocazionale (ex. cântecul, doina, cântecele pentru copii); muzical: genurile improvizatorice (ex. doina, bocetul), genuri cu formă fixă (cântecul propriu-zis, cel ritual)” [ibid., p. 236]. Important este faptul, că diviziunile fundamentale de clasificare a creațiilor artistice prin modul de prezentare a vieții – genul epic, liric sau dramatic, – se referă la criteriul literar, adică la lucrările muzicale cu text poetic.

Totodată, în alte surse, noțiunea de gen cuprinde sensul de clasificare a lucrărilor muzicale în funcție de tematica, mijloacele de exprimare etc. În *Dicționarul de forme și genuri muzicale* al lui D. Bughici, genul muzical este caracterizat ca un „termen cu semnificații diferite, în funcție de conținutul, structura sau de modul de interpretare al unei piese muzicale” [22, p. 135].

Respectiv, din punct de vedere al *a) conținutului muzical* – „o piesă poate aparține unei categorii specifice: *scherzando* – muzică vioaie, umoristică, dinamică; *lirică* – în care se include muzica înscrisă într-o sferă largă, *cantabile*; *dramatică* – încordată, tumultuoasă, tragică, categorică; *dansantă* – în care se cuprinde toată muzica de dans sau în spiritul acesteia. Muzica dispune de genuri epice, lirice, dramatice, oratoriale, cum sunt: balada, liedul, opera, simfonia, cantata, oratoriul etc. Există și o categorisire a muzicii în funcție de problematica conținutului: muzică ușoară, muzică populară (cu autorul anonim), muzică cultă (cu autorul cunoscut)” [22, p. 135].

Din punct de vedere al *b) structurii muzicale* – „un ciclu, alcătuit din imagini și mișcări contrastante, dar unitare ca expresie, determină apartenența la genul de simfonie, concert, sonată, suită, triptic și *c) în funcție de modul de interpretare*, autorul notează că „putem preciza existența unui gen cameral (trio, cvartet, cvintet, sextet etc.) sau orchestral (simfonic). În ambele cazuri mai distingem existența unor ansambluri vocale sau mixte” [22, p. 135–136].

Alte definiții cunoscute ale genului muzical în muzicologia rusă se bazează pe funcția sa estetică și comunicativă. Una dintre aceste definiții aparține lui O. Sokolov, autorul sistemului de clasificare morfologică a genurilor muzicale: „Un gen în muzică este un tip de lucrare muzicală care apare în conformitate cu o anumită funcție (vitală sau artistică)" [274, p. 23].

Printre cercetările efectuate privind conceptul contemporan al genului muzical se evidențiază monografia *Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical)*, autor Mironenco E., unde în subcapitolul I descrie *Problema studierii situației genurilor în muzica academică contemporană*. Muzicologa notează că: „Interesul pentru categoria genului muzical s-a manifestat în anii 20 ai secolului XX. Studiul genului muzical ca obiect teoretic independent s-a intensificat extraordinar în a doua jumătate a secolului XX și mai ales în ultimele sale decenii. Teoria contemporană permite, prin prisma genului, să prezinte în întregime creația compozitorului dintr-o anumită perioadă istorică sau dintr-o școală națională separată" [216, p. 21].

În monografia nominalizată mai sus, cercetătoarea utilizează pentru analiză următoarele prevederi ale conceptului de gen contemporan:

1. *Definirea conceptului de gen muzical*. Aici autoarea face trimitere la studiul monografic semnat de A. Korobova în care notează că: „Un gen muzical este un model holistic gen-specie (genotip) al activității muzicale sau al unei lucrări muzicale, caracterizată prin coordonarea istorică mobilă a trăsăturilor comune ale conținutului, construcției și pragmaticii pe baza trăsăturii dominante (trăsăturilor), determinate de corelarea cu alte componente ale sistemului de genuri ale artei epocii (școală națională, direcție etc.), funcționând ca subiect al existenței istorice a muzicii și ca obiect al reflecțiilor teoretice" [216, p. 22]. În aceeași ordine de idei, E. Mironenco reamintește și de explicațiile lui E. Nazaikinski cu privire la diferența dintre definițiile genului la plural și la singular.

2. *Complexitatea, structura multicomponentă a conceptului de gen*, care îmbină în sine mai multe funcții sau categorii: a) *funcția semantică* a genului, care pune accent pe latura de conținut a muzicii, citându-i pe A. Sohor, V. Zuckerman, S. Sarkisean, V. Holopova; b) *funcția sociologică* a genului – cu privire asupra transformărilor socio-istorice și a perioadelor intermediare. Aici sunt binevenite lucrările lui A. Sohor – *Întrebări de sociologie și estetică a muzicii* și M. Aranovski – *Structura genului muzical și situația contemporană în muzică*; c) *funcția comunicativă* a structurii genului este direct legată atât de cea sociologică, cât și de cea interpretativă; d) *funcția de clasificare* a conceptului de gen, ca „tip", adică expresia categorială „general", „tipic". Despre clasificarea genului au scris și muzicologii O. Sokolov, E. Nazaikinski, A. Korobova, A. Sohor, V. Zuckerman și lista continuă.

Autoarea notează câteva exemple de clasificare a genului, citându-l pe E. Nazaikinski care propune următoarea succesiune: clasă de gen – tip de gen – grup de gen – gen în sine – varietate de gen; pe A. Sohor, care clasifică genurile în patru grupe: genuri teatrale (opera, baletul și opereta); genurile de concert (simfonia, sonata, cvartetul, oratoriul, cantata, romanța și altele); genurile de masă (cântec, dans și marș cu toate varietățile lor); cult (sau ritual) care include cântece de rugăciune, liturghie, recviem etc; și pe A. Korobova, care are o viziune diferită de autorii de mai sus, făcând referire la poziția lui Dahlhaus despre inutilitatea clasificării, deoarece „nu numai genurile individuale se schimbă istoric, ci și ideea despre ce este un gen muzical în general și după ce criterii poate fi determinat" [216, p. 24–25].

3. O altă prevedere fundamentală pe care o notează autoarea este noul concept de gen ce se referă la *variabilitatea istorică tipologică a sistematicii genului*, care se manifestă atât la nivel diacronic, cât și la nivel sincronic[11]. În legătură cu conținutul tipizat, arhetipal al genului, să amintim și noțiunea de „generalizare prin gen", introdusă de E. Nazaikinski.

M. Lobanova, în monografia *Stil și gen muzical. Istoria și contemporaneitate*, explică conceptul de „gen mixt" – „fenomen extrem de dinamic, prin urmare, tipul de conexiuni, posibilitatea includerii anumitor molecule de gen pot varia foarte mult – în funcție de conceptul artistic, stilul individual", cu identificarea a două tendințe în dezvoltarea sa: 1. Formarea de super genuri („super cicluri") și 2. Formarea internă a ciclului, „când forma ciclică permite un număr tot mai mare de componente ale genului, variabilitatea combinațiilor acestora" [197, p. 26].

Un alt articol important în studiul genului muzical contemporan este *Reflecții asupra genului ca concept științific și paradigmă a creației artistice (cu exemple din muzica simfonică contemporană)* [117] semnat de muzicologul autohton V. Axionov. Majoritatea ideilor din acest raport au fost încorporate într-o ediție ulterioară [9]. Autorul constată faptul că, atât în literatura de specialitate despre problema genului, cât și în afirmările personalităților artistice (în special ale scriitorilor)[12], apar în rezultat o gamă largă de puncte de vedere. În ceea ce privește poziția științifică proprie, acesta aderă la ideea că, o lucrare și un gen sunt legate între ele ca o prezentare și un tip, un fenomen specific și o generalizare derivată dintr-o înțelegere teoretică a practicii creative, întrucât genul concentrează în sine principalele caracteristice tipice ale lucrării.

Analizând evoluția istorică a genurilor de muzică simfonică, muzicologul propune interpretarea genului ca „semn al tradiției" după L. Cerneț. Pe lângă aceasta, abordând problema genului în aspectele comunicative și psihologice, cercetătorii folosesc conceptele de „perceperea genului" (I. Tînianov), „setare pe gen" (B. Ejhenbaum), „așteptare de gen" (L. Cerneț), „imperativ de gen" (H. Pearson) [117, p. 2]. Autorul menționează faptul că, G. Pospelov, un reprezentant al criticii literare ruse, utilizează conceptul de „grup de gen" care are analogii în muzicologia teoretică, spre exemplu, grupuri de genuri primare și secundare, simple și complexe

(V. Zuckerman), genuri de muzică cotidiană și prezentată (G. Besseler) sau „muzică de acompaniament” și „muzică contemplativă” (M. Aranovski); în ultima – se disting subgrupuri de genuri concertistice, teatrale și alte genuri [117, p. 3].

De asemenea, muzicologul notează că, conceptele de „conținut” și „formă” în sine sunt extrem de încăpătoare și complet independente, și pot fi considerate componente centrale în structura internă a genului doar dacă sunt privite în legătură cu alți factori de formare a genului, cât și între ele [117, p. 4][13]. Pentru a se putea reda o caracteristică generală a conținutului artistic, în muzicologie sunt folosite și conceptele-epitete, precum: „liric”, „dramatic”, „epic”, „eroic”, „tragic”, „patetic”, etc. și diverse combinații ale acestora, de exemplu, „liric-dramatic”, „eroic-epic”, generând următoarele noțiuni: „simfonie dramatică”, „operă-dramă”, „simfonie lirică”, „ciclu vocal liric” [ibid., p. 7].

Constatând că genul conține în sine informații despre stil, pentru a putea urmări asemănările tipologice ale proceselor care au loc între stil și gen, „deoarece memoria istorică a genului surprinde interpretările sale stilistice” [117, p. 18], muzicologul propune de a compara fenomenele de „stil sintetic”, „stil polifonic” și „multi-compoziție de gen”, genul „multi-bazic și variabilitate” [ibid.].

O altă cercetare oportună tematicii genului contemporan este semnată de autoarea de origine rusă A. Korobova – *Destinul fenomenului și al noțiunii de gen în cultura muzicală a timpului cel mai nou* [181]. Autoarea apreciază genul ca „unul dintre principalele aspecte ale existenței muzicii și cea mai importantă categorie de înțelegere a acestei existențe. Genul muzical este un model holistic de specie generică (genotip) al activității muzicale sau al unei lucrări muzicale, caracterizat printr-o coordonare istoric mobilă a trăsăturilor comune de conținut, construcție și pragmatică, funcționând ca subiect al existenței istorice a muzicii și ca un obiect de reflecție teoretică” [ibid., p. 236–237]. Genul apare ca o triadă: fenomen – concept – termen, iar pentru a stabili o relație între aceste componente este problematic din cauza mobilității lor istorice. De fapt, cea mai stabilă componentă aici este termenul [181, p. 234]. Autoarea amintește remarca muzicologului rus E. Nazaikinski: „compozitorul secolului al XX-lea a realizat din paleta de forme, genuri și stiluri, o paletă de limbaj” [181, p. 234].

Potrivit autorului monografiei *Sistemul morfologic al muzicii și genurile sale artistice*, O. Sokolov, cercetătorul „M. Aranovski [124, p. 7] consideră, pe bună dreptate, genul în sistemul unificat al gândirii muzicale, ca o "verigă de legătură" între limbajul muzical și formă. […] Problema genului și a formei, deseori echivalate între ele, este, prin urmare, cuprinsă în studiul evoluției genurilor, dar constituie aspectul său special” [275, p. 188–189]. Prezentând evoluția genurilor sub forma a trei etape: 1) formarea genului, 2) cristalizarea formei sale, 3) extrapolarea acestei forme la alte genuri [ibid., p. 189], O. Sokolov caracterizează principalele genuri muzicale.

Un alt articol, care tratează fenomenul genului muzical contemporan în lumina cognitivisticii, este *Teoria autohtonă a genului în lumina metodologiilor umanistice moderne* [122] semnat de autoarea A. Amrahova. Aceasta relevă faptul că, în cercetările oamenilor de știință ruși, care au anticipat multe postulate ale abordării cognitive a teoriei genurilor, există o atitudine sporadică față de conceptualizarea componentelor genului. Autoarea oferă câteva exemple în acest sens, analizând noțiunile propuse: „generalizarea prin gen" de către Alschwang, „stil genuistic" de Sohor, conceptul de „modus" de Nazaikinski, „invariant semantic" de Aranovski și „modus genuistic" în interpretarea A. Korobova [122, p. 26].

Conform muzicologului și sociologului sovietic A. Sohor, genurile sunt împărțite în patru grupe în funcție de condițiile existenței lor: 1) culte sau ritualice, 2) de masă, 3) concertistice și 4) teatrale. Cu toate acestea, cel mai important lucru aici este că cercetătorul caracterizează fiecare dintre aceste grupuri nu doar în ceea ce privește conținutul, ci și în ceea ce privește trăsăturile limbajului și formei muzicale. Aceste caracteristici le numește „stil genuistic" [278, p. 23–24]. Ideea a fost susținută și de către E. Nazaikinski doar că într-o altă interpretare: „stilul genuistic este identic cu modusurile în tratarea criticii literare moderne" [apud 122, p. 22]. Pe lângă asta, E. Nazaikinski a vorbit și despre „modusul muzical", explicând că, „acea stare holistică, specifică în conținut (adică una dintre multele posibile), mediată artistic, obiectivată în muzică în diverse forme, prin diverse mijloace și metode" [236, p. 239].

În ceea ce privește noile forme apărute ca urmare a evoluției genurilor, M. Lobanova a fost interesată de experimente în acest domeniu; în mod simultan, V. Holopova [305, p. 173–174], iar puțin mai târziu G. Daunoraviciene [152] au dezbătut problemele sintezei genurilor.

1.2. Creația componistică a lui A. Mulear ca obiect de cercetare științifică în contextul studiilor muzicologice din Republica Moldova

Istoria muzicii academice din Republica Moldova se află într-un proces de înțelegere, de acumulare a faptelor empirice, de stabilire a periodizărilor, de elaborare a conceptelor, oferind diferite tipuri de evaluări. Deși mai multe generații de muzicologi s-au succedat în istoria modernității, prin eforturile lor a fost acumulat un bogat material analitic, este suficient să amintim că comprehensiunea proceselor creative în acest domeniu nu a culminat încă cu elaborarea unei istorii integrale a muzicii naționale, atât din punct de vedere științific – istoric și teoretic –, cât și didactic. Monografiile publicate recent și studiate cu atenție în timpul pregătirii tezei, fiind semnate de V. Axionov [9], E. Mironenco [216], ș.a., precum și monografia colectivă a Institutului Patrimoniului Cultural [3] etc., acoperă fie domenii distincte, fie perioade și direcții anumite în evoluția creației muzicale din Republica Moldova.

În acest context, creația componistică a lui A. Mulear, atunci un compozitor în devenire, a „scăpat cu bine” de evaluarea conform canoanelor ideologice ale anilor 1940–1950, nefiind onorată, ca și în cazul altor autori, nici măcar cu un eseu biografic, al cărei conținut se prezintă astăzi într-o formă depășită de vreme. Dar chiar și mai târziu, deși numele compozitorului și lucrările sale individuale sunt menționate în diverse studii generale sau panoramice, de exemplu, despre muzica simfonică a lui V. Axionov [116], muzica de cameră a I. Miliutina [207–208], muzica camerală de ansamblu de N. Cozlova și S. Țircunova [168], lucrările pentru vioară și pian de O. Vlaicu [132], în volume și articole dedicate unor genuri, precum suită de T. Berezovicova [14–15], cvartet de I. Miliutina [212], T. Bolocan [19–21], etc., doar câteva articole mici sunt menite să dezvăluie unele aspecte ale creației sale în cadrul analizelor lucrărilor selectate. În alt sens, opusurile compozitorului sunt abordate de muzicologii I. Miliutina [213] și G. Cocearova [188–190] în contextul studierii unor aspecte esențiale ale muzicii academice, cum ar fi influențele folclorice în formarea stilului național, interacțiunile stilistice dintre folclor și lucrările compozitorilor, inclusiv modalitățile de integrare a surselor folclorice în propriile creații.

Astfel, în procesul de studiere a situației actuale în domeniul temei de cercetare în muzicologia Republicii Moldova, dar și în căutarea informațiilor necesare despre viața și moștenirea muzicală a compozitorului A. Mulear, am apelat la surse bibliografice și științifice de diferite tipuri, inclusiv cărți de referință, schițe biografice, eseuri panoramice cu caracter generalizat, studii dedicate diferitelor domenii ale creației muzicale și genurilor individuale, articole analitice privind probleme generale și speciale, teze de doctorat recente.

Lista *edițiilor muzical-lexicografice și enciclopedice* din care putem extrage unele informații privind viața și creația compozitorului, este destul de succintă. Așadar, activitatea compozitorului A. Mulear a fost reflectată în repertoriile biografice ale Uniunii Compozitorilor din 1960–1970[14], necesitând clarificarea și corectarea informațiilor expuse, în pofida faptului că au fost publicate în timpul vieții compozitorului. Iar articolul despre A. Mulear din enciclopedia specializată *Literatura și arta Moldovei* reprezintă o sursă secundară [27].

În altă ordine de idei, unele informații despre opusurile muzicale curente, ce fac parte din portofoliile de creație ale compozitorilor din Republica Moldova, pot fi obținute din succinte *schițe biografice,* care au reflectat starea actuală a creației muzicale a compozitorilor la momentul respectiv[15]. Însă, moștenirea muzicală a lui A. Mulear practic a rămas în afară intereselor muzicologice în acest gen de lucrări editate. În schițele la portretul componistic prezentate de E. Abramovici [113–114] și Z. Stolear [287], creația muzicală a lui A. Mulear a fost considerată în contextul istoriei locale ebraice.

Muzicologii moldoveni au elaborat mai multe *studii panoramice,* inclusiv despre diferite domenii ale creației muzicale aparținând compozitorilor din Republica Moldova. Dintre

monografiile colective despre istoria muzicii naționale publicate de editurile moscovite, se numără volumele *Istoria muzicii popoarelor din URSS* [119–120] și *Cultura muzicală a Moldovei Sovietice* [232]. Astfel, în deceniile șase și șapte ale sec. XX, cercetătorii din Republica Moldova au propus mai multe eseuri istorice care includ o trecere în revistă a unor fapte din domenii specifice ale creației compozitorilor autohtoni – muzica instrumentală, lucrările de cantată și oratoriu etc., privite în ansamblul genurilor muzicale ale epocii. Însă, de exemplu, până la apariția monografiei colective *Cultura muzicală a Moldovei Sovietice*, publicată în 1965 [112; 121], A. Mulear nici nu încheiase primul deceniu al activității sale componistice, pe care îl definim ca perioada inițială din biografia sa creatoare.

Pornind de la subiectul acestui studiu – muzica instrumentală de cameră pentru coarde, următoarele lucrări ar trebui să se afle în atenția noastră: studii generalizatoare ale muzicii de cameră a compozitorilor din RM, cercetarea genurilor componente ale acesteia, precum și muzica de cameră în contextul creației compozitorilor, eventual în cadrul unor monografii.

Muzicologul I. Miliutina este recunoscută pe bună dreptate un pionier în studiul muzicii instrumentale de cameră a RM din perspectiva stilului național. Câmpul de vedere al muzicologului – în teza sa și în articolele bazate pe ea – include problemele de dezvoltare nu doar a muzicii pentru ansamblu, ci și a muzicii pentru pian, pe care o apreciem ca un domeniu independent al muzicii instrumentale și nu o luăm în considerare în această teză. I. Miliutina discută particularitățile transformării folclorului în lucrările din anii 1950 – începutul anilor 1970, concentrându-se asupra miniaturilor instrumentale, sonatelor și compozițiilor monopartite [213]. În lumina problematicii studiului de față, sunt importante observațiile muzicologului despre particularitățile stilului național, pe care îl vede în sinteza tradițiilor artei populare, lăutărești, și celei academice, despre particularitățile limbajului muzical care constituie fondul de intonații ale epocii, muzica instrumentală de cameră în contextul socio-cultural modern, precum și despre tendințele neofolclorice în lucrările compozitorilor moldoveni (fuziunea atitudinilor neofolclorice cu aspirațiile avangardiste) [207, p. 9–10]. De asemenea, autorul propune scurte caracteristici ale orientărilor stilistice în domeniul muzicii camerale-instrumentale a unor compozitori, remarcând și muzica lui A. Mulear, care „îmbină trăsăturile romantismului (decorativitatea luxuriantă a scriiturii, predilecție pentru culminații strălucitoare) și neoclasicismului („desenarea” minuțioasă a cadențelor) cu originile populare realizate organic (Sonatele pentru pian și flaut)” [ibid., p. 9].

În centrul atenției muzicologului P. Rotaru se află muzica națională de cameră, în special în filiera instrumentelor de suflat, reprezentând obiectul cercetării în teza de doctorat *Muzica pentru instrumente de suflat în creaţia compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX)* și în monografia autoarei în baza tezei [78]. Creaţia de cameră pentru diverse instrumente *solo* și genuri de muzică de ansamblu, precum sonate, triouri, cvartete de coarde și

alte opusuri camerale ale compozitorilor locali din perioada 1940–2000 a fost onorată cu o retrospectivă istorică *Incursiuni în istoricul muzicii naţionale de cameră* din volumul colectiv *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [76] din partea aceluiași autor, care, totuși, nu a fost suficient de atent la muzica lui Mulear. Astfel, de exemplu, *Sonata* pentru flaut semnată de A. Mulear, a rămas în afara intereselor științifice a P. Rotaru. Doar unul dintre cvartetele de coarde scrise de compozitor a fost vizat de o opinie științifică a muzicologului, rezervându-i un aliniat din articolul panoramic indicat din monografia menționată [76, p. 610].

Investigațiile în domeniul muzicii camerale-instrumentale din Republica Moldova au fost desfășurate de violoncelista-profesor N. Cozlova și muzicologul S. Țircunova, ale căror diverse publicații reliefează probleme didactice și de creație din acest domeniu. Astfel, lucrarea generalizatoare a autorilor *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria şi metodica predării* [168] propune o etapizare a procesului de dezvoltare a muzicii pentru ansamblul cameral în Republica Moldova din perioada postbelică până la începutul secolului XXI, conturând tendințele de gen și stil, și diverse aspecte ale interpretării și didacticii de ansamblu cameral, precum și o analiză a unor lucrări ce sunt utilizate în repertoriul didactic și concertistic. Din păcate, creația lui A. Mulear nu a intrat pe orbita intereselor autorilor, foarte probabil din cauza inaccesibilității partiturilor.

Lucrarea fundamentală a muzicologului E. Mironenco – *Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI (genuri instrumentale, teatru muzical)* [216] cercetează procesele de creație în domeniul compoziției muzicale dintr-o perioadă mai târzie – post-sovietică – decât cea discutată în această teză. Prin urmare, nu este surprinzător faptul că numele lui A. Mulear nu este menționat nici aici. Autorul monografiei examinează mecanismele generale de transformare a gândirii muzicale în perioada de tranziție și schițează o panoramă a dezvoltării genurilor instrumentale, susținând-o cu o analiză a celor mai reprezentative lucrări pentru diverse ansambluri, cu accent pe stăpânirea de către compozitori a noilor tehnici componistice. Totuși, pentru realizarea obiectivelor studiului nostru, prezintă interes periodizarea procesului îndelungat de dezvoltare a profesionalismului componistic în domeniul instrumental-cameral, al cărei început a fost stabilit de I. Miliutina [211, 207] și rectificată de muzicolog din punctul de vedere al modernității[16] [216, p. 208–212]. În contextul evoluției istorice, merită de subliniat faptul observat de I. Miliutina că, genul muzicii cameral-instrumentale își are apogeul în cultura muzicală autohtonă în perioada anilor 1960–1970 [212, p. 7].

Alte articole și cercetări din mileniul al treilea în RM se referă la anumite domenii ale muzicii de cameră. Astfel, cel mai apropiat, din punct de vedere tematic, de prezenta disertație este studiul O. Vlaicu în baza tezei de doctorat *Creaţiile pentru vioară şi pian ale compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX)* [132]. Miniaturi și lucrări multipartite de proporţii sunt

analizate din punct de vedere al conținutului, formei, specificului limbajului muzical, tratării genului, particularităților stilului compoziției şi dramaturgiei[17]. Compozițiile lui A. Mulear sunt menționate doar într-o singură frază, printre ciclurile instrumentale [132, p. 91], dar sunt prezente și în listele de lucrări compuse și publicate. Astfel, informații despre lucrările maestrului așteaptă aprofundarea sa problematică, inclusiv în contextul caracteristicilor stilului lui A. Mulear.

Probabil că, cea mai apropiată ca spirit și timp, condiții și rezultate ale activității creative a compozitorului A. Mulear este creația lui Gh. Neaga, de asemenea violonist și pedagog. De aceea, articole științifice și, în special, monografia bazată pe teza de doctorat a N. Chiciuc – *Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga între tradiție și inovație* [32], deși se concentrează pe o altă problemă – tradiția și inovația –, totuși prezintă un interes științific incontestabil pentru cercetarea noastră, din perspective stilistice și de gen. Compozitorii-contemporani, absolvenți ai Conservatorului de Stat din Moldova, care au acordat o mare atenție muzicii instrumentale de cameră pentru instrumentele cu coarde, au trebuit să rezolve probleme creative similare în căutarea unui stil personal, pe care amândoi îl vedeau în sinteza tradițiilor și inovației – muzica populară și cea academică europeană în manifestarea sa contemporană.

În ceea ce privește diversele genuri ale muzicii instrumentale de cameră, acestea au fost studiate la diferite grade de aprofundare. În mod special, ne-au atras atenția cercetările privind genurile întâlnite în practica componistică a lui A. Mulear. Așadar, printre genurile care se bucură de o mare popularitate atât în creația maestrului, cât și a compozitorilor autohtoni, putem evidenția *miniaturile* pentru diferite instrumente, unde treptat începe să fie valorificat duetul instrumental vioară-pian, lucrările pentru două viori sau duetul vioară-violoncel. În studiul *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria și metodica predării*, autoarele N. Cozlova și S. Țircunova, propun o periodizare a lucrărilor miniaturale autohtone, fiind însoțită de liste cu lucrările vizate [168, p. 225–242].

Un alt gen ce se conturează tot mai des începând cu anii ’60 ai perioadei postbelice și se bazează pe principiul de continuitate ciclică este *suita*, care a cunoscut pe terenul muzical autohton o cale de dezvoltare și evoluție remarcabilă, datorită fuziunii sale cu alte genuri și a influențelor stilistice. Conform investigațiilor efectuate de către muzicologul T. Berezovicova în monografia dedicată acestui gen, pe care le-am urmat în această lucrare, suita, de fapt, reflectă principalele etape de dezvoltare a procesului muzical-istoric din republica noastră [15, p. 11–12].

De asemenea, genul preferat de către compozitori este și *cvartetul* care, conform relatărilor muzicologului I. Miliutina, „atrage atenția aproape tuturor compozitorilor din republică” [212, p. 16]. Primele cvartete scrise de către compozitorii autohtoni sunt cele semnate de către A. Mulear (1952), Gh. Neaga (1958) și V. Sîrohvatov (1959), însă totuși, în opinia muzicologului, „anume compozitorii anilor ’60 au reușit să fortifice tradiția întreruptă în muzica moldovenească de

aproape trei decenii" [ibid.]. Cvartete de coarde în creația unor compozitori din Republica Moldova (dar nu și cvartetele lui A. Mulear), au fost cercetate de N. Chiciuc [29], V. Melnic, T. Bolocan [19–21]. Printre numeroasele articole publicate în revistele științifice din RM, realizate, printre altele, în cadrul lucrărilor de disertație, s-a acordat o atenție considerabilă diverselor aspecte ale muzicii de cameră. În acest context, vom menționa articolele violonistului A. Ureche care discută interpretarea modelului de gen al cvartetului în creația compozitorului B. Dubosarschi [107]. Prin urmare, unele probleme de organizare a ciclurilor instrumentale de suită și cvartet evidențiate de muzicologi, și anume varietăți de gen, de structură compozițională, mijloace de unificare, factorii de stil și gen, merită discuții cu privire la materialul lucrărilor muzicale ale lui A. Mulear.

Un domeniu substanțial în creația componistică din Republica Moldova îl reprezintă *muzica pentru pian*, căreia i-a dedicat și compozitorul atenția lui. Evident, acest fapt este reflectat în lucrările științifice ca, de exemplu, articole științifice și lucrări metodice semnate de pianista E. Gupalova [60–61; 148–150]. Miniaturile pentru pian ale lui A. Mulear sunt menționate alături de cele mai cunoscute compoziții ale autorilor precum L. Gurov, A. Stârcea, S. Lungul, S. Lobel, V. Zagorschi în articolul E. Gupalova – *Culegerile de autor din creațiile compozitorilor autohtoni de maximă răspândire în practica didactică din Republica Moldova* [147], precum și într-o serie de alte lucrări ale pianistei-cercetătoare. Or, din păcate, creația pentru pian a lui A. Mulear nu și-a găsit reflectarea în numeroasele alte studii care aparțin pianiștilor R. Roman, T. Melnic, I. Hatipova, I. Savina.

Unele probleme ale genului și formei de sonată pentru pian sunt dezbătute în articole editate de S. Țircunova, V. Melnic și N. Lifanova, ultima fiind și autoarea tezei dedicate sonatei în creația pianistică a compozitorilor moldoveni. N. Lifanova atribuie *Sonata* lui Mulear la curentul stilistic de „noul val folcloric" care se datează cu anii 1960–1980, argumentând atribuția sa printr-un șir de trăsături specifice neofolclorismului, precum unele elemente melodice (formule instrumentale caracteristice), modale (modurile muzicii populare), ritmice [196, p. 15]. De asemenea, multe afirmații ale autoarei despre *Sonată* au rămas nedezvăluite nici în articol, probabil din cauza dimensiunilor sale modeste[18].

Printre lucrările din ultimii ani, care se referă într-o măsură mai mare sau mai mică la opusurile maestrului, dar din alte domenii ale muzicii decât cel instrumental-cameral, menționăm articolele elaborate de S. Cârstea [25] și D. Hanganu [62] care se concentrează, printre altele, pe particularitățile constructive și de limbaj cu influențe folclorice ale *Concertului* pentru trompetă și orchestră semnat de A. Mulear.

În contextul profilului stilistic și de gen al tezei, am îndreptat atenția către lucrările etnomuzicologilor autohtoni L. Axionova [120], P. Stoianov [288–290], E. Florea [293–296] ș.a.,

evaluând, totodată, contribuția noilor generații de cercetători, precum V. Chiseliță [34–35], S. Badrajan [330], V. Ghilaș [55] ș.a., care au investigat un spectru larg de probleme teoretice și practice privind aspectele vizate ale folclorului românesc. Nu putem ignora nici cărțile despre fenomenul lăutăriei semnate de muzicologul-viorist B. Cotlearov [184–185], în special, capitolul *Unele trăsături ale artei lăutărești* din ediția *Lăutarii Moldovei și arta lor* scrise în limbile română [42, p. 129–139] și rusă [183]. Utile pentru studiul nostru, în contextul acoperirii problemei compozitorului și folclorului, au fost tezele recente și articolele publicate în cadrul acestor investigații ale lui N. Slabari, R. Tălămbuță, V. Grib, cercetările D. Bunea privind interpretarea violonistică populară, care discută diverse aspecte ale tradiției lăutărești în ipostazele ei moderne.

În altă ordine de idei, având în vedere faptul că folclorul muzical constituie baza creației componistice, specifică școlilor naționale din fosta Uniune Sovietică în etapa de formare a acestora, nu am putut ignora studierea problemelor științifice din acest domeniu, efectuată de reprezentanții muzicologiei naționale. De exemplu, evidențierea a patru tipuri de melodii ale dansurilor moldovenești – sârba, bătuta-hora, ostropeț și hora mare – pe baza organizării lor metroritmice, deschide perspective pentru utilizarea studiului E. Florea – *Muzica dansurilor populare din Moldova* [294] pentru identificarea caracteristicilor de gen ale tematismului în lucrările compozitorilor din Republica Moldova.

În general, problema „compozitorul și folclorul" a fost mereu în centrul atenției muzicologilor din Republica Moldova, iar rezultatele cercetărilor au fost publicate regulat în culegeri de studii științifice, cum ar fi volumele *Compozitorul și folclor*, editat pe baza materialelor conferinței organizate de Uniunea Compozitorilor din Moldova în 1981 [201, 235], *Folclorul și creația componistică din Moldova* (1986) [297], *Folclorul muzical din Moldova şi creaţia componistică*, apărut în 1993 sub redacţia lui L. Raileanu [50], *Folclorul muzical moldovenesc și abordarea lui în creația componistică*, elaborat de Departamentul de Etnografie și Istoria Artei al Academiei de Științe a RSS Moldovenești în 1990 [230], servind drept surse de referințe metodologice pentru teza noastră, deşi, aici problema utilizării folclorului în creaţia instrumental-camerală naţională este abordată destul de rar. Printre numeroasele articole cu tematica folclorică semnate de muzicologii autohtoni în anii 1980 s-a rătăcit un mic interviu al compozitorului Mulear, în care acesta se exprimă în general despre rolul folclorului în creația muzicală [235].

Într-un articol teoretic amplu din această ultimă colecție muzicologul V. Axionov caracterizează principalele tipuri de relații dintre folclor și creația compozitorilor. Astfel, cercetătorul afirmă că „folclorismul în muzică se concretizează prin reintonarea (reinterpretarea, transformarea) mostrelor folclorice sau a elementelor individuale ale muzicii populare. Acestea din urmă sunt citate, imitate, asimilate, transformate în creația compozitorului" [118, p. 155].

O serie de articole consacrate problemelor folclorismului, inclusiv din perspectiva stilului național și a atitudinii de gen, îi aparțin muzicologului G. Cocearova. În studiul teoretic *Aspectul stilistic al raporturilor dintre folclor și creația componistică*, care se datează cu mijlocul anilor 1980, G. Cocearova a configurat aspecte stilistice individuale și generale în maniera proprie, bazându-se pe conceptul dialectic de relaționare a categoriilor singularului, particularului și universalului [190, p. 9]. Astfel, autoarea a determinat metoda ”specific-asociativă” (utilizarea exhaustivă a principalelor caracteristici ale genului) și cea ”general-asociativă” (în baza principiului de tipizare a unor elemente de gen) de integrare a elementelor folclorice în creația componistică, accentuând în același timp, efectul de ”reintonare” a sursei folclorice în cadrul stilului personal. În procesul de exemplificare a metodelor componistice, G. Cocearova, în special, diferențiază valorificarea semnelor distinctive (atributelor) ale genului și utilizarea elementelor sale de limbaj muzical[19] [190, p. 14–15].

Dezvoltându-și ideile, același muzicolog semnează și unul dintre puținele articole despre creația compozitorului – *Despre rolul elementelor folclorice-asociative în lucrările instrumentale ale lui A. Mulear din anii ’70*, punctând aspectele esențiale ale acestora, precum stilistica individuală a maestrului și modalitățile de asimilare a surselor folclorice în procesul de realizare a conținutului semantic-figurativ [188]. Deși autorul nu se ocupă de lucrări cameral-instrumentale pentru coarde, observațiile sale cu privire la metoda tipologică de stăpânire a folclorului („utilizarea asociativă a prototipului folcloric”), care include principii stilistice, precum improvizația la nivel textural și timbral, monodia, modalul, combinația diatonicii și cromaticii etc., au o semnificație metodologică importantă pentru prezenta lucrare.

Printre puținele lucrări despre creația lui A. Mulear se remarcă, în mod special, articolul relevant și informativ al I. Miliutina, dedicat miniaturilor instrumentale ale compozitorului [208]. Autoarea dezvăluie o gamă largă de tendințe în corpul pieselor pentru pian și vioară, accentuând caracteristicile stilisticii muzicale folclorice. Oferind o privire de ansamblu asupra schițelor de gen ale ciclului programatic *Patru piese* pentru vioară și pian, Miliutina se concentrează asupra demonstrării particularităților metroritmice și armonice ale unui alt ciclu, neprogramatic, *Șase miniaturi* pentru vioară și pian. Împărtășind opinia G. Cocearova [188, p. 71] despre „dialogul stilurilor” în creația lui Mulear, I. Miliutina, la rândul său, echilibrând între nivelurile esteticii, viziunii asupra lumii și principiilor stilistice, caracterizează așa-numitul „stil asociativ” modern al compozitorului, referindu-se la fundamentarea acestuia în lucrarea G. Grigorieva [144, p. 11–15]. Afirmațiile generale ale muzicologului cu privire la respectarea tradiției clasice în persoana clasicilor muzicii sovietice ruse S. Prokofiev și D. Șostakovici, precum și metoda de lucru cu folclorul lui B. Bartók [208, p. 50–51], s-au dovedit importante pentru cercetarea noastră și au servit drept subiect de reflexie.

1.3. Concluzii la capitolul 1

În rezultatul examinării varilor concepte privind abordările existente ale noțiunilor de stil și gen muzical, precum și ale fenomenelor adiacente în muzicologia modernă, expunem unele concluzii care ne-au ghidat în procesul nostru de cercetare.

1. La nivelul cel mai general se constată o multitudine de opinii cu privire la problemele de stil.

2. În științele umanistice, inclusiv muzicologia modernă, stilul este perceput ca un fenomen multistratificat și multidimensional, căruia îi este inerentă o ierarhie internă, de la stilul unui opus individual la cel istoric. Reprezentarea ierarhică a stilului muzical include, de obicei, noțiuni precum stilul epocii, stilul regional și național, stilul unui curent artistic, stilul de gen, stilul individual al autorilor etc. Componentele nivelurilor subordonate sunt tematismul, melodia, metroritmul, armonia, textura, arhitectonica etc., luate în aspectele lor stilistice, adică selectate și structurate în conformitate cu sarcinile creative, având caracteristici specifice.

3. Există o mare varietate a metodelor de abordare și interpretare a fenomenului de stil, reieșind din modalități de înțelegere a acestuia, în funcție de obiectivele și sarcinile unui studiu specific. La nivel analitic, de exemplu, a fost adoptată metoda descriptivă ce vizează studierea manifestărilor esențiale ale stilului muzical în creația unui anumit autor, a unei anumite lucrări sau a unui grup de lucrări. În alte lucrări științifice se pune un accent deosebit pe metoda istorico-stilistică, care se bazează pe principiul istorismului, presupunând studierea fenomenului vizat în contextul istoric, adică din perspectiva schimbării epocilor istorice și a evoluției caracteristicilor lor stilistice. În muzicologie a fost dezvoltată și o metodă de abordare concentrată pe gen și stil, ce presupune identificarea specificului de autor în asigurarea originalității stilistice a compoziției, pe baza trăsăturilor distinctive ale genului – imperativele de gen.

4. În scrierile muzicologilor sec. XX a apărut o idee de delimitare a conceptului de stil și stilistică, evidențiind specificitatea stilului în general (de exemplu, al unui compozitor) versus trăsăturile stilistice ale unui opus muzical.

5. Pentru rezolvarea problemelor din prezenta teză, s-a dovedit relevantă interpretarea inductivă a stilului muzical și a genului ca parte integrantă a acestuia. Prin urmare, metoda inducției, care permite stabilirea unor legi mai generale ca urmare a observării unei serii de fapte individuale, aplicată fenomenului stilului, a fost formulată cu succes de cercetătorul rus M. Mihailov din perspectiva abordării sistemice („unitatea elementelor organizate sistematic ale limbajului muzical, condiționată de unitatea sistemului de gândire muzicală” [224, p. 117]). Iar la nivelul funcțional, metoda de analiză stilistică elaborată de muzicologul american J. La Rue, cu care rezonează multe idei ale muzicologiei românești (de ex., V. Herman) și ruse (E. Nazaikinski, L. Mazel ș.a.), este asumată în prezenta cercetare.

6. Orice stil formează un anumit sistem de elemente stabile, a căror utilizare repetată le conferă sens stilistic și le permite să fie atribuite caracteristicilor definitorii ale fenomenelor muzicale. Astfel de trăsături stabile pot fi considerate orice elemente din sistemul mijloacelor muzicale expresive, în care s-au manifestat epoca, școala, curentul, individualitatea autorului, calitățile naționale etc. Pornind de la multitudinea definițiilor existente ale stilului, înțelegem stilul ca un anumit sistem de trăsături existente la intersecția dintre conținutul și forma lucrării. Această viziune nu contrazice abordărilor tradiționale ale conceptului discutat, care operează cu interdependențe în cadrul triadelor gen-stil-limbaj sau gen-stil-formă.

7. Unul din sensurile noțiunii de stilistică poate fi atribuit particularităților de tratare a instrumentelor cu coarde și principiilor de scriere muzical-camerală, ceea ce este relevant pentru această teză.

8. Genul apare ca o varietate artistică în cadrul unei opere de artă, iar de-a lungul timpului și dezvoltării sale s-a consolidat într-un concept general, care reflectă cele mai esențiale proprietăți și conexiuni ale fenomenelor din lumea artei, totalitatea trăsăturilor formale și de conținut ale lucrării.

9. Genurile în contextul muzical se prezintă ca un fenomen dinamic atât în esența sa, cât și în legătură cu alte fenomene. Inițial, genurile au apărut în unitate cu formele lor muzicale moștenite din muzica veche, precum fugă, suită, variații, rondo. Ulterior, majoritatea genurilor au pierdut treptat legătura cu formele corespunzătoare deoarece cercul acestora s-a dovedit a fi mult mai amplu și mai mobil decât cercul formelor strict selectate istoric. Conexiunile estetice dintre genuri au devenit mai complexe de-a lungul timpului, îmbogățind astfel muzica cu noi genuri. Cu toate acestea, genul rămâne a fi un fenomen stabil păstrându-și calitățile inițiale, chiar dacă asimilează alte genuri. Rolul lui este de a-și îmbogăți și complica profilul stilistic în vederea rezolvării noilor probleme artistice.

10. La elaborarea teoretică a fenomenelor de stil și gen, și a problematicii asociate cu acestea, au participat și autori autohtoni, contribuind, în special, la formarea modelului de abordare a acestora pe criterii naționale.

11. Creația muzicală a lui A. Mulear nu se află în centrul atenției muzicologilor din Republica Moldova. Invers, se poate afirma că aceasta rămâne la periferia intereselor muzicologice: cercetarea științifică amplă și fundamentală a moștenirii sale componistice lipsește. Au fost identificate cel puțin trei probleme majore asociate cu apelul muzicologilor la creația sa: istoria culturală a etniilor din Republica Moldova, problema compozitor și folclor, precum și privirea sporadică asupra anumitor lucrări în contextul genurilor și domeniilor selecte.

2. MINIATURILE PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE ȘI PIAN: REPERE STILISTICE ȘI DE GEN

Majoritatea pieselor destinate instrumentelor cu coarde și pian au fost scrise în perioada timpurie de creație a maestrului A. Mulear, cu precădere în anii ’50–’60, marcând punctul de pornire în domeniul componistic. Cu privire la datarea acestora și ordonarea lor cronologică, am apelat atât la manuscrisele preluate din biblioteci și arhive, cât și la edițiile publicate. În această categorie de opusuri ne referim la piesa concertistică *Rondo* pentru vioară și pian, *Elegie* pentru violoncel și pian, precum și la numeroase piese didactice compuse special pentru elevii claselor mici a școlilor de muzică.

2.1. *Rondoul (moldovenesc)* pentru vioară și pian

***Rondo* pentru vioară și pian** (1949–1950), semnat de compozitorul A. Mulear este o lucrare de referință ce se distinge prin complexitate și originalitate, demonstrând competențele sale avansate în domeniul compoziției și contribuind semnificativ la consolidarea portofoliului componistic al autorului. În ceea ce privește titlul opusului, este important să menționăm că, pe lângă denumirea de gen – *Rondo* (pentru vioară și pian), acesta este cunoscut și sub titlul original de *Rondo moldovenesc*[20] (Anexa 2, tab. 2.1.3 și 2.1.4), marcând o influență profundă a elementelor folclorice în structura și caracterul său muzical.

În *Rondoul* pentru vioară și pian de A. Mulear, în prim plan se remarcă metrul variat. Prezența măsurilor 2/4 și 6/8 în textul muzical al piesei – fiecare dintre ele contribuind în mod individual la caracterul lucrării. În aceeași ordine de idei, subliniem că lucrarea nominalizată este organizată în trei zone distincte de tempo: *Allegro vivo*, *Meno mosso* și *Presto*, care dezvoltă conceptul ideatic captivant al opusului, evidențiind inventivitatea și măiestria compozitorului, și totodată, oferă interpreților un cadru original de a explora noi valențe interpretative.

Piesa impresionează nu doar prin dimensiunile sale considerabile, dar și prin plurivalența arhitectonică, reliefându-se printr-o structură originală, ce transcende limitele unei forme muzicale unice. Compozitorul abordează în cadrul lucrării, într-un mod ingenios, ***forma de rondo***, completând-o cu unele elemente ale formei de sonată și îmbogățind-o prin varierea constantă a materialului tematic. Vom recurge la evaluarea lucrării în funcție de patru caracteristici principale ale rondoului: 1) numărul de părți; 2) forma refrenului și particularitățile repetării lui; 3) corelarea tematică a refrenului și a episoadelor; 4) prezența construcțiilor suplimentare.

Rondoul analizat este compus din 6 părți, în cadrul cărora *refrenul* se repetă de trei ori, fiind intercalat în materialul muzical al piesei cu trei *episoade* variate. Lucrarea se încheie cu o *Codă* pe o temă relativ nouă (***D***) care continuă pulsația de șaisprezecimi desfășurată în *Introducere* și

retranziții. Astfel, din arhitectonica *Rondoului* lipsește trasarea unui refren, mai precis între episoadele ***C*** și ***B₁***, fapt ce determină reducerea numărului de părți componente din cele 7 normative pentru un rondo cu 3 episoade, la 6 existente conform schemei: ***A-B-A₁-C-B₁-A₂-Coda*** (Anexa 2, tab. 2.1.1). Contrastul dintre episoade se manifestă nu doar la nivel tematic și tonal, ci și la nivel artistic și de caracter, deoarece primul episod are un caracter de dans, cel de-al doilea este liric, iar cel de-al treilea se distinge prin caracter de *scherzo*, subliniind expresivitatea interpretativă. O dezvoltare continuă și o interacțiune mai strânsă a părților sunt facilitate de legăturile la episodul I și II, la trasările II și III ale refrenului care este omis înainte de revenirea *episodului* ***B₁*** reinterpretat. Independența tematică și structurală a secțiunilor din *Rondo* a făcut din *Codă* un atribut necesar al formei.

Ideea muzicală centrală a piesei, expusă în *refren* (***A***), reprezintă un nucleu tematic, care stabilește tonalitatea și se repetă în mod identic sau variat pe parcursul lucrării. Acesta servește ca un punct de referință și ancorare auditivă, alternând cu secțiunile contrastante, denumite *episoade* sau *cuplete* (***B***, ***C***, ***B₁*** și ***D***), care aduc varietate și contribuie la dezvoltarea melodico-tematică a piesei. Structura evidențiată apropie lucrarea de *rondoul popular*, care „se caracterizează […] printr-un număr variabil de cuplete diferite tonal și tematic” [85, p. 157]. Totodată, compoziția respectă și caracteristicile *rondoului clasic,* conform cărora „trecerile dintre refren și diferitele cuplete nu se vor mai face abrupt, ci prin intermediul […] retranzițiilor” [ibid., p. 158]. În timpul lui Mozart, „forma rondo se amplifică prin asimilarea unor procedee dezvoltatoare și variaționale” [45, p. 478]. De asemenea, *Rondo* pentru vioară și pian reflectă și caracteristicile *rondoului din secolul al XIX-lea (romantic)*, adoptând anumite trăsături specifice. Un aspect important este gradul mai mic de izolare al episoadelor, comparativ cu perioadele anterioare. Legăturile între părțile componente au caracter dezvoltator, în timp ce episoadele devin mai diverse și complexe.

Rondoul lui Mulear debutează cu o ***Introducere*** (mm. 1-6) plasată în partida pianului *solo*, caracterizată printr-o abundență de optimi și șaisprezecimi dispuse în pasaje descendente, ce coboară din registrul acut în cel grav (Anexa 1, ex. 2.1.1). Grație tempoului *Allegro vivo* (♩ = 144), se profilează o atmosfera energică. *Introducerea* devine un element melodic esențial în structura generală a lucrării, reprezentând un punct de plecare fundamental, contribuind semnificativ la generarea materialului muzical al retranzițiilor (punților) din cadrul piesei. Totodată, *Introducerea* pregătește terenul pentru apariția refrenului și a episoadelor contrastante, participând la evoluția tematică și expresivă a lucrării.

Piesa nominalizată se deosebește printr-un ***refren*** amplu (mm. 7-39), ce este scris într-o formă *tripartită simplă monotematică*. Fiind împărțit în trei secțiuni – ***A*** (*a*, *a₁*), ***A₁*** (*a₂*, *a₃*), ***Aᵥ*** (*a*, *a₁ᵥ*), explorează și dezvoltă o temă muzicală centrală, adăugând varieri subtile la fiecare reiterare. Țesătura sonoră a refrenului se distinge printr-un spectru variat de nuanțe dinamice, fiind „unul

dintre cele mai importante instrumente din mâinile unui muzician-interpret" [203, p. 313]. Pe de o parte, intervin contraste subtile, iar pe de altă parte, se formează analogii dinamice. În acest context, dinamica poate fi analizată pe verticala partidelor instrumentale, obținându-se următoarea schemă: secțiunea ***A*** este notată cu *f-f*, conferind un debut la o intensitate puternică, fiind urmată de perechea *mf-p*, ce adaugă un element de contrast de tip ecou; iar cea de-a doua secțiune – $\boldsymbol{A_1}$, prezintă o dinamică uniformă *mf-mf*. În schimb, secțiunea $\boldsymbol{A_v}$ reiterează dinamica inițială prin *f-f* și, ulterior, introduce contrast prin *mf-p*. Remarcăm că, acest grupaj de nuanțe dinamice este menținut la fiecare trasare a refrenului.

Totodată, în vederea accentuării influențelor folclorice ale piesei, compozitorul introduce în cadrul refrenului apogiatura din note duble inferioare[21], întrucât „ornamentarea melodiilor în execuție violonistică în cultura tradițională românească are tangențe, în mare parte, cu ornamentica din muzica literată" [59, p. 132].

Prima secțiune modulantă (*D-dur – h-moll*) a refrenului – ***A***, se divizează în două propoziții pătrate proporționale 4+4 – ***a*** (mm. 7-10) și $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 11-14), care se repetă conform semnului reprizei (*a* – mm. 15-18; a_1 – mm. 19-22). Bazându-se pe o construcție melodico-ritmică plasată în partida viorii, prima parte a refrenului evocă caracterul unui marș[22], prin măsura 2/4, ritmuri punctate, incluzând durate scurte – optimi și șaisprezecimi, formula de optime cu punct și șaisprezecime (Anexa 1, ex. 2.1.2). Iar „metrul binar simplu […] evidențiază sunetul lung pe timpul puternic și sunetele scurte pe timpul slab, model specific întâlnit adesea în marșuri și în cele asemănătoare marșului" [202, p. 104].

Mai precis, tema refrenului amintește de un marș de fanfară, care include intonații de semnal, în acest caz – așa-numitele *cvinte de corn* („succesiune de aur" a cornurilor franceze) ca o succesiune de trei intervale armonice, și anume sexta majoră, cvinta perfectă și terța majoră. Adresarea la genul de marș în refrenul *Rondoului* semnat de A. Mulear poate fi apreciată și ca o manifestare a tradițiilor romantice[23]. De asemenea, în textul primului compartiment al refrenului sunt expuse note duble, la *staccato*, ca un rezultat al imitării sonorității specifice instrumentelor de alamă prin posibilitățile interpretative violonistice. În aceeași ordine de idei, se remarcă și unele construcții sonore repetitive care pot fi ușor cântate, de exemplu, la trompetă.

În cea de-a doua propoziție a refrenului – $\boldsymbol{a_1}$, materialul tematic este continuat cu unele modificări nesemnificative, iar în știma pianului se observă utilizarea repetată a sincopei ca element ritmic ce apropie piesa de coloritul folcloric românesc utilizat pentru activizarea procesului de mișcare. Fiind anticipată în prima propoziție, ea este prezentată pe parcursul refrenului sub diverse forme – construcție tipică (optime-pătrime-optime) sau sincopa condiționată de pauze de optimi, ce sunt urmate de un grup de șaisprezecimi sau durate de optimi.

Secțiunea A₁ (mm. 23-30) a refrenului se evidențiază prin reintroducerea temei muzicale (cu două propoziții – ***a₂*** și ***a₃***) într-un canon la octavă descendentă la distanță de o măsură, în partida pianului, fiind preluat apoi de vioară în măsura următoare (Anexa 1, ex. 2.1.3). Procedeul polifonic identificat reflectă o interacțiune originală între cele două instrumente, generând un dialog contrapunctic pe fundalul acordurilor de cvartă în mâna stângă a pianului. În cadrul compartimentului, propoziția ***a₃*** este transpusă la o terță mai sus, iar partida viorii este redusă la trei măsuri în loc de patru, pentru a se alinia pe verticală cu pianul, finalizându-se în aceeași măsură (m. 30). Refrenul se încheie cu ***secțiunea a treia*** – ***Aᵥ*** (mm. 31-39), care prin intermediul celor două propoziții muzicale aferente – ***a*** și ***a₁ᵥ*** –, reiterează materialul tematic prezentat în compartimentul ***A*** fără modificări semnificative, imprimând refrenului un efect de finalitate.

În aceeași zonă de tempo – *Allegro vivo* – este construit și ***primul episod*** (sau *cuplet*) – notat ***B*** (mm. 39-72), care este expus în măsura 6/8 și conține o modulație melodică în *fis*, la *sf*. Expunerea materialului propriu-zis este anticipată de o *introducere* scurtă, fiind interpretată de pianul *solo*, la *p*, transmițând „plăcere, blândețe, indiferență calmă sau tristețe liniștită […]" [182, p. 90]. Secțiunea debutează în *cis-moll* și poate fi divizată în trei perioade – ***B***, ***B₁*** și ***B₂*** –, fiecare dintre acestea fiind intonată la vioară cu o terță mai sus decât cea precedentă. Cele șapte propoziții interdependente care urmează – ***b*** (Anexa 1, ex. 2.1.4), ***bᵥ***, ***b₁***, ***b₁ᵥ***, ***b₂***, ***b₂ᵥ*** și ***b₃*** (Anexa 1, ex. 2.1.5) – sunt bazate pe o linie melodico-ritmică ce reprezintă o înlănțuire de secvențe descendente după o mică izbucnire melodică.

Măsura ternară compusă de 6/8, în comparație cu metrul binar prezentat anterior, este caracterizată prin „finețe, rotunditate, mai puțină angulație" [202, p. 104]. Cele două zone metrice (2/4 și 6/8) reușesc să evoce solemnitatea genului de marș și grațiozitatea valsului. Distinctivitatea genuistică a acestui cuplet, asociată cu valsul, se manifestă prin caracteristicile sale ritmice unice – utilizarea pătrimilor cu punct pe timpul relativ puternic[24] în melodia viorii, introducând o nuanță melodico-ritmică specifică. În vederea menținerii pulsației acestui tempo, violonistul, interpretând tema muzicală printr-un *détaché melodios*, la *f*, trebuie să fie atent la alterațiile accidentale. Acompaniamentul pianistic, asigurând la început un contrast dinamic la *p*, iar la finalul secțiunii culminând pe *f*, de asemenea, contribuie la crearea unui atmosfere sugestive de vals, amplificând caracteristicile ritmice și dansante ale lucrării.

În ceea ce privește abordarea acestui dans în cultura lăutărească, care nu era străină compozitorului, este important să subliniem că repertoriul lăutarilor era extrem de diversificat și adaptat gusturilor vremii, atât înainte, cât și după conflagrația mondială. „Prin contribuția lăutarilor, multe melodii de vals au fost preluate din sfera muzicii clasice, de salon și de promenadă. […] Se evidențiază și prezența unor valsuri sentimentale rusești, multe fiind introduse prin intermediul muzicanților evrei" – scrie cercetătorul V. Chiseliță [35, p. 362]. Mai mult,

„influența populației din jur s-a reflectat în pătrunderea unor dansuri, precum *pas d'espagne*, dansul maghiar, vals și altele în nunțile evreiești" [307]. Astfel, compozitorul A. Mulear influențat, pe de o parte, de atmosfera muzicală a societății sale native evreiești, iar pe de altă parte, de tendințele muzicale ale vremii, a dat dovadă de o abordare originală, recurgând la diversitatea genuistică a materialului muzical al *Rondoului.*

În continuarea dezvoltării tematice, autorul introduce un fragment muzical care servește drept ***retranziție*** (mm. 73-78), prelungind cea de-a șaptea propoziție (***b₃***) din episodul ***B*** cu un material tematic derivat, ce amintește de *Introducere*, fiind tratată ca *varianta a II-a*. Secțiunea nominalizată este interpretată preponderent la pian, inițial la *p*, apoi culminând la *f*. Vioara, de această dată, este implicată sugestiv prin câteva acorduri scurte, la *mf-f*, executate *pizzicato*. Acest procedeu este frecvent utilizat de către lăutari cu scop de „înfrumusețare, creând un efect sonor de virtuozitate" [58, p. 43]. *Retranziția* pregătește apariția refrenului prin revenirea la măsura de 2/4, formând astfel o punte care asigură continuitatea în construcția generală a piesei. Funcția de tranziție a acestui segment este susținută și de mijloacele muzicale folosite de compozitor, și anume tipul concluziv de expunere, periodicitatea, structuri de divizare (2+2, 1+1), progresia ritmică (de la optimi în măsura 6/8 la șaisprezecimi în măsura de 2/4), punctul de orgă pe sunetul *e* și modulația de la *cis-moll* la *D-dur*.

În cadrul structurii formei de rondo, ***refrenul A₁*** reapare însă, în acest caz, într-o variantă prescurtată. Expunând doar prima secțiune (***A***), compusă din cele două propoziții aferente – ***a*** și ***a₁***, fiind de asemenea, repetată de două ori, conform reprizei. Astfel, forma *tripartită simplă monotematică* din expunerea expozitivă a refrenului nu persistă prin repetarea variantelor sale, care de obicei se restrâng, în cazul celei de-a doua repetări, la dimensiunea unei singure perioade, ca în rondourile clasicilor vienezi. Unitatea tonală a piesei este asigurată de revenirea refrenului de fiecare dată în tonalitatea principală *D-dur*.

Cel de-al ***doilea episod*** *(cuplet)* – ***C*** (mm. 95-142), scris într-un tempo nou – *Meno mosso*, induce o schimbare semnificativă în conceptul ideatic a piesei. Fiind pregătit de anularea semnelor constitutive, compartimentul este anticipat de o scurtă introducere a pianului *solo* – *introducerea C* (mm. 95-98), care este interpretată la *pp*[25]. Episodul tripartit – ***C***, ***C₁*** și ***C₂*** – poate fi divizat în șase propoziții construite pe principiul variațional – ***c***, ***c₁***, ***cᵥ***, ***c₂***, ***c₃*** și ***c₄***, care se completează reciproc. Aici, un aspect distinctiv este modul în care autorul, demonstrând o tehnică variațională originală, diversifică expunerea aceluiași material muzical. Astfel, fiecare propoziție începe cu o anacruză în partida viorii, ce conține o figură melodico-ritmică nouă, îmbogățind, prin urmare, dezvoltarea tematică a piesei.

Propoziția ***c*** este anticipată de un auftact din patru șaisprezecimi ascendente (m. 98), executat la *f*, marcând un început vibrant și creând un contrast dinamic cu segmentul introductiv (Anexa 1,

ex. 2.1.6). Cea de-a doua propoziție – c_1, marcată de un consens dinamic al ambelor știme instrumentale – *f-f,* este introdusă printr-o anacruză din patru treizecidoimi descendente (m. 106), ce conferă o senzație auditivă de agitație (Anexa 1, ex. 2.1.7). Următoarea propoziție – c_v – se distinge prin complexitate ritmică, fiind precedată de o figură compusă din două șaisprezecimi urmate de un triolet din șaisprezecimi construite în direcție ascendentă (m. 114), fiind plasate pe un *crescendo* (Anexa 1, ex. 2.1.8). În continuare, propoziția c_2 este inițiată de un triolet ascendent din optimi (m. 122), accentuând fluiditatea ritmică a episodului. În ceea ce privește ultimele propoziții – c_3 și c_4, acestea se disting prin absența unui auftact. În schimb, expunerea textului lor muzical începe mai târziu, fiind precedată de o pauză de optime (m. 131), producând un efect de suspans.

Episodul ***C*** poate fi considerat centrul liric și meditativ al *Rondoului,* contribuind la o schimbare de tempo și atmosferă. Este caracterizat de o textură ritmică stratificată, cu preponderență a duratelor mari – doimi, pătrimi, pătrimi cu punct, triolete din optimi în linia solistului, pe fundalul mișcării uniforme în trei straturi diferențiate ritmic, de la pedala doimilor până la șaisprezecimi, din partida acompaniamentului. Diversitatea în prezentarea materialului muzical se realizează, de asemenea, prin schimbul funcțional ale partidelor instrumentale, deoarece melodia din secțiunea c_1 este transferată de la vioară la pian. În propoziția c_3 apare un duet discordant – o vioară liniștitoare într-o mișcare descendentă în registrul inferior și vocea superioară „excitată" a pianului, dublată în octavă care se extinde în registrul superior.

Totodată, compartimentul C_1 servește ca punct culminant al piesei. În mod special, propoziția c_v se evidențiază prin expunerea liniei melodice în registrul acut al instrumentului *solo*, la *ff*, reflectând „creșterea bucuriei la exaltare, durerea la furie, strălucirea la bravură" [182, p. 90]. Culminația registrală și dinamică este preluată de ultimele propoziții, care parțial readuc melodia în registrele inferioare, apropiindu-se de o expresie elegiacă. Pe de altă parte, alternarea nuanțelor dinamice *mf-mf, mf-f* și *f-mf,* urmate de remarca *accelerando e crescendo*, semnalează clar apariția următorului episod.

Prin intermediul unei devieri neașteptate în arhitectonica piesei, adică prin juxtapunere, se introduce ***episodul următor***, întrucât „unele rondouri pot alătura două cuplete fără intercalarea refrenului" [85, p. 164], adică „se pot succeda două episoade cu subiecte diferite" [285, p. 185], contribuind astfel la dinamizarea lucrării. Cu toate acestea, din punct de vedere tematic, secțiunea vizată revine la primul episod ***B***, care suferă modificări de natură genuistică și de caracter, fiind legate nu doar prin continuitatea procesului de variere, ci și prin modificări texturale și tonal-armonice.

Pregătit de indicația agogică *accelerando e crescendo* (m. 141), anacruza din patru șaisprezecimi ascendente (m. 142) și remarca *Tempo I* (m. 143), debutează ***episodul al treilea*** – B_1, ce restabilește tempoul de bază – *Allegro vivo*. Compartimentul monopartit vizat, care

reintroduce energia și dinamismul în piesă, revitalizând atmosfera după episodul contemplativ ***C*** – *Meno mosso,* poate fi împărțit în două propoziții – ***b₃*** (mm. 142-151) și ***b₄*** (mm. 151-157).

Materialul tematic al viorii este dominat de triolet, care devine figura ritmică de bază, inducând episodului un element de *scherzo* (Anexa 1, ex. 2.1.9). Figura ritmică identificată este prezentată în diverse variante, fiecare contribuind la polivalența secțiunii: 1. grupe de triolete de optimi descendente plasate în registrul acut, ce conferă melodiei un caracter agil; 2. triolete formate dintr-o optime acută urmată de o pauză de optime și finalizată cu optimi duble în registrul mediu, marcând un moment de suspans; 3. triolete din optimi duble plasate în registrul grav, cu punctul de orgă pe nota *es*[1], executate *staccato*, creând o textură percutantă structurii ritmice.

Acompaniamentul pianului participă semnificativ la țesătura poliritmică a episodului, care reprezintă o îmbinare a două tipare metrice – binar și ternar: 1. grupe de optimi plasate atât în filonul mâinii drepte, în care se regăsesc optimi duble (în terță) ascendente, cât și în filonul mâini stângi, ce alternează în mișcare descendentă pe *staccato* între optimi duble (în cvintă) și o singură optime, asigurând un echilibru între proiecția ascendentă-descendentă; 2. grupe de triolete acute descendente plasate în mâna dreaptă, care adaugă continuitate liniei melodice. Aici, ca și mai devreme în episodul ***C***, acompaniamentul pătrunde uneori în partida violonistică și, invers, melodia viorii este preluată de mâna dreaptă a pianului, astfel încât partidele instrumentale își schimbă, de fapt, locul.

Printr-un acord complex format din optimi, distribuit între știmele ambelor instrumente muzicale, interpretat la *ff*, cu *accent*, și anticipată de remarca *crescendo molto* (m. 155), se anunță secțiunea de ***retranziție***, care reamintește de materialul sonor al *Introducerii, varianta a III-a* (mm. 157-160). Fragmentul vizat, cântat la pian *solo*, la *f*, este considerabil redus în comparație cu varianta precedentă, fiind comprimat de la opt măsuri la patru măsuri, servind drept un semnal auditiv pentru reapariția refrenului.

Revenirea ***refrenului*** reamintește tema de bază, care de această dată, este prezentată prin expunerea a două secțiuni distincte. ***Prima secțiune*** – ***A*** (mm. 161-168), desfășurată în cadrul celor două propoziții – ***a*** și ***a₁*** –, ce sunt reluate conform semnului reprizei (169-176), reiterează materialul într-o formă identică. Cea de-a ***doua secțiune*** – ***A₁ᵥ*** (mm. 177-184), introduce varieri în materialul muzical al propozițiilor ***a₂ᵥ*** și ***a₃ᵥ***, construite după tiparul canonului, fiind transpus, în acest caz, cu octavă mai sus.

În ultima ***retranziție***, construită pe baza temei *Introducerii, varianta a IV-a* (mm. 185-192), instrumentul solistic predomină, expunând pasaje active din șaisprezecimi descendente, în mișcare accelerată, amplificând caracterul tensionat al piesei, la nuanța dinamică *f*. Acompaniamentul pianului are un dublu rol: pe de o parte, susține linia melodică a viorii prin acorduri laconice, iar pe de altă parte, contrastează cu aceasta.

Rondoul pentru vioară și pian semnat de A. Mulear se încheie cu ***Coda*** – notată alfabetic prin litera ***D***. Fiind scrisă în tempoul *Presto*, ea adaugă finalului intensitate și energie debordantă, pregătind ascultătorul pentru un bilanț strălucitor. Materialul sonor al secțiunii poate fi secționat în două propoziții inegale. Prima propoziție – ***d*** (mm. 193-208), fără a fi condiționată de semnul reprizei, reiterează textul muzical într-o formă identică (8m.+8m.), consolidând și accentuând momentul final al lucrării (Anexa 1, ex. 2.1.10). Inițial, ambele instrumente expun tema la *f*, iar ulterior, pianul se subordonează viorii prin diminuarea intensității până la *mf*.

Cea de-a doua propoziție – ***d₁*** (mm. 209-223), aduce o nouă turnură tematică soldată cu un proces de dispersare. Vioara își continuă rolul principal, interpretând cu agilitate, la *spiccato*, pasaje ascendente și descendente de șaisprezecimi, explorând ambitusul său – de la cele mai înalte note până la cele mai grave. Pianul, în contrast, expune un acompaniament laconic și concis, susținând linia melodică a instrumentului solistic prin acorduri scurte de optimi, intercalate ocazional în acorduri de doimi. Cu toate acestea, finalul este interpretat în comun la *f*, subliniind starea de finalitate și transmițând în mesajul piesei „putere, independență și determinare, dar în limitele unei bunăvoințe, fără exagerare” [182, p. 90].

În același timp, *Coda*, prezentând un material muzical mai amplu, mai poate fi numită și *dezvoltare codală* [85, p. 207], cuprinzând repetări simple și variate care servește drept concluzie sonoră și bine conturată a piesei, subliniind, totodată, virtuozitatea tehnică și expresivă a instrumentelor. Dialogul dintre vioară și pian din cadrul acestei secțiuni finale contribuie decisiv la atmosfera de triumf muzical.

O trăsătură definitorie ce asigură opusului originalitate este dualitatea arhitectonică, întrucât structura tipică a formei de *rondo* este combinată cu unele elemente ale ***formei de sonată*** (Anexa 2, tab. 2.1.2), înscriindu-se în tiparul *rondoului clasic vienez*, denumit și „rondo cu elemente de sonată sau rondo sonată” [85, p. 160], care, după cum se știe, se deosebește prin „partea de mijloc a formei generale, care este un episod și nu o dezvoltare” [285, p. 224]. În legătură cu identificarea arhitectonicii *Rondoului* și apartenența sa la forma rondo-sonată[26], constatăm că lucrarea se prezintă ca „un rondo cu trei episoade […], dintre care cele extreme (***B*** și ***B₁*** – n. n.) sunt în raport cu tema secundară din partea expunerii și reprizei formei de sonată, iar în locul episodului central (episodul ***C*** – n. n.) poate exista tratare” [306, p. 115–116]. În opusul analizat, episodul ***C*** se evidențiază prin proporții mai ample și dezvoltarea tematică mai activă.

Partea principală sau ***Expoziția*** lucrării debutează cu trei secțiuni distincte (ale refrenului) – ***A***, ***A₁*** și ***Aᵥ***, fiecare având propriile propoziții muzicale care expun ***Tema principală*** (***A***). Aceste diviziuni sunt interconectate printr-o *tranziție* scurtă, care facilitează trecerea către ***Tema secundară***, notată ***B***, construită din șapte propoziții – ***b***, ***bᵥ***, ***b₁***, ***b₁ᵥ***, ***b₂***, ***b₂ᵥ*** și ***b₃*** – care se completează reciproc, contribuind la integritatea părții. Un aspect distinctiv al *temei* ***B*** este plasarea liniei

melodice în partida viorii, în timp ce pianul completează printr-un acompaniament ritmic constant, menținând pulsația valsului. O excepție notabilă este ultima propoziție (***b₃***), unde pianul, în cea mai mare parte, preia linia sonoră, devenind instrumentul principal. ***Retrazițția*** ulterioară, dominată de partida pianului, funcționează ca o *Introducere* variată și conduce către repetarea ***Temei principale*** (***A₁***), fiind formată doar din secțiunea ***A***.

Partea mediană sau ***Episodul median*** al *Rondoului* se deschide cu cea de-a doua *tranziție* care este plasată în partida pianului, având rolul unei *introduceri*. *Tema* ***C,*** în tempoului *Meno mosso,* se desfășoară pe parcursul a șase propoziții – ***c, c₁, cᵥ, c₂, c₃*** și ***c₄*** – fiecare adăugând noi dimensiuni și varieri, conferind o atmosferă contemplativă și introspectivă. Textul muzical expune pasaje de diverse complexități, începând din registrul grav și trecând prin registrul mediu, ajungând ulterior în cel acut. Progresia registrală accentuează dramaturgia și culminația lucrării.

În partea finală – ***Repriza părții principale*** sau ***Repriza,*** temele expoziției apar în oglindă. Astfel, în continuare, prin indicația *Tempo I*, compozitorul marchează revenirea primului episod ***B*** într-un format variat, care se referă la caracterul imaginilor plastice, prototipul genuistic și tonalitate. Fiind construit din două propoziții – ***b₃*** și ***b₄,*** ce extind procesul de variere tematică continuă, episodul ***B₁*** îndeplinește funcția ***Temei secundare*** datorită transpunerii tonale în comparație cu înălțimea sonoră a episodului ***B***. Or, prin reapariția temelor contrastante, precum refrenul în tonalitatea de bază *D-dur* și episodul ***B₁*** în tonalitatea nouă *Es-dur*, se manifestă două repere importante ale principiului de sonată – contrastul tematic și transpoziția tonală a temei secundare în *Repriză*.

Ultima trasare a refrenului, fiind pregătită de o ***retranziție*** bazată pe materialul sonor al *Introducerii* (*varianta a III-a*), reprezentând o continuare a *Reprizei*, cuprinde doar două secțiuni ale ***Temei principale*** (***A₂***) – ***A*** și ***A₁ᵥ***, care au suferit ușoare modificări în textul ultimelor propoziții (***a₂ᵥ*** și ***a₃ᵥ***), menținând, totodată, construcția canonică din *Expoziție*. Urmează o ***retranziție*** bogată pe plan sonor, caracterizată de pasaje din șaisprezecimi în linia viorii, care apare ca *varianta a IV-a* a *Introducerii*, având rolul unei punți către ultimul compartiment al *Rondoului*.

Coda piesei, desemnată prin ***D***, reprezintă „o caracteristică nouă în rondoul clasicismului târziu” [285, p. 185], ne mai fiind introdusă până atunci în cadrul lucrărilor de acest gen. Astfel, secțiunea finală cu cele două propoziții aferente – ***d*** și ***d₁,*** care propun un material muzical nou, „conform principiului "ultimei schimbări"” [306, p. 118], asigură o concluzie energică și expresivă.

2.2. *Elegie* pentru violoncel și pian

Elegie **pentru violoncel și pian** în *g-moll* de A. Mulear se regăsește în *Album de piese pentru violoncel* ce cuprinde 17 lucrări muzicale, printre acestea enumerându-se opusuri originale și transcripții semnate de compozitorii din RM (Notografie, nr. 8). Piesa nominalizată reflectă unele

calități stilistice ale muzicii lui A. Mulear, precum înclinația către imagini lirice, talentul melodic remarcabil, accentuat de melodiile improvizatorice, ce „curg" ca valurile și valorificarea trăsăturilor de gen ale miniaturilor instrumentale. Conținutul acestui gen liber – elegie, atât de îndrăgit de romantici, dar care nu și-a pierdut semnificația nici în muzica secolului XX, se distinge prin imaginea sa tipizată, deosebindu-se de celelalte genuri lirice preferate de compozitorii romantici, precum impromptu, serenadă, nocturnă etc. Piesa instrumentală a lui A. Mulear, scrisă în genul elegiei, întruchipează principalele sale trăsături de conținut – starea psihologică de tristețe, melancolie, dar și monologul lent, profund meditativ, pătrunzător. În același timp, sunt posibile diferite nuanțe ale stării de tristețe – aflarea într-o dispoziție de melancolie constantă (starea timpului oprit) sau trăirea sentimentului de efemeritate a senzațiilor trecătoare, ca și conștientizarea ireversibilității timpului, a pierderii, a inutilității regretelor.

Datorită caracteristicilor lor timbrale, instrumentele cu coarde sunt capabile să transmită cele mai mici detalii ale stărilor schimbătoare, mișcarea emoțiilor sufletești. Pentru piesa sa, compozitorul a ales timbrul profund și melodios al violoncelului ce va suna în registrul său cel mai avantajos, asociat cu vocea umană, asigurând o legătură emoțională intimă între muzică și ascultător. Pe lângă calitățile timbrale notabile, corelate cu conținutul genului elegiei, piesa beneficiază și de un complex de mijloace de expresie muzicală tipice pentru acest gen, precum și o formă texturală corespunzătoare. Melodia de caracter vocal cu acompaniament instrumental de tip armonic se potrivește perfect conținutului liric, iar ritmul lent contribuie la cufundarea în sentimentul de tristețe.

Deși *Elegie* pentru violoncel și pian este o lucrare de proporții mici, fiind formată doar din 44 de măsuri, cu o durată interpretativă în jur de 3 minute, este predestinată, însă, elevilor cu gradul avansat de studii. Piesa semnată de A. Mulear, scrisă în tempoul *Moderato assai e sostenuto,* este structurată într-o formă *bipartită simplă,* conform schemei ***Introducere*** – ***A*** – ***B*** – ***Repriza-Codă*** (Anexa 2, tab. 2.2.1) și se apropie de o romanță, grație melodicității și fluidității sale și, prin urmare, necesită interpretarea violoncelului pe un *legato* dens. De fapt, „rolul sporit al elementului melodic" este uneori indicat ca trăsătură caracteristică a elegiei tipice [275, p. 56]. Astfel, imaginea lirico-meditativă a piesei se datorează, în mare parte, melodiei plastice și cantabile interpretate de violoncel – prototipul vocii umane, reprezentând unul din componentele stilistice de gen.

Muzica piesei este marcată de o tristețe luminoasă, sugerând la început, poate, un regret pentru o dorință neîmplinită sau ușoară dezamăgire în propriile vise, pierderea iluziei despre imaginea ideală care, cu timpul, devin obsesive și provoacă unele mișcări compulsive, rutine repetitive. Această stare afectivă este întruchipată de ideea intonațională generalizatoare, care se regăsește în introducerea pianului. Astfel, ***Introducerea*** tipică pentru A. Mulear propune formula sobră a acompaniamentului acordic sincopat pe fundalul punctului de orgă a tonicii, asociat cu

unele elemente melodice afective și figurative, precum formula melodică vorbitoare de *lamento*, armonizată ca o întârziere pregătită, ce conține și o apogiatură scurtă în interiorul ei. În ciuda mobilității ritmice a acompaniamentului sincopat emoționant, caracterul static este menținut datorită punctului de orgă, ceea ce contribuie la menținerea îndelungată a stării dominante.

Compartimentul ***A*** debutează cu prima perioadă – ***a*** (mm. 3-11), fiind formată din patru fraze care necesită să fie articulate în mod diferit în sensul dinamic – *p, mp* și presupusa nuanță dinamică *mf* sau *f*, având în vedere lărgirea diapazonului melodic și progresia registrală în ambele direcții spre sfârșitul acesteia (mm. 7-10). Melodia perioadei vizate, bogată în figuri intonaționale afective, redă evoluția emoțiilor și, în consecință, schimbările stărilor sufletești pe parcursul a doar opt măsuri. De asemenea, trebuie să remarcăm următoarele calități ale melodiei elegice: caracterul descendent, expresii stabile, precum intonațiile suspinelor (de secundă), intermitența, motivele coborâtoare. Linia melodică este împărțită în fraze, iar mișcarea melodică eșalonată, expusă la început într-un ambitus îngust, exprimă emoții, expunând starea de melancolie.

Discursul sonor începe cu o intonație emoționantă și sinceră ce se apropie de exclamație (figura *exclamatio*). Acest impuls este imediat atenuat de o revenire lentă la nivelul inițial, continuând scăderea cu o figură descendentă de *lamento,* ca expresie muzicală a durerii și tristeții. Iar formula intonațională a suspinului (*suspiratio*) ce urmează, este accentuată prin introducerea unei apogiaturi simple către o figură repetată. Secvențierea acestei fraze muzicale descendente cu o terță inferioară intensifică efectul agravant. În cea de-a doua propoziție a perioadei simple – frazele 3 și 4 (mm. 7-11), profilul lor melodic se modifică, partea ascendentă se accelerează și se extinde, iar cea descendentă se restrânge și încetinește parțial. De asemenea, se observă modificări în intonația exclamației (cvarta ascendentă), care se amplifică în cea de-a treia frază, până la o sextă mică, iar în cea de-a patra – până la o octavă.

Acompaniamentul pianului din prima propoziție, în care se alternează acorduri cu doar două funcții – tonica și subdominanta, susținând pedala *sol*, este îngreunat de sincope, ceea ce conferă muzicii o notă melancolică. În a cea de-a treia frază, mersul descendent al basului amintește de figura *catabasis*. Trebuie semnalată o oarecare polifonizare a texturii prin repetarea (reluarea) finalului frazelor violoncelului de către pianist.

Perioada a doua – $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 11-19), la rândul său, este pătrată și simetrică, conținând opt măsuri și patru fraze care, însă, expun o oarecare agitație. Aici, doar prima frază apare la nivelul inițial, iar începând cu cea a doua, procesul de dezvoltare se accelerează: după atingerea nivelului celei de-a treia fraze din prima perioadă, are loc un lanț de secvențe în care pătrunde sincopa din partida pianului, iar factura pianistică este îmbogățită prin includerea trioletului. Momentul culminant local (mm. 16-18), ce coincide cu cea de-a patra frază, adică sfârșitul celei de-a doua perioade simple, este marcat de lărgirea ambitusului sonor prin atingerea sunetelor extreme în

diapazonul *B-f*^{2}. Perioada nominalizată are un caracter modulant, încheindu-se cu o modulație în tonalitatea dominantei minore, *d-moll*.

Atmosfera celui de-al doilea compartiment al lucrării – ***B***, este mai luminoasă, devenind, pe măsură ce se dezvoltă, mai emoționantă și mai pasională. Perioada ***b*** (mm. 19-27), scrisă în tonalitatea *B-dur*, în caracterul *agitato*, aduce un contrast vădit în dezvoltarea imaginii elegiace. Linia melodică a violoncelului menține aceeași idee – de a fi construită din celule scurte repetate variat și transpuse la început la terța ascendentă (mm. 19-23), iar ulterior, secvențiate la terța descendentă (mm. 24-25), constituind un procedeu tipic de dezvoltare melodică. Cu toate acestea, profilul general al melodiei a suferit o modificare substanțială, demonstrând tendința generală de ascensiune a motivului descendent, iar ideea tematică inițială se prezintă ca o inversiune liberă în comparație cu cea din perioada ***a***.

Factura pianului devine mai masivă, ca urmare a complicării texturii armonice, și apare ca rezultat al dublării vocilor la octave (inclusiv basul) și acorduri, reprezentând unul din procedeele tipice ale romanticilor de îmbogățire a expunerii muzicale. Densitatea texturală este asigurată și datorită aplicării extinse a trioletelor. În general, de data aceasta, acompaniamentul pianului nu se limitează la acorduri trisonice pe fundalul punctului de orgă și imitarea ultimului motiv al frazelor violoncelului, obținând o linie melodică proprie cu basul expus în octave, repetiții monoritmice ale acordurilor energice pulsante, precum și ritmul mai activ al schimbărilor armonice. Exploziile texturate ale instrumentului secundant susțin melodia violoncelului, care a căpătat o amploare mai mare, ca de exemplu, la hotarul mm. 23-24.

Perioada ***b$_1$*** (mm. 27-35), scrisă în aceeași tonalitate – *B-dur*, continuă lanțul transpunerilor la terță ale perechilor de motive variate, care devin mai concentrate în cea de-a doua propoziție a perioadei (mm. 32-34), în rezultatul expunerii secvențiale la terță descendentă. Astfel, culminația piesei de la sfârșitul perioadei ***b***, în linii generale, se repetă și în ***b$_1$***. Întrucât ambele perioade similare ale perechilor ***a***–***a$_1$*** și ***b***–***b$_1$*** ar putea îndeplini funcția unei perioade simple, deosebindu-se în special în zonele cadențiale (cu cadențe diferite), ele pot fi apreciate ca perioadele complexe ***A*** și ***B*** formate din șaisprezece măsuri.

Repriza-Codă, ce se desfășoară pe punctul de orgă *G*, restabilește atât primele două fraze ale violoncelului din compartimentul ***A*** cât și factura pianului, marcând momentul de repriză. Însă, continuarea liniei violoncelului, care sună cu o octavă mai jos, este fragmentată în motive mici repetitive, ce descriu terța minoră a tonicii *g-moll*, îmbogățite de data aceasta cu o apogiatură dublă, fiind cuprinse la sfârșit într-o singură linie de o mare întindere, în ambitusul f - d^2.

De asemenea, este oportun să menționăm particularitățile partiturii analizate subliniind faptul că, compozitorul a schimbat deseori cheia în partida violoncelului[27]. Astfel, grafica piesei reflectă profilul dramaturgic al temei și anume, mișcarea către punctele culminante din fiecare

dintre propozițiile mari, asociată cu creșterea registrului și trecerea melodiei violoncelului în octava a doua, precum și extinderea diapazonului sonor general.

2.3. Miniaturile pentru vioară și pian: contribuții la repertoriul didactic

Analizând portofoliul de creație al compozitorului A. Mulear găsim piese instrumentale, compuse în vederea inițierii și instruirii generațiilor tinere de interpreți, ce aduc un aport esențial la dezvoltarea și îmbogățirea potențialului elevilor. Autorul percepe într-un mod subtil lumea artistică a copiilor, familiarizându-i cu folclorul autohton, orientându-se totodată și în baza nivelului de însușire și posedare a instrumentelor la etapele primare de studiu.

Unul dintre instrumentele căruia maestrul îi dedică diverse opusuri didactice este vioara, întrucât legământul lui A. Mulear cu acesta este unul evocativ. Fiind violonist prin educație și activitate pedagogică, posedând cunoștințe valoroase despre posibilitățile tehnice și expresive ale viorii, compozitorul completează cu astfel de miniaturi palmaresul său componistic. Unele dintre ele sunt analoage ciclurilor de miniaturi pentru pian, spre exemplu: *Douăsprezece piese* pentru vioară și pian, 1961 – Douăsprezece piese pentru pian *Tablouri muzicale*, 1964; *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, Moscova, 1970 – *Șase piese* pentru pian, Chișinău, 1971.

Câteva lucrări pedagogice manuscrise dedicate viorii (cu acompaniament de pian), semnate de A. Mulear, sunt păstrate în fondul BNRM, printre care *Ciobănașul*, *Dans*, *Cântec de leagăn*, *Oleandra*, *Dans găgăuz* și *Arioso*. De asemenea, alte piese didactice pot fi găsite în crestomații și culegeri de piese pentru vioară și pian, printre acestea enumerându-se *Iepurașul*, *Cucul*, *Poveste*, *Joc comic*, *Jocul haiducilor*, *Balada*, *Sîrba*, *Dans burlesc* și *Mica Baladă*. În total sunt identificate cincisprezece miniaturi din această categorie de opusuri. Piesele mici, scrise într-o formă simplă, implementează o serie de modusuri intonaționale și genuistice tipice repertoriului muzical, care includ, printre altele, piese cu specific național – cântec de leagăn, cantilenă instrumentală, dans găgăuz, oleandră etc.

Ciobănașul este o lucrare predestinată elevilor violoniști începători (clasa I), ce au un bagaj muzical de cunoștințe redus, posedând doar câteva abilități interpretative elementare. Miniatura conține un material muzical concis, dar care reușește să evoce unele crâmpeie din viața pastorală. Melodia piesei, cu caracterul unui cântec copilăresc, ce se desfășoară în partida viorii, este simplă, elementară, fiind formată doar din patru note (g^1, a^1, f^1, d^1) în diapazonul cvintei descendente a^1-d^1 și având durate mari (pătrimi și doimi). Pornind de la centrul tonal *G*, melodia circumscrie trisonul dominantei în mișcare descendentă, suplimentându-l cu o oscilație multiplă între sunetele g^1 și a^1.

Rolul pianului nu se limitează la o acompaniere simplă a viorii, dar, în mare măsură, completează imaginea tabloului pastoral creat de compozitor cu ajutorul mijloacelor muzicale

originale. Printre acestea se evidențiază o melodie capricioasă expusă în mâna dreaptă, unde fiecare frază muzicală denotă o mișcare ascendentă, atârnând de un *tril,* ceea ce produce o asemănare cu cântarea fluierului. Însă, în continuare, apar și unele asocieri cu sunetul țambalului, datorită unei înviorări a facturii cu ajutorul aplicării procedeului *arpeggiando* pentru interpretarea acordurilor.

Limbajul armonic al piesei balansează între tonalitatea diatonică și cea lărgită, majoro-minoră *G*, cuprinzând unele trepte modificate – a II-a, a III-a și a VI-a coborâte, precum și unele cromatisme și sensibile, atingând chiar o scară hexatonală, prin tonuri întregi, care a format în m. 1 un acord cu intervale mărite – $D_{4/3}{}^{\flat 5}$. Sunt prezente și alte detalii de ordin armonic cu ajutorul cărora compozitorul a reușit să obțină diversitate în armonizarea sunetelor repetate în melodia viorii.

Piesa este scrisă în măsura 4/4, tonalitatea *G-dur* ce oferă o atmosferă „veselă” [130, p. 22], tempoul *Moderato*. Din punct de vedere arhitectonic poate fi înscrisă în forma *monopartită* a unei perioade binare ***A*** (8 măsuri), care poate fi împărțită în două propoziții muzicale simetrice – ***a*** și $\boldsymbol{a_v}$, fiecare având câte două fraze (cu rol de „întrebare-răspuns”). Propozițiile se cadențează pe D (Anexa 2, tab. 2.3.1).

Ciobănașul începe cu o ***Introducere*** în partida pianului, la nuanța dinamică *mf*. În prim plan se remarcă aspectul sintactic, de organizare a facturii, care se divizează pe trei planuri datorită funcțiilor sale și diferențierii ritmice – melodia realizată prin șaisprezecimi, optimi și pătrimi, care va sta la baza discursului muzical al întregii piese; acordurile de mijloc din pătrimi și, în final, linia basului din doimi. Ulterior, în urma registrului ales pentru partida instrumentului secundant, melodia viorii va fi înconjurată de sonoritatea pianului, fiind plasată în registrul mijlociu al primei octave, întrucât melodia pianului sună în octava a II-a.

În fraza ***a*** (mm. 3-6) atrage atenția metoda de coordonare a melodiei viorii și a pianului (Anexa 1, ex. 2.3.1), care poate fi apreciată ca o paritate, dat fiind faptul că sunt unite două imagini relativ independente – un cântec copilăresc și un tablou pastoral. Analiza armonică confirmă acest fapt, întrucât ritmul pulsației armonice (al modificărilor acordice) în partida pianului se realizează de două ori în tact, ceea ce nu coincide pe deplin cu ordonarea sunetelor melodice ale viorii – aici atrage atenția rearmonizarea permanentă a sunetului a^1, care este însoțit de $T_{5/3}$, de suprapunerea $III_{5/3}$ pe basul tonicii, de t_6 pe treapta $VI^{\flat}$, formând astfel unele septacorduri. Pe parcurs apar și alte acorduri diatonice cu sunete suplimentare ce produc sonorități disonante. Fraza $\boldsymbol{a_v}$ (mm. 7-10) poate fi considerată o repetare a primei, cu modificarea zonei cadențiale, în pofida faptului că, ambele perioade se finalizează cu funcția D, iar acordul conține o secundă disonantă în componența sa, ca și în multe cazuri ale acordurilor precedente. Astfel, în ceea ce privește materialul muzical prezentat de pian, acesta nu se limitează la menținerea tonalității, ci colorează în sensul armonic melodia viorii (de ex., prin $D_{4/3}{}^{\flat 5}$, $DD_{3/5}$ pe VII).

Joc (titlul original – ***Танец***), fiind predestinat violoniștilor clasei a II-a, spre deosebire de miniatura precedentă, se prezintă ca o compoziție mai dezvoltată. Opusul în tempoul *Allegro moderato* este scris în măsura 2/4, tonalitatea *G-dur*. Din punct de vedere arhitectonic, *Jocul* are formă *tripartită simplă cu repriză* – ***A-B-A$_v$*** (Anexa 2, tab. 2.3.2).

Piesa debutează cu o ***Introducere*** scurtă în partida pianului, la *mf*. Aici se instalează formula melodico-ritmică de tip ostinato, ce cuprinde o figurație armonică din șaisprezecimi pe fundalul mișcării optimilor executate *staccato*. Pulsația permanentă conferă muzicii caracterul dansant. Cu toate acestea, compozitorul nu s-a limitat la cele două straturi ritmice, întrucât accentuarea tonurilor de bază ale trisonului T în poziție largă (g^1-d^1-h^1) evidențiază vocea suplimentară în cadrul șaisprezecimilor, cu desenul ritmic sincopat. Pentru a sublinia proveniența populară a melodiei, compozitorul apelează la nuanțarea modală. Astfel, treapta a IV-a ridicată – *cis*, din vocea basului, semnalează utilizarea modului lidian de la *G*.

Compartimentul ***A*** (mm. 3-10), se divizează în două fraze identice – ***a-a***, atât din punct de vedere structural, cât și din punct de vedere melodico-armonic (Anexa 1, ex. 2.3.2). Principiile de frazare, adică de unire a elementelor sintactice în melodia acestei piese, precum și în alte miniaturi pentru vioară și pian ale compozitorului, sunt destul de simple, deosebindu-se de la cele enumerate de V. Giuleanu în *Tratat de teoria muzicii* [57, p. 857–859]. Structurile binare ale motivelor, organizate la rândul lor în fraze (propoziții) binare, care de obicei alcătuiesc o perioadă simetrică, sunt specifice dansurilor vechi [ibid., p. 858].

Primele patru măsuri sunt formate în baza structurii sintactice de sumare 1+1+2, repetându-se încă o dată și formând o perioadă simetrică. Astfel de organizare nu presupune prelucrarea motivelor prin diferite mijloace componistice ca în perioadele din muzica clasică, ci repetarea periodică de factură binară care se apropie de construcțiile sintactice tipice pentru muzica populară. Despre acest fapt ne mărturisește și lipsa articulației, adică a „sistemului de legături utilizat între diferite elemente ce compun fraza muzicală” [57, p. 859], caracteristice pentru muzica cultă – mai multe tipuri de articulație fiind descrise de V. Giuleanu.

Tema viorii se înscrie în ambitusul unei terțe mici descendente între treptele a V-a și a III-a a modului *G*, asemănându-se cu o scară de tip tricordie. Acompaniamentul păstrează, în mare parte, aceeași temă din *Introducere*, cu schimbul de alterație între *cis*-*c* în filonul mâinii stângi, iar în cel drept se observă două alterații ascendente – gis^1-a^1 și eis^1-fis^1, reprezentând sensibile cu rezolvare spre sunetul imediat superior. Soluția armonică găsită de compozitor pentru a însoți construcția descrisă – în general, elementară –, totuși, demonstrează un procedeu original. În m. 5 apare o suprapunere armonică bifuncțională – figurația armonică din mâna dreaptă a pianistului descrie trisonul D cu două sunete-sensibile, cu rezolvare necesară, în timp ce în mâna stângă, formula de bas, în modul lidian, este înlocuită cu versiunea ionianã.

Compartimentul ***B*** (mm. 11-18) se împarte în două fraze identice – ***b-b***, conform aceluiași principiu prezentat anterior. Se remarcă o melodie și un acompaniament ușor variat, dar care păstrează desenul ritmic din prima secțiune (Anexa 1, ex. 2.3.3). În calitate de material tematic, compozitorul a ales motivul ***b*** cu ritmul punctat al propoziției ***a*** formată din două măsuri, care obține, aici, două forme diferite pentru partida viorii și a pianului. Vioara interpretează motivul ***b*** variat și transpus la terță descendentă, fiind lărgit până la tetrafonie, după care, același motiv se repetă exact ca în partea ***A***.

Pentru varierea în partida pianului a motivului b_1, A. Mulear a divizat prima măsură a motivului ***b*** astfel încât, mai întâi, se variază figurația armonică din a doua jumătate de măsură, având sensibila eis^1, iar în continuare, urmează varierea figurației armonice din prima jumătate de măsură, conținând sensibila gis^1. În cel de-al doilea motiv (b_2), compozitorul introduce numai un sunet-sensibilă – eis^1, iar sensibila gis^1 lipsește, în timp ce basul rămâne intangibil. Varierea din compartimentul ***B*** atinge atât construcția motivică, cât și succesiunea armonică. Astfel, în loc de T-T-D/T-T apare D/T-T-D/T-T, păstrând, totuși, bifuncționalismul suprapunerii D/T, precum și alternanța modurilor lidian și ionian.

Ultimul compartimentul al piesei este ***Repriza*** (mm. 19-26), notată cu A_v, care nu repetă identic materialul muzical din primul compartiment, este divizată în două fraze simetrice – a-a_v. Fraza ***a*** (mm. 19-22) reamintește de melodia și acompaniamentul de la începutul piesei. Cea de-a doua frază – a_v (mm. 23-26), păstrează desenul melodico-ritmic al frazei ***a*** din compartimentul ***A***, cu modificarea motivului ***b*** în ambele partide instrumentale. Melodia viorii tinde spre sunetul de bază a modului *G*, care apare în piesă o singură dată, lărgind astfel ambitusul melodic al viorii până la pentacord de la *G* și realizând o cadență perfectă, în locul celei imperfecte din prima parte a miniaturii; iar pianul, ajungând la fundamentala modului *G*, atârnă de cvarta lidiană *g-cis*.

În concluzie, constatăm faptul că piesa *Joc*, prin toată simplitatea ei, se remarcă prin elaborarea detaliată a multor elemente – de ordin tematic, factural, armonic. Compozitorul a acordat o atenție deosebită organizării armonice, în care se îmbin trăsăturile unei tonalități, având în vedere figurații armonice pe baza acordurilor terțare ale T și D, precum și a modurilor diatonice specifice muzicii populare, care se deosebesc prin mobilitatea treptelor, adică prin juxtapunerea de mai multe ori a sunetului alterat cu cel natural, în rezultatul alternanței modurilor. Evident că, autorul s-a bazat pe un oarecare tipar al dansului folcloric, având în vedere structuri sintactice binare, pulsul ritmic permanent dansant, organizarea modală etc. Cu toate acestea, modelul generalizat al dansului, în primul rând, a suferit o reînnoire datorită cadrului armonic mai complicat decât cel tipic pentru dansul popular.

Miniatura ***Cântec de leagăn*** pentru vioară și pian, în tempoul *Moderato assai*, scrisă pentru elevii clasei a II-a, denotă o melodie cantabilă, dulce și mlădioasă. Opusul în măsura 3/4 și

tonalitatea *a-moll* creează o sonoritate „ușoară” [130, p. 21]. Din punct de vedere structural, piesa se încadrează în forma *bipartită cu repriză* – ***A-A₁*** (Anexa 2, tab. 2.3.3).

Pentru a iniția atât violonistul, cât și ascultătorul în atmosfera piesei, compozitorul plasează tradiționala ***Introducere*** din două măsuri în partida pianului, la *mf*. Merită de menționat că, aici se expune o formulă ritmico-melodică și facturală de tip ostinato, reprezentând o celulă de o măsură. Pulsația liniei basului rezultă dintr-o structură simplă cu profil melodic ondulat, dar care reușește să confere, pe de o parte, avânt, grație primului timp format din două optimi și, pe de altă parte, o stare de stagnare pe timpii 2 și 3 formați din acorduri de pătrimi. Starea de liniște este asigurată de punctul de orgă pe T, fiind păstrat pe parcursul piesei. Forma pulsatilă a punctului de orgă nu afectează starea generală statică, de repaus, datorită acordului din funcția T pe timpul tare și, în special, a cvintei melodice pe fundamentala tonicii care face parte din formula ostinato.

De asemenea, pentru a îmbogăți factura secundantă a *Cântecului de leagăn*, compozitorul plasează pe timpul 3, în ambele filoane, note alterate (*gis* – treapta a VII-a și *dis*^{1} – treapta a IV-a ridicate). Astfel, între timpii 2 și 3, din punct de vedere melodic, se formează două secunde mici descendente – *e*^{1}*-dis*^{1} și *a-gis*, în cadrul unor trisoane. Cromatizarea armonică – apariția treptei a IV-a ridicată (*dis*) în tonalitatea minoră *a-moll* armonic – produce un acord alterat din grupul D – trisonul minor pe treapta a VII-a ridicată, în locul trisonului micșorat. Dat fiind faptul că, în acest caz se utilizează mișcarea de la un acord stabil – trisonul T – spre un alt acord alterat instabil, această succesiune armonică nu poate fi apreciată ca un rezultat al atracției cromatice semitonale a sunetelor instabile către cele stabile.

Din alt punct de vedere, din timpuri imemoriale, a existat o practică de a folosi cvintele paralele în mișcare de semitonuri cu profil descendent. Secunda mică descendentă, în condițiile ritmice descrise – sub forma penultimului timp (relativ puternic) și a ultimului timp (slab), în măsura de 3/4 (care se asociază cu așa-numita încheiere feminină a liniilor de strofe poetice) – conferă muzicii o nuanță de intonație *lamento*.

Prima frază ***a*** (mm. 3-6) din perioada ***A*** se repetă identic, conform semnului reprizei (Anexa 1, ex. 2.3.4). În partida instrumentului acompaniator se menține aceeași formulă melodico-ritmică și facturală din *Introducere*, iar vioara interpretează o melodie duioasă din optimi și pătrimi. Primele patru măsuri sunt organizate în forma unei structuri sintactice de sumare 1+1+2, amintind de începutul piesei *Joc*. Tema viorii se înscrie în ambitusul unei cvinte între prima și cvinta T în tonalitatea *a-moll* – *a*^{1}*-e*^{2}.

Sunetul *fis*^{1} în partida instrumentului secundant (m. 5) sugerează modul dorian, conferindu-i tonalității *a-moll* o tentă luminoasă, formând, în același timp, o secundă mică descendentă cu sunetul *g*^{1} de pe timpul 2, în loc de *e*^{1}*-dis*^{1} din primele măsuri. Totuși, din punct de vedere armonic, are loc o scurtă inflexiune în tonalitatea paralelă, care se realizează ca o suprapunere bitonală *a-*

moll/*C-dur* din cauza formulei ostinato. Acest detaliu armonic va fi continuat în partea următoare a miniaturii. Finalul acestei fraze este încununat de revenirea în *a-moll* și restabilirea treptei a IV-a ridicată, de data aceasta, printr-o alterație nouă, bazată pe intervalul de secundă cromatică d^1-dis^1.

Cea de-a doua perioadă ***A₁,*** la rândul său, poate fi divizată în două fraze simetrice $\boldsymbol{a_v}$ **-** ***a*** **(*repriza*)**. Fraza $\boldsymbol{a_v}$, (mm. 11-14), atât din punct de vedere structural, cât și armonico-melodic poate fi considerată culminația piesei. Tema viorii *solo* atinge de mai multe ori sunetul e^2, (fiind cea mai acută notă din piesă), ce conferă o ușoară intensitate, iar cea a pianului amplifică cantitatea acordurilor de pe timpii 2 și scurtează pauza din m. 8 (din pătrime în optime). Oricum, melodia viorii nu depăşeşte ambitusul cvintei de la T și încă se înscrie în structura sintactică de sumare. Cu toate acestea, melodia este transpusă cu o terță mai sus, cu excepția primului sunet a^1, fiind concomitent rearmonizată conform tonalității *C-dur* și ușor variată. Sonoritatea bitonală *a-moll*/*C-dur* se instalează în această perioadă datorită suprapunerii trisonului T și DD în *C-dur* pe fundalul figurației armonice și a punctului de orgă pe T *a-moll* din formula ostinato. Acompaniamentul acestei fraze păstrează nuanţa modului dorian prin expunere notei fis^1, atribuindu-i „contrastul strălucirii în întunericul minorului natural” [130, p. 11] și a secundei mici d^1-dis^1 caracteristică pentru fiecare sfârșit de frază, semnalând finalizarea frazelor în *a-moll*.

Fraza ***a*** (mm. 15-18), cu funcția unei ***Reprize***, întrucât readuce același material muzical, dar fără repetare. Revenirea la tonalitatea de bază *a-moll* se realizează prin secunda mică d^1-dis^1, care se va rezolva în trisonul tonicii ($t_{5/3}$), fiind un fel de semn al stabilității tonal-armonice după un șir de acutizări bitonale.

Oleandra pentru vioară și pian în tonalitatea *g-moll* natural, tempoul *Allegro moderato* și măsura 3/8, scrisă pentru micii violoniști (clasa a III-a), oferă o atmosferă „poetică” [130, p. 22] și sugerează anumite conotații folclorice[28]. Din punct de vedere arhitectonic se poate încadra în forma *bipartită simplă* ***A*-*B*** (Anexa 2, tab. 2.3.4).

Introducerea (mm. 1-4) din partida pianului stabilește imediat o pulsaţie ritmică capricioasă, la nuanța dinamică *p*, dar cu un *sf* în mâna stângă. Aici sunt utilizate formule ritmice specifice metro-ritmului original al acestui dans. Compozitorul a construit factura muzicală tridimensională, cu cele trei straturi ritmice care sunt diferențiate atât la nivelul ritmic, cât și cel al registrului sonor. Astfel, basul apare la fiecare două măsuri în octava mică, asociindu-se cu bătăile tobei mari. Iar registrul mediu este ocupat de pulsația duratelor mici – a șaisprezecimilor, care, în partitură, sunt plasate în mâna dreaptă, adică la vocea superioară; însă, după sonoritatea reală, formează un strat de mijloc. Următorul filon – cel superior, conține figura ritmică de anacruză, interpretată de mâna stângă a pianistului, dar care sună pozițional mai sus decât șaisprezecimile din mâna dreaptă. Toate trei straturi, fiind corelate, asigură o pulsație ritmică constantă în fiecare măsură până la sfârșitul

piesei, în baza unui pattern[29]. Așadar, în compartimentul ***A*** pianul asigură nu doar pulsație ritmică permanentă, dar realizează și un suport armonic iscusit pentru melodia viorii (Anexa 1, ex. 2.3.5).

Compartimentul ***B*** se desfășoară în tonalitatea paralelă *B-dur* care participă în îmbinarea politonală *B/F*, cu încheierea în tonalitatea de bază *g-moll*. Piesa este pătrunsă de un colorit arhaic datorită modalismelor inclusiv sunetul fluctuant *e/es,* funcționalitatea atenuată care se exprimă în succesiunile acordice de tip I-VI, VI-VII-I, poziția mixtă a acordurilor cu evidențierea cvintelor basului (Anexa 1, ex. 2.3.6).

Seria de lucrări pentru vioară și pian din repertoriul didactic al compozitorului A. Mulear este completată cu ***Dans găgăuz,*** fiind dedicată elevilor clasei a III-a, evocând de data aceasta alte tradiții muzicale. *Dansul* este scris într-o formă *bistrofică variațională*, care ne amintește de muzica populară, în pofida faptului că, la prima vedere, contururile unei forme *bipartite* sunt vizibile (Anexa 2, tab. 2.3.5).

Forma strofică este suplimentată cu o ***Introducere*** (***a***) în partida pianului (tipică în miniaturile compozitorului). În prima propoziție, în filonul mâinii drepte, este schițată melodia dansului, care este delimitată prin transpoziția primei fraze (din două măsuri), la octavă descendentă. În propoziția a doua (mm. 5-8), rămâne doar formula ritmică ostinato, fiind compusă din trisonul tonicii și un acord disonant – o răsturnare a cvartacordului *cis*^{1}*-fis*^{1}*-h-e*^{1}, în alternanţă. Acompaniamentul pianului din strofa ***A*** reproduce basul preluat din *Introducere,* fiind suplinit cu acorduri incomplete ostinato care rezultă din divizarea ritmică a formulei inițiale (Anexa 1, ex. 2.3.7).

Se observă câteva similitudini cu piesa *Oleandra*, printre care formula ritmică de dans – de tip oleandra, măsura 3/8, tempoul *Allegro moderato* și, aproximativ, același tip de factură în melodia viorii și în acompaniamentul pianului (Anexa 1, ex. 2.3.8). Piesele analizate – *Oleandra* și *Dans găgăuz*[30] – sunt legate prin tipul de dans, al tematismului, precum și prin modul variațional al dezvoltării acestuia, prin mijloacele simple ale limbajului muzical (melodie, armonie, ritm), utilizarea trăsăturilor modale caracteristice muzicii populare, tehnica interpretării liniilor melodice ale viorii și pianului care imită sunetul tarafului.

Melodia viorii are un caracter improvizatoric-variațional datorită repetării simple și variate a sunetelor, reprezentând o urcare de la terța tonicii spre cvintă, urmată de o coborâre treptată – revenire la terță și apoi un salt spre tonică, fiind ornamentată cu unele sunete alăturate, preponderent inferioare, de tip mordent descifrat. Ușoara variere constă în divizarea ritmică a unor durate, precum și în modificarea melodică prin înlocuirea sau adăugarea unor sunete. Cadențele ambelor strofe sunt, în principiu, identice, cu excepția ultimului acord disonant – T_7 în loc de $VI_{4/3}$, care în strofa a II-a a obținut o formă arpegiată. Cu toate acestea, în *Dans găgăuz* patternul ritmic de dans în strofa a II-a (***A*$_1$**) rămâne doar în linia melodică a violonistului. Factura piesei, la rândul său, are unele detalii specifice și pare a fi mai simplă în comparație cu *Oleandra*.

În *Dans*, ideea de stratificare se bazează pe diferențierea registrală și ritmică a straturilor, fără a încrucișa mâinile pianistului pentru a transfera intervalele într-un alt registru, mai superior. În ambele strofe (***A*** și ***A₁***), vocea basului se sprijină pe cvinta tonicii de pe timpul tare, iar intervalele de cvintă și cvartă, construite pe treapta a III-a a tonalității *D-dur*, ocupând timpul 3 (aproape) în fiecare măsură, se succed după aranjarea concentrică. În rezultat, și succesiunea armonică a acordurilor din funcția tonicii și a subdominantei capătă caracter concentric – $T\text{-}T_{5/6}\text{-}T\text{-}S_2\text{-}T\text{-}S_2\text{-}T\text{-}T_{5/6}$. În strofa a II-a (***A₁***) alternanța acordurilor – a tonicii și subdominantei – este reorganizată în repetări periodice a succesiunii din două măsuri. Atrage atenția prezența secundei/nonei disonante în structura acordurilor utilizate în succesiuni armonice elementare – încă un fapt care apropie piesele *Oleandra* și *Dans găgăuz* din perspectiva nivelului armonic.

Din punct de vedere tipologic, piesa *Oleandra* compusă de A. Mulear este asemănătoare cu alte lucrări de acest gen – de exemplu, cu *Oleandrele* de S. Lobel sau P. Rivilis, menționate de O. Vlaicu [132, p. 20–26], în ciuda faptului că, piesa semnată de S. Lobel, fiind scrisă pentru pian, a fost aranjată pentru vioară și pian de E. Vâșcauțan. Tematismul dansant, apropierea de originile populare, tempo mobil, metrul ternar cu măsura 3/8, formula ritmică a acompaniamentului distinctiv (în special, la *Oleandra* de P. Rivilis), susținută îndelung, separarea strictă a funcțiilor participanților – melodia viorii și acompaniamentul pianului, varierea ca principală modalitate de dezvoltare, textură armonică omofonică, stratificare (S. Lobel), acordurile construite pe baza și cu predominanță a cvintei tonicii în bas, formă tripartită (complexă, cu partea de mijloc contrastantă), modalisme (alternând treapta a IV-a ridicată și naturală a modului) – aceste caracteristici sunt specifice tuturor celor trei piese. Menținerea cvintei tonicii la bas, ca în piesa lui S. Lobel, duce la o aluzie la combinații armonice bifuncționale.

Trăsăturile evidențiate în cele trei creații sub denumirea *Oleandra* semnate de P. Rivilis, S. Lobel și A. Mulear, pot fi apreciate drept caracteristici tipologice muzicale ale dansului popular, fiind reproduse în detaliu de compozitorii[31] la care s-a alăturat Gh. Neaga cu lucrarea omonimă pentru vioară și pian[32].

Lista opusurilor didactice din palmaresul compozitorului A. Mulear este completată de miniatura ***Arioso***[33] pentru vioară și pian, dedicată elevilor claselor a III-a și a IV-a – conform indicației de pe partitura-manuscris, ce înglobează în sine o formă de exprimare melodică de tip cantilenă cu elemente declamatoare, creând o atmosferă lirică și pătrunzătoare. Lucrarea nominalizată este scrisă în tonalitatea *As-dur*, instaurând o atmosferă „nobilă” [130, p. 24], măsura 4/4, tempoul *Andante* și, din punct de vedere arhitectonic, poate fi încadrată în forma *tripartită simplă* – ***A-B-A***$_v$ (Anexa 2, tab. 2.3.6).

Tradiționala ***Introducere*** în partida secundantă, la *mf*, este scurtă, dar care exemplifică o factură melodică generoasă, creionând unele procedee ce vor fi realizate pe parcursul piesei. Dintre

cele patru acorduri incomplete de însoțire constantă în mâna stângă a pianului, primele trei redau intervalul armonic de 5P, care, potrivit timbrului său „nu este un interval *gol*, așa cum se obișnuiește să fie caracterizată cvinta, dar mai degrabă – *pustiu*, intervalul *imensei depărtări*, *a dorului*" [130, p. 14]. Ultimul acord incomplet este o 6m, de pe treapta a VI-a (*c-as*) și prezintă „baza unei mișcări paralele a vocilor, un duet de consimțământ, unitate" [ibid.]. În mâna dreaptă, compozitorul îmbogățește linia melodică cu două grupe – în baza sextoletului –, fiind formate din șaisprezecimi ascendente și descendente, plasate pe timpii 3 și 4, subliniind „vocea textuală" a ariosoului. Profilul ondulat al liniei melodice și mișcarea cvasi-improvizatorică ne amintește de fioritura ornamentală din sextolete pe fiecare a doua jumătate de tact, ce produce impresia unui recitativ liber în vocea superioară, clarificând sensul titlului *Arioso*.

Propoziția ***a*** (mm. 3-7) din compartimentul ***A*** (mm. 3-13) are la bază acompaniamentul pianistic din *Introducere* pe suportul căruia se brodează o melodie lirică, ușoară și transparentă în partida instrumentului *solo* (Anexa 1, ex. 2.3.9). Tema viorii este formată, în mare parte, din secvențe de triolet care este urmat fie de doime, fie de sincopă. Grație structurii ritmico-melodice a acestor motive muzicale, ele își însușesc rolul unei întrebări calme, iar cvasi-recitativul sextoletelor din partida pianului – a unui răspuns frenetic. Începând cu m. 5, sonoritate de consens și completare reciprocă se datorează grupelor de triolet din melodia ambelor instrumente, iar în continuare apar și unele imitații motivice succinte. Din punct de vedere armonic se observă o suprapunerea bitonală – cantilena viorii se desfășoară în *c-moll* armonic, în timp ce partida pianului combină *As-dur* lidian în mâna stângă cu același *c-moll* în vocea superioară melodică.

Propoziția ***a₁*** (mm. 8-13) zugrăvește modificări reliefate în repetarea materialului muzical din propoziția precedentă. Pe lângă faptul că se schimbă măsura – din 4/4 în 2/4 și la final în 3/4, factura ritmico-melodică este dezvoltată prin împânzirea cu triolete ascendente și descendente, marcând o peregrinare de stări și emoții. Plasticitatea melodică și ritmică se distinge datorită jocului cu dimensiunea frazelor la ambele instrumente, dar și grație procedeului de melodizare a facturii acordice a pianului, producând impresia unei afirmații libere, nelimitate. Cea de-a doua secțiune ***B*** formată din două propoziții asimetrice – ***b*** și ***b₁***, înglobează în sine culminația acestei piese, atât prin amplificarea știmei instrumentului *solo*, cât și a instrumentului secundant, creându-se o atmosferă tulburătoare din punct de vedere emoțional.

Merită de menționat sfârșitul compartimentului precedent și începutul compartimentului nou ce prezintă o planificare diagonală. Astfel, la sfârșitul propoziției ***a₁***, melodia trioletelor din partida viorii se oprește pe sunetul c^2 doime (m. 13), iar pianul, concomitent începe cantilena segmentului ***b*** tot prin triolete (m. 12, timpul 3), oprindu-se, însă, de data aceasta, pe T în loc de D. Propoziția ***b*** (m. 14-19), la rândul său, debutează cu o suprapunere melodică între sfârșitul compartimentului ***A***, la pian (m. 13), și a începutului liniei melodice propriu-zise (m. 14), când vioara preia și

continuă la o octavă ascendentă motivul melodic din partida instrumentului secundant, plasat în mâna dreaptă (m. 12, timpii 2 și 3). Formula ritmică principală care îmbogățește coloristica limbajului ariosoului este trioletul (Anexa 1, ex. 2.3.10).

Propoziția ***b₁*** (mm. 20-23) continuă linia melodică expusă anterior printr-o secvență, însă fără acompaniament pianistic, însușind, pe de o parte, rolul unei cadențe ce se bazează pe alternarea trioletelor cu grupele de șaisprezecimi, iar pe de altă parte – prin remarca *rallentando* – o punte spre *Repriză*.

Compartimentul final ***A**v* (*Tempo I,* mm. 24-31), care nu se divizează, expune ușoare modificări de factură și poate fi considerat o ***Repriză*** variată în cadrul acestui opus. În partida viorii, începutul primei teme este transpus la o octavă inferioară, ceea ce-i conferă melodiei un caracter sobru și lăuntric, iar la finalul acesteia, linia melodică se perindă, ajungând în registrul acut, oferindu-i suavitate și prospețime. În știma pianului se păstrează aceeași factură acordică din compartimentul ***A*** prin consolidarea acordurilor – numărul sunetelor componente ajungând la șase-șapte, însă, în mare parte, cu evitarea trioletelor. Spre sfârșitul piesei, caracterul concluziv al muzicii se intensifică. Astfel, apar structuri sintactice de divizare a frazelor pe motive scurte, cvasi-imitative, pe fundalul acordului reținut de T în *As-dur*, cu o intervenție a intonațiilor din sfera armonică a tonalității *c-moll* – cromatizarea treptei a IV-a (DD) urmată de rezolvarea în treapta a V-a (D).

A. Mulear finalizează *Arioso* la nuanța dinamică *pp,* cu un acord strident, nerezolvat și exceptat din zona tonalității *As-dur,* fiind format dintr-o cvartă, care este „considerată o disonanță, necesitând pregătire și rezolvare în două voci" [130, p. 14]. Ultimul sunet alterat din linia melodică a instrumentului *solo* – *fis*^{3}, completează sonoritatea criantă a acordului de cvartă din partida pianului cu un triton, lăsându-i ascultătorului sentimentul de trăire a unei emoții interconflictuale.

Cele șase miniaturi pentru vioară și pian ale compozitorului A. Mulear, analizate mai sus, au fost completate de către L. Berov, în ediția din a. 1961 – *Culegere de piese pentru vioară și pian*, cu alte piese ale autorului, astfel, numărul lor total ajungând la treisprezece unități. În repertoriul copiilor au fost adăugate *Iepurașul*, *Cucul*, *Povestioară (Poveste)*, *Joc comic*, *Jocul haiducilor*, *Baladă și Sârbă*, fără indicarea nivelului necesar de pregătire al elevilor.

Piesa ***Iepurașul*** (p. 67–68), compusă într-un tempo mișcat – *Allegretto*, se remarcă prin caracterul său ilustrativ. ***Introducerea*** pianului, proiectând în același timp atât melodia viorii – în mâna dreaptă, cât și acompaniamentul – respectiv în stânga, transmite viu mișcările iepurelui și agilitatea lui. Săriturile mici sau înalte și îndepărtate, specifice animalelor, sunt redate de pian fie cu ajutorul unor pasaje ce conțin salturi executate *staccato,* fie folosind o aruncare a unui acord accentuat format din octavă perfectă, plasat în registrul acut, ce se perindă descendent dintr-o octavă în alta. Melodia viorii, ca și cea a pianului, ilustrând mișcarea iepurașului, constă dintr-un

șir de sărituri descendente în volumul terței, compensate ulterior de o mișcare inversă – treptată ascendentă, formând aceeași distanță de terță mare.

Miniatura este scrisă într-o formă *tripartită simplă* – ***A-A$_1$-A$_v$ (repriza)***, unde fiecare parte reprezintă o perioadă pătrată din opt măsuri, construită pe baza principiului binar al repetării propozițiilor întemeiate pe același material: ***a-a***, ***a$_1$-a$_1$***, ***a-a$_v$*** (Anexa 2, tab. 2.3.7). Totodată, având în vedere repetarea aceluiași material muzical în toate părțile, cu mici excepții – în partea mediană fiind transpus cu o secundă mai sus –, precum și cadențele ce conțin modificări ușoare, se poate de argumentat că forma crește pe baza principiului de stroficitate (Anexa 1, ex. 2.3.11).

În ceea ce privește tonalitatea piesei *Iepurașul*, la prima vedere, ea poate fi ușor determinată și, în același timp, se observă un joc armonic iscusit. Semnele de la armură lipsesc, iar semnele accidentale au fost plasate de către compozitor la notele necesare, așa cum se întâmplă adesea în muzica contemporană. Este suficient să spunem că, deși tonalitatea miniaturii este *G-dur* armonic, siguranța tonală este evitată prin toate mijloacele. În primul rând, piesa se deschide cu tetracordul superior ascendent al minorului armonic, cu o secundă mărită. În al doilea rând, în prima și a treia parte (repriza), în acompaniamentul pianului, în mișcarea melodică, mai întâi se formează un sextacord micșorat al treptei a III-a în minorul armonic. În al treilea rând, terța minoră în mișcare spre T, care determină tonalitatea, apare doar în cadența finală, în ultima măsură.

În general, melodia viorii sună clar în tonalitatea *B-dur*, în timp ce pianul balansează între *g-moll* și *B-dur*, fapt care este indicat de notația muzicală – o presupusă înlocuire enarmonică a sunetelor *d-fis-b-fis* cu *d-ges-b-f*, ce corespunde tonalității *B-dur*. În partea mediană, vocea viorii, deși este transpusă cu o secundă mică în sus, păstrează totuși calitățile tonalității *B-dur*, în pofida faptului că, conform transpoziției la o secundă mică ascendentă, ea trebuie armonizată în *As-dur*. Instabilitatea tonală este sporită inclusiv și de combinațiile disonante intervalice și acordice, în cadrul cărora sunt adesea prezente secunde mici, septime sau none.

Următoarea miniatură din colecția de piese pentru vioară și pian – ***Cucul*** (p. 69–70) – urmează același model ca și piesa *Iepurașul*, fiind scrisă în forma *tripartită simplă cu repriză*, dar, de data aceasta, obținând structura de tip ***A-B-A$_v$*** (Anexa 2, tab. 2.3.8). Similar piesei anterioare, fiecare mișcare, inclusiv și *Introducerea*, a luat forma unei perioade pătrate de opt măsuri construite după principiul binar, cu modificări minore în zona cadențială.

Lucrarea se deosebește printr-un caracter ilustrativ evident. Pentru a transmite imaginea unei păsări, compozitorul a utilizat intonația muzicală stabilă, asociată în mod tradițional cu aceasta. Astfel, terțele mici descendente din partida viorii sugerează cântecul cucului. Pe lângă aceasta, în miniatură persistă și abundența apogiaturilor ascendente scurte din partida pianului, fiind asociată cu fluturatul păsărilor.

Cântarea cucului este însoțită de un acompaniament de tip vals în măsura 3/8, în tempoul *Moderato*, a cărui textură în compartimentul ***A*** este împărțită în trei straturi, în forma unui evantai – un bas lin descendent, un acord în registrul mijlociu și un sunet repetat ostinato, al T, în registrul superior, ce marchează limita diapazonului sonor (Anexa 1, ex. 2.3.12). În partea mediană ***B***, textura suferă unele modificări – basul, dublat la cvinte, este completat cu trisonurile din stratul mijlociu, iar nivelul superior, fiind reprezentat de octave, formează pe parcurs o linie ondulată.

Merită de menționat elementele modale în organizarea armonică a piesei *Cucul*. Așadar, în ***Introducere*** sună tonalitatea *F-dur* cu relativa ei – *d-moll*. Or, relațiile dintre aceste structuri sonore sunt mai curând modale, din cauza formei naturale a scării minore, precum și a lipsei de acorduri modulante necesare pentru inflexiuni în sistemul tonal. În părțile extreme ale piesei, datorită modificării temporare a treptei a VII-a în scara majoră *F* – nota *es* – în componența acordurilor și a liniei basului, apare o nuanță a modului mixolidian, care este prezentă și în partea a doua. Însă, acest detaliu poate fi tratat și ca un semn al inflexiunii din *F-dur* în *B-dur* prin D_7, dat fiind faptul că, imediat după apariția acordurilor cu *es* urmează rezolvarea în $T_{5/3}$ în tonalitatea *B-dur*, iar partea mediană este scrisă în această tonalitate și, aici, în formarea liniilor pentru fiecare strat sunt accentuate relațiile melodice. De asemenea, se poate observa faptul că numeroase melisme (apogiaturi scurte), sunt, de regulă, tonuri de sensibile.

Miniatura ***Povestioară/Poveste*** (titlul original – ***Сказочка***, p. 72–73), scrisă în tonalitatea *G-dur*, este construită dintr-o perioadă cu trei propoziții a câte 4 măsuri fiecare, unde ultima din ele are funcția unei reprize. Astfel, arhitectonica piesei reproduce tiparul formei *monopartite cu element de repriză* – $\boldsymbol{a\text{-}a_1\text{-}a_v}$, având formatul restrâns din 12 măsuri (Anexa 2, tab. 2.3.9).

Discursul muzical al viorii are un caracter liniștit, în tempoul *Andante* și o dinamică moderată – *mf*, fiind precedat de o ***Introducere*** scurtă plasată în partida pianului, care prezintă toate componentele facturii omofon-armonice, proiectând melodia solistului acompaniată de succesiunea „bas-acord”. Cu toate acestea, compozitorul nu s-a limitat la alternanța simplă monoritmică a primei acordurilor terțare la bas cu acorduri complete în mâna dreaptă, împărțind acordurile între cele două straturi ale pianului. Astfel, basul întotdeauna este dublat la cvinte, cvarte, mai rar – terțe, pulsând cu doimi, iar stratul superior al pianului completează basul îngroșat până la acorduri complete cu pătrimi accentuate, realizând proporția sonoră 2:2-3 note între cele două straturi verticalizate ale acompaniamentului.

Trăsătura specifică a piesei este colorarea armonică a melodiei ondulate cu acorduri care aparțin tonalităților îndepărtate, ce sunt legate prin relația de medianta cromatică, mai precis – submedianta armonică TSVI (după sistemul manualului „de brigadă”) – *G-dur-g-moll-es-moll/Es-dur* în propozițiile extreme ale formei, care rezultă din fluctuația sunetelor *h-b* și *e-es* în melodia viorii și a coloritului majoro-minor. Propoziția centrală, dezvoltând tema inițială, este mai bogată

în sensul armonic, cuprinzând o succesiune armonică de elipsă construită în baza mersului cromatic al basului.

De asemenea, remarcăm punctele culminante în fiecare din cele trei propoziții, care coincid cu al treilea pătrar al formei, fiind evidențiate prin semnele dinamice *crescendo-diminuendo*. Iar pregătirea primei propoziții (Anexa 1, ex. 2.3.13), la sfârșitul *Introducerii*, precum și a reprizei asociate cu remarca *a tempo*, se efectuează prin încetinirea tempoului prin indicațiile abreviate *rit.* și *rall.* Atrage atenția cadența frigiană în stilul vechi, cu întârziere pregătită și rezolvată în modul *g* natural.

Joc comic (titlul original – ***Комический танец***, p. 79–80) este scris în măsura 2/4, tonalitatea *G-dur* și tempoul *Allegro moderato*. Forma piesei este *bipartită cu repriză* – ***A-A₁***, fiind construită în baza formulei ***a-a₁, b-a₁*** (4+4+4+4 mm.), (Anexa 2, tab. 2.3.10). Miniatura creează o imagine comică prin mijloace simple, dar eficiente, unde partida pianului suportă cea mai mare parte a sarcinii reprezentative. Printre procedeele muzicale care sunt concentrate în textura pianului, asigurând un efect umoristic, se enumeră: salturi în ambitus și la distanță lărgită, schimbarea bruscă a direcției de mișcare în vocea basului, *staccato*, jocul registrelor, schimbarea dinamicii și a facturii în propoziția ***b*** și, în special, a mijloacelor armonice.

Astfel, prima perioadă pătrată ***A***, alcătuită din două propoziții repetate a câte 4 măsuri – ***a*** (Anexa 1, ex. 2.3.14) - ***a₁***, se remarcă prin cadențare atipică. Melodia viorii, destul de simplă, circumscrie cvartsextacordul tonicii, încheindu-se, însă, în mod neașteptat pe cvartsexacordul dominantei duble. Iar cadența finală a ambelor perioade este nejustificat de complicată în sens armonic, factural și dinamic, cuprinzând acorduri accentuate construite din intervale paralele de cvinte-octave luate în mod deliberat, în mișcare contrară pe *crescendo*, reprezentând o suprapunere politonală *G/e* care a fost pregătită de treapta a II-a napolitană în tonalitatea paralelă.

Așadar, melodia *Jocului* plasată în registrul mediu, în ambele perioade este înconjurată de trei straturi contrastante ale pianului care au fost prezentate în ***Introducerea*** scurtă. În prima perioadă ***A***, salturile capricioase la intervalele mari, executate *staccato* în vocea basului, au fost completate cu două elemente în registrul superior, ambele formând o sincopă cu grupare ritmică diferită. Primul dintre ele, cuprinzând nota *cis* în componența celor trei sunete descendente, nuanțează tonalitatea de bază *G-dur* cu un element modal lidian, iar în continuare, conferă tonalității paralele *e-moll* o nuanță doriană, fiind sintetizate în cadența finală a perioadei într-o succesiune acordică politonală *G/e* lidiană-doriană. Cel de-al doilea element, complementar în sensul ritmic cu primul, se limitează la o pătrime sincopată, în timp ce primul obține o continuare printr-o mișcare de șaisprezecimi pe *legato*.

Însă, în cea de-a doua perioadă ***A₁***, scrisă în tonalitatea *D-dur*, textura propoziției ***b*** a suferit reorganizare – melodia viorii, fiind dublată la unison de pian, a fost acompaniată de acorduri

ostinato sincopate, care au fost dotate în plus cu sunetul *fis*^{2}, oferind un caracter disonant acordurilor incomplete de dominantă (Anexa 1, ex. 2.3.15). O trăsătură specifică a dansurilor ce apare în piesa *Joc comic* este periodicitatea repetărilor vizibilă, în special, în perioada vizată – a câte două măsuri care, totuși, nu se referă la diferența între semicadențe și cadențele finale ale ambelor perioade.

Joc haiducesc[34] (titlul original – ***Гайдукский танец***, p. 81–83;) se înscrie cu succes în galeria imaginilor muzicale produse de jocuri rapide de natură folclorică care fac parte din creația compozitorului, asociindu-se cu personaje voinice ale cântecelor și baladelor populare românești. *Jocul,* în tempoul *Allegro* și tonalitatea *G-dur*, demonstrează unele trăsături specifice dansurilor bărbătești cu tematică eroică, având un profil ritmic capricios cu metrul 3/8, figuri ritmice dansante sincopate, cu accentuarea timpului 2 care reflectă mișcările coregrafice de bătăi ale picioarelor. Fiind scris în forma *tripartită simplă* cu schema ***A-B-A$_v$*** (Anexa 2, tab. 2.3.11), dansul este construit din trei perioade complexe mari, a câte 16 măsuri (8+8), care se deosebesc prin cadențele diferite.

Introducerea pianului expune la *f* cele două elemente constructive ale figurii ritmice ostinato din două măsuri – cvintele accentuate, ascuțite, pe tonica basului, plasate pe timpul tare și un acord în baza sincopei în mâna dreaptă, – schițează acompaniamentul părților extreme ele formei, constituind un component tipic compoziției muzicale a lui Mulear. Apariția acordului, la rândul său accentuat, este rezultatul jocului armonic – sunetul *cis*, ce conferă acompaniamentului nuanța lidiană, apare mai întâi ca o sensibilă către treapta a V-a – *d* (un semn al DD pe fundalul $T_{5/3}$), formând, în continuare, prima răsturnare a cvartacordului *d-g-cis*, compus din cvarta perfectă și un triton – un complex acordic tipic pentru limbajul armonic al compozitorului.

Melodia sincopată a viorii, ce debutează în compartimentul ***A***, pe fundalul acompaniamentului instalat în *Introducere*, conține intonații afirmative, formând propoziții simetrice de tip „întrebare-răspuns” – ***a*** (Anexa 1, ex. 2.3.16) - ***a$_1$***. Repetarea propoziției a doua este însoțită de o rearmonizare cu acorduri polifuncționale, pe pulsația aceleași cvinte accentuate.

În partea mediană ***B*** să schimbă nu doar tonalitatea – în *e-moll*, dinamica pe *mf* în prima propoziție (***b***) și *p* în cea de-a doua propoziție (***b$_1$***), dar și factura pianului, devenind mai densă și reținută. Poziția mixtă a acordurilor *legato* este aranjată pentru a păstra cvintele „pustii” din bas. Melodia viorii și-a schimbat profilul său general ascendent pe cel descendent, pierzând caracterul afirmativ ca urmare a eliminării accentelor și a dispariției intervalelor ascendente. Fluctuațiile sunetelor *cis-c* ce contribuie la apariția nuanței doriene, utilizarea *D* naturale, precum și succesiunile acordurilor cu relații de secundă, imprimă sonorității un colorit modal. O noutate pentru cea de-a doua perioadă este transpoziția acompaniamentului la octavă superioară, în așa fel încât, melodia viorii, executată *p*, este cufundată într-o textură acordică.

Repriza readuce dansului caracterul energic sincopat, la *f*, ce suferă, însă, două modificări – dinamică redusă pentru cea de-a doua propoziție (***a_{1v}***) și încheierea *Jocului* cu tonalitatea *G-dur* în loc de modulația tonală în tonalitatea paralelă *e-moll* de la sfârșitul primei părți cu o cadență modulantă, care a pregătit partea mediană *B*. Piesa se încheie cu un acord ascuțit la *sf* în partidele ambelor instrumente.

Compozitorul A. Mulear s-a adresat la genul de baladă instrumentală în repetate rânduri, compunând piese pentru pian (de exemplu, *Balada* din *Tablouri muzicale* – culegere alcătuită de pianista L. Vaverco, ed. a. 1975), vioară și pian, corn și pian. Varianta instrumentală a genului, după cum se știe, este considerată tipică pentru epoca romantismului muzical. În tratarea maestrului, balada își păstrează calitățile sale genetice, precum coloritul arhaic, caracterul epic, tempoul moderat, discursivitatea liniei melodice, suportul laconic al acompaniamentului, modalisme.

Balada pentru vioară și pian (p. 84–85), scrisă în tempoul *Moderato assai*, este expusă într-o formă *monopartită*, ce se apropie de strofa cu refren, fiind repetată de două ori, conform indicației de repriză (Anexa 2, tab. 2.3.12). Astfel, perioada din trei propoziții, în care se repetă ultima dintre ele, realizează schema ***a-b-b_1***, fiind precedată de ***Introducerea*** din patru măsuri, plasată în partida pianului. Datorită faptului că, diferența între propozițiile ***a*** (Anexa 1, ex. 2.3.17) și ***b*** este minimă și se referă mai mult la armonizarea melodiei excesiv variate, dar și grație înrudirii tematice a introducerii-încheierii și a materialului melodic al solistului, se creează impresia unei varieri infinite a unei singure propoziții compuse din două fraze.

Libertatea expunerii este asigurată prin grupări cu durate diverse, printre care se evidențiază o formulă melodico-ritmică relativ stabilă a primei fraze ondulate, cu profilul descendent și terminații slabe, descrescătoare, care este ușor recunoscută, repetându-se permanent. Aplicarea metrului variabil se referă mai mult la încheierea frazelor. În procesul de desfășurare a formei, în linia melodică pătrund unele elemente de excitare lirică – dublare temporară a melodiei solistului la decimă în acompaniament, un șir de triolete expresive (m. 11), o anacruză complexă (m. 8), indicații prescrise de mobilitate dinamică – *crescendo-diminuendo.*

Acompaniamentul pianului, sub forma unor acorduri arpegiate monoritmice de pătrimi, introduce elemente arhaice, precum cvinte și octave paralele, inclusiv formate prin poziția largă sau mixtă a acordurilor, suprapuneri acordice polifuncționale, succesiuni a treptelor secundare în mișcarea contrară de tip I/VI-VII-VI/I, cadența naturală. Unele din aceste trăsături stilistice sunt vizibile și în piesa *Oleandra*. Funcționalitatea armonică slăbită se datorează modului diatonic *g* – forma naturală a modului, în rezultatul mișcării liniare, uneori, modul *B* capătă o nuanță lidiană (m. 10, 14). Mijloace armonice limitate, printre care cele mai semnificative sunt inflexiunea în modul paralel *B* în cea de-a doua propoziție și unicul acord de submediantă cromatică *es* în m. 7.

În altă ordine de idei, este important să menționăm apropierea tematică a *Baladei* pentru vioară și pian de o altă piesă pentru pian semnată de A. Mulear. Miniatura intitulată *Cântec,* scrisă în tonalitatea *F/d,* se regăsește în culegerea *Piese pentru pian*, alcătuitoare L. Vaverco (1979, p. 18). Printre trăsăturile stilistice comune se evidențiază coloritul arhaic ce rezultă din modalisme – modul *d* natural și cu nuanță frigiană, un șir de cvinte paralele ascendente în armonizarea melodiei diatonice, metrul variabil și aceeași figură melodico-ritmică relativ stabilă, cu profil descendent și terminații slabe pe treapta I a modului natural *d*.

Piesa ***Sârba*** (p. 86–87), scrisă în tonalitatea *A-dur*, metrul binar de 2/4 și tempoul *Allegro moderato,* reproduce tiparul dansului virtuos interpretat de instrumentul solistic cu suportul cvintelor introduse prin apogiaturi cromatice de sensibile. Forma *tripartită simplă* de tip ***A-A₁-Aᵥ,*** cu repetarea primei părți prescrise prin semnul de repriză, este precedată de o ***Introducere*** care expune formula ostinato a acompaniamentului, și urmată de o ***Încheiere-Codă*** ca o întărire la octavă a cadenței concluzive, finalizată cu un acord accentuat al T pe *sf* (Anexa 2, tab. 2.3.13).

Basul acompaniamentului pianistic redă sonoritatea specifică a instrumentului tradițional românesc cimpoiul, care emită cvinta pe fundamentala modului (în cazul dat – cvinta tonicii *e*), fiind însoțită în mod continuu de apogiatura cromatică *dis*, ce conferă o nuanțare lidiană, cu excepția cadențelor din părțile extreme. Acest „burdon" persistent, fiind prezentat sub forma unui acompaniament folcloric străvechi – cvinta ostinată, se corelează, totuși, cu structura tripartită. Astfel, în părțile extreme ale formei, basul susține formula ritmică punctată ale duratelor mari – a unei pătrimi urmate de o optime, care nu se respectă în zonele cadențiale (Anexa 1, ex. 2.3.18).

În partea mediană ***A₁***, burdonul cvintelor devine monoritmic, obținând suplimentar o accentuare gravă. Un element relativ nou, plasat în mâna dreaptă a pianistului, care este generat de aceeași cvintă – de data această, înscriindu-se în diapazonului unei septime –, constituie o intervenție a două perechi de septacorduri incomplete, fără cvinte. Deși, aceste succesiuni acordice sunt proiectate mai evident în ***A₁***, totuși, rolul lanțurilor de septacorduri, atât în primul compartiment ***A***, cât și în cel median, marchează o schimbare a direcției melodice în vocea solistului. Astfel, secțiunea de mijloc, care se bazează pe această intonație tematică nouă, se prezintă ca o continuare logică a primei părți.

Construcții simetrice de 8 m., în partida viorii sunt formate din pasaje monoritmice de șaisprezecimi, care cuprind unele motive cromatizate ascendente și descendente, preponderent treptate, în diapazonul terței-cvintei. Evoluția sonoră se realizează, mai întâi, prin repetarea exactă a intonației tematice inițiale, apoi prin schimbarea direcției melodiei – din ascendentă în descendentă, urmată de secvențiere (mm. 5-6). Partea mediană ***A₁*** se bazează pe intonația cunoscută obținută în rezultatul schimbării direcției melodice, iar secvențierea devine mai îndelungată. Metodele de dezvoltare tematică utilizate de compozitor se apropie de principiile de

evoluție melodică specifice melodiilor dansurilor folclorice de tip sârbă descrise de cercetătoarea E. Florea [294, p. 97]. Suplimentar, compozitorul s-a orientat către rearmonizarea cvintelor tonicii cu succesiuni acordice cromatizate, care au oferit o amprentă politonală pentru acest compartiment. Secțiunea ***Reprizei*** restabilește coloritul inițial al piesei, revenind la tema de bază și o armonizare elementară.

Aproape cu 30 de ani mai târziu, piesele muzicale din culegerea menționată au fost reeditate de E. Vîșcauțan într-o *Crestomaţie pentru vioară şi pian, pentru clasele I-IV ale şcolii de muzică pentru copii*, ediția a 2-a; de data aceasta, partiturile muzicale fiind suplimentate cu unele materiale metodice, având un profil metodologic îmbunătățit. Or, în cea de-a doua ediție bilingvă a *Crestomației* au fost incluse toate miniaturile lui A. Mulear pentru vioară și pian (cu excepția piesei *Arioso*), ceea ce înseamnă că piesele nu și-au pierdut importanța pentru formarea tinerilor violoniști în timpul procesului de învățământ. Conținutul său este împărțit în patru compartimente, indicând clasa corespunzătoare de studiu, în funcție de nivelul dificultăților interpretative și a sarcinilor didactice. Astfel, spre deosebire de manuscrisele lucrărilor sau de colecția din a. 1961, pentru prima dată piesele muzicale scrise de A. Mulear au fost distribuite, în baza criteriilor specificate, după cum urmează: *Ciobănaşul* (nr. 18), pentru clasa I; *Joc, Iepuraşul, Cucul* (nr. 1-3), *Cântec de leagăn, Poveste, Joc comic* (nr. 6-8), pentru clasa a II-a; *Jocul haiducilor* (nr. 1), *Oleandra, Dans (Joc) găgăuz* (nr. 9-10), pentru clasa a III-a; *Baladă* (nr. 2) și *Sârbă* (nr. 8) pentru clasa a IV-a. Reamintim că, piesa *Arioso* conține indicație cu privire la clasa de studiu, fiind plasată pe partitura manuscrisă – cl. III-IV.

Piese pentru vioară și pian semnate de compozitorul A. Mulear sunt incluse și în alte colecții muzicale. Așadar, un alt dans comic, intitulat de data aceasta ***Dans burlesc*** (titlul paralel ***Комический танец***, p. 23–24), scris în tempoul *Moderato assai* și măsura 2/4, a fost editat mai târziu în culegerea *Caruselul melodiilor. Piese instrumentale pentru copii* (Notografie, nr. 5). În această ordine de idei, menționăm că, în portofoliul componistic al maestrului se mai găsește și un dans comic pentru pian. Însă, toate cele trei dansuri vizate sunt piese individuale care, totodată, se remarcă printr-o serie de trăsături comune. Astfel, printre elementele stilistice utilizate în lucrările nominalizate putem indica tempoul moderat, măsura binară, simetria și periodicitatea structurilor formale, elementele de repriză, rolul important al pianului ca purtător principal al imaginii comice, jocul registrelor, salturile capricioase, accentele diverse, dar și armonia disonantă, cu participarea acordurilor neterțare, des îmbogățite de secunde.

Din această serie de piese umoristice, *Dans burlesc* pentru vioară și pian, scris în tonalitatea *D-dur*, pare a fi cel mai elementar, fiind construit în întregime pe punctul de orgă al tonicii. Factura acompaniamentului de tip „bas-acord” conține un număr limitat de acorduri disonante, neterțare – patru în prima propoziție și trei în cea de-a doua, alternând permanent cu basul tonicii. Fiecare

acord, însumând câte o secundă, contribuie astfel la tensionarea armonică, ce provine dintr-o contradicție între funcțiile sunetului susținut pulsat în registrul grav (punctul de orgă propriu-zis) și complexuri verticale de deasupra acestuia.

Melodia viorii se caracterizează prin simetrie și periodicitate, generând o construcție inversată la nivelul arhitectonic general – ***a-b-b₁-a₁*** (4+4+4+4 mm.), fiind precedată de o ***Introducere*** scurtă a pianului, ce expune formula de bază a acompaniamentului (Anexa 2, tab. 2.3.14). Prima perioadă ***A*** reprezintă o „propoziție-întrebare" din două fraze-secvențe la nivelul tonicii-dominantei – ***a*** (2m.+2m.), (Anexa 1, ex. 2.3.19), urmată de o „propoziție-răspuns" cu repetarea periodică a motivului scurt – ***b*** (1+1+2), (Anexa 1, ex. 2.3.20), care se asociază cu figuri dansante insistente. Dinamica puternică la *f, flageoletele* și accentuarea timpului 2 în fiecare măsură imprimă acestei propoziții caracterul culminant. În compartimentul următor – ***A₁***, descriind, la rândul său, aceeași tonică și dominantă, propoziția ***b*** se repetă pe *mf* cu varierea neînsemnată a melodiei în ultima măsură – zona cadenței, fiind notată ***b₁***. Intenția compozitorului de a încheia piesa cu revenirea la propoziția ***a***, modificând totodată fraza a doua pentru întărirea funcției finale (***a₁***), se soldează cu apariția formei echilibrate ce se apropie de forma tipică *bipartită simplă cu repriză*.

Cea de-a doua piesă scrisă de A. Mulear în genul de baladă pentru vioară și pian, din culegerea *Caruselul melodiilor* (Notografie, nr. 5), este intitulată ***Mica baladă*** (p. 21–22). În cadrul acesteia se conturează forma *monopartită* dintr-o perioadă – ***A***, cu trei propoziții ***a-a₁-a₂*** (4+4+4 mm.) și codă ***aᵥ*** (3 mm.), (Anexa 2, tab. 2.3.15). Miniatura scrisă în tempoul *Andante,* pe de o parte, prezintă o factură mai simplă comparativ cu *Balada* precedentă, iar pe de altă parte, conține un complex stilistic asemănător, în ceea ce se referă la spectrul de mijloace de expresie.

Materialul muzical se desfășoară în modul *d* natural, în pofida faptului că, autorul nu a pus nici un semn la cheie – conform notării contemporane a partiturilor muzicale, aplicând, la necesitate, lângă note concrete. Melodia viorii se înscrie în diapazonul unui tetracord a^1-d^2, având un caracter variațional și apropiindu-se de un cântec orășenesc folclorizat. Acompaniamentul pianului din primul compartiment ***A*** se limitează la unele acorduri polifuncționale lungi, devenind mai active în cea de-a doua secțiune ***A₁***. Încheierea melodiei pe sunetul a^1 în cele trei propoziții, se asociază cu rearmonizarea lui – în prima propoziție se utilizează acorduri de $D_{5/3}$ armonică și naturală a modului *d* (Anexa 1, ex. 2.3.21), iar în următoarele apare trisonul pe treapta I a modului frigian *a*, care este valabil pentru întreaga propoziție, grație principiului de periodicitate (2+2 mm.). Profilul dinamic al baladei reflectă forma cu repriză, pornind de la *f* către *mf* la începutul celui de-al doilea compartiment, încheindu-se pe *f,* asociat cu articularea *marcato* a melodiei viorii, în ultima frază.

Totodată, subliniem asemănarea tematică a piesei *Mica baladă* pentru vioară și pian cu o altă *Baladă* pentru pian semnată de A. Mulear, din culegerea *Miniaturi pentru pian*, alcătuitoare L. Vaverco (1975, p. 76–77) și anume, prin motivele monoritmice de optimi ce sunt construite în baza repetițiilor multiple, începând cu o intonație afirmativă de secundă ascendentă.

2.4. Concluzii la capitolul 2

În concluzie, încercăm să generalizăm rezultatele analizelor muzicale.

1. Compozitorul A. Mulear se numără printre personalitățile notorii din Republica Moldova care a participat activ la dezvoltarea, îmbogățirea și completarea fondului muzical cameral autohton cu opusuri de diferite genuri și forme, de la cele mici, simple, până la lucrări mai ample. Miniaturile maestrului, dedicate în special duo-ului vioară-pian, ocupă un loc demn în acest fond.

2. *Rondoul (Rondo moldovenesc)* pentru vioară și pian, marcând debutul autorului în domeniul compoziției, îmbină armonios tradiția și inovația, virtuozitatea tehnică și profunzimea expresivă. Fiind o lucrare de proporții, de inspirație folclorică, opusul se deosebește printr-o dualitate arhitectonică și aspiră să depășească limitele convenționale, unind trăsăturile formei de *rondo* într-o combinație liberă cu unele elemente ale *formei de sonată*. Astfel, păstrând caracteristicile principale specifice genului, *Rondoul* semnat de A. Mulear este reconceput ca o lucrare concertistică amplă în stilistica națională care se corelează cu stilul timpului său și, totodată, proiectează unele particularități ale stilului individual al compozitorului, precum imagini contrastante cu o intensitate emoțională sporită, dezvoltarea prin variere, tehnica polifonică, poliritmie, ornamentarea violonistică etc.

3. Plasticitatea imaginii muzicale a piesei *Elegie* pentru violoncel și pian, ce exprimă admirația pentru tristețe, este obținută datorită flexibilității melodiei cantabile, ornamentate cu apogiaturi și dotate cu figuri retorice, texturii acompaniamentului – la început rezervat, apoi agitat, diatonismului armonic, arhitectonicii compoziționale și dramaturgiei adecvate care reprezintă ambele stări emoționale principale ale elegiei – melancolia meditativă și impulsul pasionat, aparținând sferei genuistice a elegiacului.

4. În baza propriei experiențe componistice și interpretative, cunoașterii (posedării) specificului muzicii pentru vioară *solo* și ansamblului de coarde, pătrunderii subtile în natura naționalului, A. Mulear a completat repertoriul didactic pentru violoniștii începători cu unele piese coloristice, strălucitoare și imaginative care se disting prin subiecte ce sunt pe înțelesul copiilor.

5. În miniaturile sale pentru vioară, A. Mulear a reușit să implementeze cu succes principiul muzical-didactic al unității de dezvoltare tehnică și artistică a violonistului, ținând cont de complexitatea partidei pianistice și elementaritatea partidei viorii. Cu toate acestea, compozitorul

s-a ocupat, totuși, de accesibilitatea lucrărilor în sensul înțelegerii conținutului și a formei acestora pentru muzicienii începători.

6. În același timp, autorul nu a ignorat nici principiul de dezvoltare prin educație și anume, să promoveze dezvoltarea abilităților și aptitudinilor de interpretare muzicală, să asigure o educație muzicală și artistică versatilă elevului, formarea deplină a mijloacelor tehnice și, de asemenea, pentru a contribui la formarea gândirii sale muzicale și a viziunii creative asupra lumii, la cultivarea gustului muzical-estetic și progresarea inteligenței emoționale.

7. În miniaturile pentru vioară și pian, A. Mulear formează un ansamblu cu posibilități expresive individuale. În piesele pentru începători, o povară suplimentară cade asupra pianului, în vederea reprezentării, în mare parte, a imaginii muzicale, întrucât liniile melodice celui de-al doilea membru al ansamblului sunt destul de modeste. Astfel, dintre cele trei principii posibile de interacțiune dintre instrumente într-un ansamblu – contrast (opoziție), fuziune (paralelism) și complementaritate, compozitorul a ales să utilizeze, cel mai adesea, contrastul sau completarea.

8. Piesele se deschid de obicei, cu o introducere la pian, care, în acest context, îndeplinește funcția reprezentativă de a expune o celulă texturală de bază sau o frază melodică inițială. În același timp, introducerea servește ca un acordaj armonic, oferind un impuls pentru dezvoltarea sonoră ulterioară. Această secțiune devine un element arhitectonic de nivel stilistic datorită prezenței sale obligatorii în cadrul lucrărilor compozitorului.

9. Majoritatea pieselor pentru vioară și pian de A. Mulear sunt miniaturi programatice, fiind strâns legate de cultura muzicală populară. Deseori piesele au la bază un tipar bine cunoscut al genului muzical (joc, cântec de leagăn), al imaginii tradiționale legate cu muzică (ciobănaș) sau al genului muzical clasic (arioso). Autorul ne oferă propria sa versiune a unei imagini muzicale tipice.

10. Arsenalul mijloacelor expresive utilizate de compozitor în piesele analizate cuprinde atât modalitățile bine-cunoscute – cele texturale, precum figurații armonice, acorduri susținute, tremolo, arpegiu; cele ritmice – unele formule de dans popular, intonaționale, precum repetări motivice periodice și secvențe; cât și unele metode noi, și anume cadrul modal, cromatizarea liniilor melodice și a acordurilor, care obțin o nuanțare disonantă, stratificarea facturii pianistice. Mijloacele muzicale inerente acestor imagini ca, de exemplu, melodiile cântate la fluier, trilurile de ciobănaș, cvintele basului, formulele textural-ritmice ale dansurilor populare, trăsăturile modale etc., sunt întrețesute subtil în pânza generală a lucrărilor.

3. CICLURILE DE MINIATURI CAMERAL-INSTRUMENTALE: IPOSTAZE STILISTICE

În afară de miniaturi separate, A. Mulear a mai compus opusuri care, în literatura muzicologică, au fost definite ca „cicluri” – de exemplu, *Șase miniaturi (concertistice)* pentru vioară și pian, ciclul din patru piese *Ecoul codrilor* sau *Patru piese (În memoria lui A. Stârcea)* / *Cinci piese* pentru cvartet de coarde. Menționăm că, cercetătoarea O. Vlaicu semnalează, totuși, apropierea acestui tip de lucrări formei și genului de suită[35].

3.1. *Șase miniaturi (concertistice)* pentru vioară și pian

Compozitorul și-a numit piesele ***Șase miniaturi*** fără a le atribui un titlu special, dezvăluindu-și, astfel, intenția sa creativă. Cu toate acestea, fluxul mic de imagini diverse și luminoase, surprinse într-o formă laconică, este organizat într-un ciclu de piese, unite după principiul genului și cel formal de miniaturi, adică piese de dimensiuni mici, fiind scrise în forme simple. Lipsa unor titluri proprii ale pieselor, care să le determine natura muzicii, indicând apartenența lor la gen, ținând cont de prototipurile folclorice care stau la baza acestora, le transformă într-un fel de „ghicitori” muzicale oferite ascultătorilor. În ceea ce privește metoda de ciclizare a acestora, baza folclorică cu predominanța dansurilor, poate fi considerată, cu siguranță, un factor unificator.

Alternanța metrică sub forma unei succesiuni a metrului ternar și cel binar (3/8 – 2/2 – 3/8 – 2/4 – 3/8 – 4/4) aduce și ea o anumită contribuție la organizarea ciclică a miniaturilor, spre deosebire de înlănțuirea tempourilor în care predomină tempoul moderat (*Moderato assai e sostenuto – Moderato e sostenuto – Allegro – Andante – Moderato assai – Moderato*). Contrastele de tempo sunt uneori dislocate la nivelul intern al pieselor concrete, în care, în legătură cu schimbarea imaginilor, se observă și un joc de tempo (în piesele III și VI).

Materialul muzical al pieselor ridică problema *apartenenței compozitorului la un anumit tip de personalitate creativă*. Muzica ciclului, formându-se într-o galerie de imagini, demonstrează gândirea imagistică strălucitoare a autorului, predominând clar asupra logicii formale (reținem că, de multe ori, această schimbare/alternanță a imaginilor este asociată cu programul). Piesele sunt caracterizate de o emoționalitate vie, înțeleasă ca expresie a sentimentelor și ca varietate de imagini. Libertatea de exprimare muzicală în miniaturile vizate este resimțită mai profund decât preocuparea compozitorului pentru tiparele constructive ale muzicii.

Ciclul nu este unitar din punct de vedere tonal, dar baza modală se simt clar în fiecare piesă. La nivel de tematism, debutul melodiilor cu unele tonuri introductive de tip sensibile cu durate variabile, situate în locații funcțional-modale diverse și în poziții metrice diferite, devine o anumită trăsătură comună. De asemenea, și unele reminiscențe au servit la unirea pieselor, inclusiv

revenirea texturii „bas-acord” din piesa a II-a în părțile extreme ale celei de-a VI-a, precum și modul cromatic (hemiolic) care stă la baza pasajului final al pianului din piesa finală. În altă ordine de idei, merită de subliniat diversitatea texturală a miniaturilor – de la scriitura armonică sub forma unei melodii acompaniate, fie de „bas-acord” (*Miniatura I*), fie *basso ostinato* (*Miniatura II*), la elementele eterofone (*Miniatura IV*) și monodie (*Miniatura V*).

Cele șase miniaturi, din punct de vedere arhitectonic, se încadrează în formele simple – *bipartită* și *tripartită cu repriză*. În același timp, creatorul oferă o nouă înțelegere a formei muzicale cu o predominanță a principiilor variaționale de dezvoltare; compartimentele formelor simple cresc în baza formei *strofice variate,* iar forma *tripartită simplă* se încheie cu o repriză variată. Astfel, arhitectonica ciclului de miniaturi a lui A. Mulear reflectă un aspect al *problemei de continuitate și inovare în gândire* – pe de o parte, ciclul este destul de tradițional în organizarea sa, iar pe de altă parte, se observă o extrapolare inovatoare a principiilor stroficității variantice specifice muzicii populare la creația profesionistă.

Prima miniatură este scrisă în tempourile *Moderato assai e sostenuto – Allegro – Tempo I*, încadrându-se, din punct de vedere arhitectonic, în forma *tripartită simplă cu repriză* – ***A-B-A$_v$***, care s-a dezvoltat în baza formei *strofice variate* (Anexa 2, tab. 3.1.1). Piesa ne permite să evidențiem mai multe probleme creative. Problema *originilor folclorice ale improvizației la vioară*, legată organic de *interpretarea virtuoză colorată a instrumentului* (vioara), este dezvăluită aici pe mai multe planuri.

Dimensiunea metro-ritmică demonstrează unele trăsături specifice curentului neofolcloric. Metrul piesei este asimetric, neregulat, cu alternarea măsurilor binare și ternare – 3/8, 2/8, 4/8 și 3/4. Ritmica capricioasă și liberă, varietatea grupărilor ritmice – în special – al șaisprezecimilor, din șirurile cărora nu sunt lipsite trioletele și ritmul punctat, alternându-se cu divizarea regulată, simetrică a duratelor, produce impresia unui discurs flexibil, spontan, amintindu-ne de sistemul ritmic *parlando-rubato*, care corespunde unor genuri folclorice de natură improvizatorică.

În ***Introducerea*** din 4 m. din partida pianului, la *pp*, urmărim un schimb subtil de măsură prin unități neechivalente de timp – 3/8 - 2/8 - 3/8, care accentuează dezvoltarea ritmică cât mai variată a melodiei. Alternarea măsurilor este neregulată, de aceea poliritmia orizontală (metrul variabil) a miniaturii este asimetrică, fiind notată pe parcursul discursului muzical la fiecare schimbare a metrului (Anexa 1, ex. 3.1.1).

Dimensiunea armonică. Bazându-se pe axa polimodală *As-e*, compozitorul apelează la nuanțarea modală, în vederea sublinierii rădăcinilor folclorice ale melodiei. Astfel, îmbinarea polimodală din *Introducere* reprezintă o combinație a elementelor care aparțin modului armonic *e* cu secunda mărită între VII$^{\sharp}$-VI și ionianul *As*.

De asemenea, se poate constata aspectul grafic al notării muzicale, în care ambele filoane (acompaniamentul pianului și partida viorii) sunt scrise în *cheia sol*.

Compartimentul ***A*** (mm. 5-28), cu remarca *sul G, con sord*. cuprinde două propoziții muzicale asimetrice – ***a*** (mm. 5-14) și ***a₁*** (mm. 15-28). Melodia instrumentului *solo* – vioara, din propoziția ***a***, grație posibilităților tehnice și expresive, reliefează profunzimea și coloritul muzicii populare, prin utilizarea diverselor figuri melodico-ritmice și ornamentale – șaisprezecimi (cu punct) cu treizecidoimi, triolete, pasaje cromatice și apogiaturi. Inițial, tema este plasată intenționat de către autor pe coarda *sol*[36], accentuând astfel, culoarea sa timbrală – „mai închisă, tensionată, întunecată, plină de sunet masculin […], corespunzând ca timbru densității unui bas sau a unui bariton grav și bogat" [142, p. 44]. Totodată, utilizarea surdinei de către interpret este un procedeu des utilizat, modificând într-un mod artificial „calitatea vibrațiilor corzilor […], devenind uşor mai metalică, mai netimbrată, mai sârmoasă chiar, însă extrem de eficientă atunci când se doreşte obţinerea unei atmosfere poetice, mergând până la dulcegărie uneori" [ibid., p. 65].

A doua parte a propoziției ***a*** începe cu remarca (*sul*) *D* și prezintă dezvoltarea melodiei, bazându-se pe acompaniamentul laconic al pianului. Menționăm că, „coarda *re* este considerată a fi o coardă prin excelenţă poetică" [43, p. 62]. Un alt semn definitoriu al discursului muzical al acestei propoziții este *glissando* – un procedeu de articulație, care este utilizat atât în muzica academică, cât și în cea lăutărească, în vederea înfrumusețării și îmbogățirii expresivității melodiei. De asemenea, contextul armonic, însă, se schimbă odată cu intrarea solistului. După trei motive compuse din sensibile cu rezolvare normativă, melodia viorii conturează scara cromatică *e*, cu două secunde mărite – IV♯-III și VII♯-VI, în mișcare descendentă (Anexa 1, ex. 3.1.2).

Propoziția ***a₁***, fiind marcată de indicația agogică *poco a poco accel.*, are funcția de culminație a primului compartiment, desfășurându-se preponderent în partida viorii. Tema muzicală pornește din registrul grav al instrumentului (coarda *sol*) ajungând printr-o apogiatură scurtă la nota f^3, pe suportul nuanței dinamice *ff* (Anexa 1, ex. 3.1.3). Ulterior, în a doua jumătate a propoziției, compozitorul plasează o cvasi-cadență din șaisprezecimi, în mișcare descendentă pe scara cromatică *f-moll* împărțită pe hexacorduri, pentru a reduce din tensiune, fiind finalizată cu schimbarea metrului (3/4) și indicarea unui nou tempo – *Moderato assai*.

Compartimentul ***B*** (mm. 29-45), se poate diviza în două propoziții asimetrice – ***b*** (mm. 29-36) și ***b₁*** (mm. 37-45). Începutul polimodal *As-e,* cu modul dublu armonic *e* al primei propoziții (***b***), scrisă în măsura 3/8, este marcat de o schimbare a caracterului muzicii și, în consecință, tempoului în *Allegro,* cu remarcile *senza sord., sul D*. Tema secțiunii este interpretată la vioară și prezintă un material muzical nou, înviorat, de factură dansantă, bazat pe figuri ritmice din optimi și șaisprezecimi, însoțite de câteva apogiaturi duble inferioare. Varierea metro-ritmică, melodică și registrală a unei perioade care se repetă de trei ori, este însoțită de reaccentuare, rearmonizare și

polifonizare. Pianului îi revine rolul de acompaniator prin acorduri scurte, formate din optimi, oscilând în fiecare măsură pe timpi diferiți. De asemenea, se observă alternarea cheilor – la început tema este scrisă în *cheia sol*, ulterior se transpune în *cheia fa,* iar la finalul propoziției revine în *cheia sol*. În ultima măsură (m. 36), acompaniamentul se amplifică, fiind o pregătire melodico-armonică a următoarei propoziții (Anexa 1, ex. 3.1.4).

Cel de-al doilea segment al compartimentului (***b₁***) se remarcă prin păstrarea procedeelor de articulație și apogiaturi utilizate anterior, precum și schimbarea măsurilor: 3/8 – 2/8 – 3/8. Partida pianului dezvoltă un dialog generos cu cea a viorii prin motive muzicale asemănătoare împrumutate din propoziția ***b***, în filonul mâinii drepte. La sfârșitul propoziției, la *p,* vioara subliniază sunetul *fis*^{1} în cadrul unui triton care reprezintă un tricord cu formula internă 4-2 semitonuri, fiind asociat cu utilizarea trăsăturii de arcuș *tenuto* și a *fermatei* (Anexa 1, ex. 3.1.5).

Cu remarca *Tempo I* (m. 46), nuanța dinamică *pp*, începe materialul muzical al ***Punții*** (mm. 46-49), care nu expune un discurs muzical nou, dar repetă identic tema *Introducerii* și poate fi tratat ca un element de legătură între compartimentul ***B*** și compartimentul ***A₁***.

Miniatura I este încheiată de compartimentul ***Aᵥ*** (mm. 50-65). Această secțiune reamintește de linia melodică a propoziției ***a*** din primul compartiment (***A***), cu ușoare modificări. Astfel, materialul final poate fi considerat o ***Repriză*** constituită dintr-o singură propoziție – ***aᵥ***. În încheiere, compozitorul utilizează *flageoletul* artificial de cvartă perfectă pentru a întări coloritul muzicii folclorice a miniaturii.

În general, în părțile extreme ale piesei, discursul muzical-improvizatoric al viorii are formă liberă, fiind acompaniat de unele acorduri laconice ale pianului, care reprezintă mici intervenții disonante. În același timp, având construcția a doi piloni *Moderato – Allegro*, piesa ne amintește de dansurile populare formate din două părți contrastante: prima – lirică, iar a doua – rapidă, fiind suplimentate cu o repriză variată.

Miniatura a II-a este scrisă în tempoul *Moderato e sostenuto*, care se menține pe tot parcursul lucrării, amplificând melodia cu unele remarci agogice, precum *accelerando, poco a poco crescendo* și *rallentando*, cu alternarea măsurilor 2/2 – 2/4. Spre deosebire de prima piesă, aici se simte tiparul ritmic al unui dans, cu posibile sărituri, în pofida tempoului moderat. Din punct de vedere arhitectonic, piesa poate fi înscrisă în forma *tripartită simplă cu repriză* – ***A-A₁-Aᵥ*** (Anexa 2, tab. 3.1.2).

Lucrarea debutează cu o ***Introducere*** (mm. 1-8) în partida pianului, la *sub. p,* cu remarca *non Ped*. Pe lângă faptul că, măsura de 2/2 oferă *Introducerii* expansiune și lejeritate, autorul construiește pulsația ritmică după principiul stratificării, bazându-se pe diversificarea registrală, structurală și ritmică a celor două filoane. Astfel, vocea basului semnalează linia melodică prin alternarea duratelor lungi cu scurte, iar vocea superioară – susține linia armonică prin acorduri de

pătrime. Inițial, acestea sunt cântate conform notației *cheii sol*, iar ulterior – *cheii fa* (Anexa 1, ex. 3.1.6). Pe fundalul punctului de orgă se instalează două linii diferite, inclusiv figura ritmico-facturală „bas-acord", care va deveni mai evidentă în continuare; acordul fiind format din două cvinte „împletite", producând o sonoritate disonantă. Melodia pianului, fiind plasată în registrul mediu, între punctul de orgă și acordurile din mâna dreaptă, circumscrie heptacordul de tip minor de la *es*, în timp ce componenta sonoră a vocilor extreme aparține modului frigian cu treapta a IV-a ridicată de la *a*, cu evidențierea diferitelor cromatisme. De fapt, limbajul armonic se sprijină pe structurile modale în proiecțiile orizontală și verticală, realizând variabilitatea tonurilor de referință care se află la distanță de triton, balansând între centrele *es* și *a*.

Totodată, *Introducerea* este construită în baza principiului de reducție texturală. Așadar, peste două măsuri, numărul straturilor suprapuse se micșorează până la două, reprezentând melodia basului și acordurile pianului transpuse la octavă descendentă. În ultimele trei măsuri ale *Introducerii*, tema se simplifică substanțial fiind redusă la figura ritmico-facturală „bas-acord", prin plisarea acordurilor în mâna dreaptă și a două note *Es-B* în mâna stângă, care punctează armonic linia melodică, oferindu-i astfel, întâietate compartimentului ***A***. Pianul are rol de instrument solistic doar în tema introductivă, întrucât, ulterior, factura sa ritmico-melodică devine modestă, transpunându-l în rolul instrumentului secundant.

Primul compartiment ***A*** (mm. 9-32), din două propoziții asimetrice – ***a*** (mm. 9-22) și $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 22-32), se deosebește print-o expunere liberă, de caracter improvizatoric. Discursul muzical al propoziției ***a*** debutează cu remarca *senza sord.* în partida viorii, printr-o anacruză formată dintr-un triolet executat *staccatissimo*, la nuanța dinamică mobilă *diminuendo*. Mișcarea de rotație a melodiei cu centrul a^1-b^1 se turnează într-o linie cu trei niveluri, organizând astfel conducerea ascunsă a vocilor. În partida pianului are loc prolongația texturală și armonică a *Introducerii*.

Melodia viorii este suplinită de optimi, sincope și ornamente, precum apogiatura simplă inferioară, simplă superioară și cea dublă inferioară, conferind melodiei o nuanțare subtilă. Un element distinctiv al temei este accentul care, fiind susținut de acordul din partida pianului, subliniază ritmul cadențat și oferă o sonoritate vibrantă. Partida instrumentului secundant își păstrează aceeași construcția pe parcursul compartimentului, având la bază alternanța acordurilor din pătrimi plasate pe timpii neaccentuați, cu basul armonic de pe timpii accentuați, care își preiau rolul de *basso ostinato* pe sunetele *es, B* (Anexa 1, ex. 3.1.7).

Propoziția $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 22-32) începe tot cu o anacruză (m. 22) care este amplificată printr-un șir de triolete în partida instrumentului *solo* (vioara). Pe fonul armonic constant al pianului, vioara dezvoltă tema melodică pornind din registrul grav și ajungând în registrul acut prin triolete care devin figura predominantă a acestei propoziții, cu păstrarea accentelor (Anexa 1, ex. 3.1.8). De asemenea, compozitorul îmbogățește factura melodică prin introducerea a câtorva procedee de

articulație și agogice – *glissando* (prin remarca *gliss.*), *accelerando* (prin remarca *accel.*), *tenuto* și alternarea măsurilor – 2/2, 2/4 și 4/4. Pentru a sublinia finalizarea acestui material muzical, se introduce o semi-cadență în partida viorii (m. 30). Rolul procedeelor utilizate de compozitor denotă caracterul culminant al propoziției a_1, în special, reieșind din sonoritatea stringentă a viorii în registrul superior.

Compartimentul median A_1 (m. 33) se desfășoară pe traiectul la zece măsuri, având în vedere condiția reprizei. Îndeplinind funcția de echilibrare a discursului violonistic, etalează un material muzical integru – a_2. Acest segment conține repetarea cvadruplă a unei fraze din două măsuri cu profilul general descendent, care se bazează pe formulele melodico-ritmice din propozițiile secțiunii precedente (mm. 17-22), cu ușoare modificări sesizate atât în partida viorii, prin introducerea sincopei, trioletului, formulei ritmice de optimi cu apogiatură dublă superioară, cât și prin respectarea principiului de *basso ostinato* în partida pianului. Formula de „bas simplu-acord" se modifică în alternanța basului dublat la octavă cu cel ordinar, iar poziția lui se mută pe sunetul *b*, marcând astfel tonalitatea *B-dur* și provocând modificarea (transpunerea) acordului de cvarte (Anexa 1, ex. 3.1.9). Cu un *crescendo* în știma secundantă, la finalul compartimentului A_1, se pregătește apariția secțiunii *Reprizei*.

Compartimentul final A_v se deschide cu aceeași construcție ritmică utilizată în discursul muzical al compartimentului precedent – încheierea prin doime cu punct din contul sincopei, iar începutul secțiunii următoare se marchează printr-un triolet plasat pe ultimul timp al măsurii 42. Reamintind de materialul muzical al propoziției ***a*** din compartimentul ***A***, acestei secțiuni îi este atribuită rolul unei ***Reprize*** modificate. Îmbinarea polimodală a instrumentelor revine, însă, intonația afirmativă a cvartei descendente din vocea basului este înlocuită cu cea interogativă a cvartei ascendente.

În ultimele două măsuri (mm. 49-50) este prezentat un motiv melodic din optimi, cu mers descendent în *staccato*, care începe în tema viorii și se perindă în cea a pianului, pregătind astfel compartimentul final – un ecou liniștit al muzicii de început. ***Coda*** (m. 51) conține un material muzical scurt (4 mm.), având un rol bine determinat – cel de a sublinia elementul-cheie al întregii lucrări – trioletul-arpegiu ascendent, cu funcție de anacruză către sunetul superior ținut, fiind interpretat de către ambele instrumente: vioara – pe timpul tare în direcție ascendentă și pianul – pe timpul relativ tare în direcție descendentă. De asemenea, pentru a conferi muzicii senzația de topire a melodiei, plasează un *ppp* înăbușit în partida pianistică și indică remarca *rallentando* (Anexa 1, ex. 3.1.10).

Miniatura a III-a, reprezentând o culminație a întregului ciclu, este scrisă în tempoul *Allegro*, măsura 3/8, reproducând tiparul dansului popular oleandra. În sensul tonal, piesa oscilează în jurul centrului *G*, descriind tonalitatea majoră-minoră, care este îmbogățită cu sunete cromatice,

preponderent cu rolul de sensibile. Muzica miniaturii poartă amprenta modalului, în special, la sfârșitul primei părți (***a₂***), unde sunt super-poziționate scările hemiolice – ascendenta *h* în partida viorii și descendenta *g* dublu armonic în acompaniamentul pianului (mm. 32-33). Totodată, organizarea sonoră a partidei pianului în compartimentele ***B-B₁*** demonstrează unele trăsături ale modului lidian-mixolidian *C*, având punctul de orgă pulsat dublu pe *C* și sunetele *fis* și *b* în componența intervalică. În partea mediană ***B₁***, melodia viorii circumscrie scara modului cromatic *e* dublu armonic cu două secunde mărite (hemiole) – *ais-g* și *dis-c* în mișcarea descendentă, fiind suprapusă pe acompaniamentul pianului desfășurat în modul *C* lidian-mixolidian (mm. 69-78). Astfel, în piesă sunt înregistrate și combinații polimodale. Forma miniaturii poate fi apreciată ca *bipartită contrastantă cu element de repriză* – ***A-B-coda*** (Anexa 2, tab. 3.1.3).

Piesa debutează cu un compartiment bivalent din punct de vedere arhitectonic (mm. 1-15), ce cumulează funcţiile *introductivă* şi *expoziţională*. Respectiv, această secțiune este alcătuită din două părți: primul segment (***a***), format din 7 m., expune acompaniamentul cu un caracter dansant în partida pianului și dezvoltă pulsația ritmică cu varierea optimilor: pătrime și optime, trei optimi, șase șaisprezecimi (Anexa 1, ex. 3.1.11). Acest ritm îi oferă miniaturii un caracter energic, apropiind-o mult de o altă lucrare semnată de A. Mulear – *Dans găgăuz.* În cel de-al doilea segment (***b***), din 8 m., tema se consolidează în partida viorii (Anexa 1, ex. 3.1.12). Respectiv, expoziția multilaterală a temei a avut loc în cadrul *compartimentului introductiv*. Pornind de la suprapunerea bifuncțională a celor două intervale – cvartei pe T în filonul mâinii drepte și cvintei pe S în filonul mâinii stângi, dotate cu două apogiaturi inferioare în tonalitatea *G-dur*, acompaniamentul prezintă câteva idei constructive cu rolul decisiv pentru piesă. Începând cu m. 5, multivocalitatea pianului țese o pânză lineară, axată exclusiv pe scara modului *h* armonic (m. 5-7).

Melodia primului compartiment ***A*** (mm. 16-36), se poate secționa în trei propoziții simetrice. Prima – ***a*** (mm. 16-22), debutează în știmele ambelor instrumente cu un discurs muzical asemănător unui dialog concomitent, construit pe diferențierea registrală și ritmică a celor două partide. Astfel, pianul, având factura stratificată pe două niveluri, preia tema expozițională a viorii din *Introducere*, iar vioara susține printr-o melodie laconică în spiritul popular, pe coarda *G*, pornind de la subtonul cromatic cis^1 cu trecerea imediată în d^1 (Anexa 1, ex. 3.1.13). Fluxul de șaisprezecimi nu reușește să creeze o monotonie, întrucât compozitorul plasează câteva accente pe timpul 3, înserate în fluxul melodic al mâinii drepte al pianistului, organizând suprapunerea poliritmică sub forma unei hemiole 3 la 2 între vioară și pian (mm. 19-21).

Discursul muzical al propoziție ***a₁*** (mm. 23-29), preia aceeași secundă mică ascendentă (cis^1-d^1) expusă anterior, ce se prezintă ca o apogiatură transcrisă, fiind variată din punct de vedere ritmic în următoarele măsuri. Acest motiv melodico-ritmic scurt poate fi considerat laitmotivul compartimentului ***A***. Pianul, având factura stratificată pe două niveluri – melodia formată din

șaisprezecimi și triolete din șaisprezecimi pe fundalul ritmului dansant specific horei, continuă dialogul cu o susținere ritmico-armonică. În cea de-a treia propoziție a compartimentului, notată ***a₂*** (mm. 30-36), ambitusul melodiei se extinde până la două octave, bazându-se pe suprapunerea fragmentelor din scările diatonice, hemiolice și cromatice cu sunetul fundamental *g*. Totodată, se diversifică tema muzicală a viorii prin plasarea pe timpul slab a unei secunde mari descendente (*cis*^{1}-*h*) în cadrul unui tetracord micșorat, cu funcție de anacruză, în loc de secunda mică.

Secțiunea mediană – ***B*** (mm. 37-68), poate fi considerată culminația întregii piese. Fiind repetată de două ori, ea împrospătează factura melodică prin evidențierea modului lidian-mixolidian *C*, dar și a acompaniamentului sincopat cu caracter de horă, conferindu-i miniaturii o tentă populară. Melodia, interpretată pe coarda *la*, ce asigură un nivel mai ridicat de expresivitate, de fiecare dată pornește de la un subton – treapta a IV-a ridicată ascendentă *fis*^{2} cu rezolvarea în cvinta modului – *g*^{2}, reprezentând o apogiatură scurtă (Anexa 1, ex. 3.1.14).

Puntea (***B₁***), reprezentată de o singură propoziție – ***b$_v$*** (mm. 69-78), se remarcă prin elemente melodico-ritmice preluate din compartimentul anterior. Totodată, acest segment marchează ultima repetare variată a melodiei, atingând punctul culminant registral în octava a III-a, fiind finalizat cu o progresie ritmică liberă. Coloritul modului cromatic îi denotă melodiei violonistice o expresivitate sporită.

Miniatura este finalizată cu ***Repriza***, care readuce melodia segmentului ***b*** din *Introducere*, într-o formă nesemnificativ modificată, fiind urmată de o ***Codă*** – compartiment care se bazează tot pe materialul melodico-ritmic al segmentului vizat. Pentru a sublinia coloritul popular, compozitorul plasează în acordul final din partida viorii *flageoletul*, fiind executat la *pp*.

Miniatura a IV-a este scrisă în tempoul *Andante*, metrul variabil, cu alternarea măsurilor 2/4 - 3/4. Această piesă poate fi considerată centrul liric al întregului ciclu, reieșind din tempoul calm, dar și a facturii aerate, ce corespunde unui caracter contemplativ. Din punct de vedere armonic oscilează între treptele modului cromatic *d*, remarcându-se prin utilizarea abundentă a cromatismelor, inclusiv a numeroaselor sensibile. Forma *tripartită simplă* a miniaturii – ***A-A₁-A₂*** – crește în baza strofelor mici (Anexa 2, tab. 3.1.4).

Piesa începe direct cu tema compartimentului ***A***, întrucât partea introductivă este omisă. Această secțiune prezintă un material integru, fiind marcată de propoziția ***a*** (mm. 1-9). Melodia instrumentului *solo* (*con sord., p*) abundă în mișcări fluctuante, care reflectă natura popular-improvizatorică prin diversitatea structurilor ritmice, fiind apropiată de sistemul ritmic *parlando-rubato*. Acompaniamentul (*pp*) este redus la interpretarea pedalelor eterofone, extrem de disonante, reprezentând complexe de secunde, tritonuri și septime, sub forma unor note lungi, pentru a oferi suportul sonor (Anexa 1, ex. 3.1.15).

Compartimentul median – ***A₁*** (mm. 10-21), se remarcă prin prezența unei voci însoțitoare în partida secundantă, cu prevalarea notelor lungi – doimi, pătrimi și a câtorva optimi. Pe de altă parte, în partida viorii sunt organizate diverse combinații ritmice cu ajutorul sincopelor și a trioletului (Anexa 1, ex. 3.1.16). În pasajele melodice sunt înserate secunde mărite, însă, din motivul cromatizării excesive, scări modale sau unele porțiuni de scări nu pot fi identificate.

Mijloace muzicale utilizate de compozitor, în ansamblu, conferă piesei un colorit folcloric, la care contribuie caracterul variațional-improvizatoric al instrumentului solistic susținut de pedale eterofone, modalisme, începutul frazelor cu anacruze, preponderent cu participarea subtonurilor, intercalarea unor pasaje din șaisprezecimi cu gruparea ritmică liberă și o ruptură condiționată de pauza scurtă ce sporește gradul înalt de emoționalitate.

Printr-o ***Punte*** scurtă (mm. 22-23), plasată în partida pianului, se perindă cea de-a treia secțiune – ***A₂*** (mm. 24-31). Având rolul unei reprize ușor variate, fiind transpusă la cvartă ascendentă, cu păstrarea armoniei pedalelor, ne reîntoarce la imaginile muzicale inițiale într-un format redus.

Miniatura a V-a, scrisă pentru vioară *solo*, fluctuează între tempourile *Moderato assai – Allegro – Moderato*, măsura 3/8, cu reliefarea axei modale *h-e* și a scărilor modului doric. Ca și miniatura precedentă are la bază principiile de stroficitate și variere, încadrându-se în contururile *formei simple formată din trei strofe cu varierea ultimei din ele și repriza-codă* – ***A-A₁-A₂-A₂ᵥ-A***(incomplet), (Anexa 2, tab. 3.1.5). În piesă se observă o variere melodică intensă cu repetarea construcțiilor mici din 4 m., iar o singură dată, prin diminuare, până la 3 m. Astfel, simetria arhitectonicii fiind ușor voalată. Cele cinci „strofe" mici se diferențiază prin nivelul sonor al cadențelor, în timp ce, începuturile lor cad pe sunetul cis^2/cis^1, cu o excepția strofei ***A₁***, căpătând de fiecare dată o nouă înfățișare.

Compartimentul ***A*** (mm. 1-7), are rol de prezentare a temei muzicale a acestei miniaturi, fiind fundamentat pe figurații melodice și armonice. Secțiunea poate fi divizată în două propoziții asimetrice – ***a*** (mm. 1-4), (Anexa 1, ex. 3.1.17) și ***a₁*** (mm. 5-7). Pentru a reda începutul maiestos și virtuoz, compozitorul îmbogățește melodia din partida viorii, utilizând acorduri incomplete din trei sunete în poziție largă, formate din durate mici, precum și note duble, cu aplicarea apogiaturilor duble scurte, ceea ce-i denotă o sonoritate expresivă. Ulterior, în strofa ***A₁***, care se îndepărtează cel mai mult de la tema de bază, cea de-a doua propoziție constitutivă (***a₃***), fiind situată la o octavă inferioară, poartă un ecou al compartimentului anterior (***A***), evidențiindu-se prin remarca *poco accelerando – rallentando* (mm. 12-15). Astfel, primele două strofe, în ansamblu, pot fi asociate cu forma simplă bipartită.

Discursul muzical al celui de-al doilea compartiment *Allegro* poate fi secționat în două strofe-perioade simetrice – ***A₂*** cu structura internă ***a₄ - a₄ᵥ*** (mm. 16-23) și ***A₂ᵥ*** cu divizarea în ***a₄¹-***

***a*$_{4v}^{1}$** (mm. 24-31), ce se diferențiază doar prin nuanță dinamică și utilizarea *flageoletelor*. Respectiv, nu se atestă o construcție melodică nouă, reprezentând o proliferare activă a motivului de bază ce se asociază cu periodicitatea structurală (Anexa 1, ex. 3.1.18).

Cu remarca *rallentando* (m. 31), se anunță ***Repriza-Codă*** (mm. 32-35), ce va fi interpretată în tempoul *Moderato*. Aceasta îmbrățișează elementele melodico-ritmice ale propoziției ***a*** din prima strofă (***A***), în volumul celor patru măsuri. Pentru a sublinia proveniența populară a lucrării sunt utilizate considerabil unele procedee specifice interpretării instrumentale a muzicii populare, precum apogiaturile simple și duble scurte, *flageoletele* și transpunerile în registrul superior asociate cu varierea melodică excesivă (Anexa 1, ex. 3.1.19).

În miniatura nominalizată, ca și în cea precedentă, nu lipsesc întreruperile prin pauze ale melodiei ce redau o nuanțare afectivă suplimentară. De asemenea, se poate remarca o apropiere, din punct de vedere metric, de *Miniatura a III-a* a ciclului, fiind scrisă în același metru ternar de 3/8. Melismatica excesivă a diverselor apogiaturi scurte, printre care se remarcă apogiaturile din note dublate sub forma unor intervale disonante și note duble, participă din punct de vedere tehnic la complexitatea acestei piese.

Ultima piesă a ciclului – ***Miniatura a VI-a***, începe *attacca*, fiind scrisă în tempoul *Moderato*, măsura 4/4, iar limbajul armonic, care este amplificat cu unele cromatisme și note sensibile, oscilează între tonalitățile *E-dur – Es-dur*. Arhitectonica miniaturii se înscrie în forma *tripartită simplă cu repriză* – ***A-B-A*$_1$** (Anexa 2, tab. 3.1.6). ***Introducerea*** (mm. 1-4) din partida pianului reamintește de principiul acompaniamentului din compartimentul ***A*** al *Miniaturii a II-a* – textura armonică de „bas-acord” din pătrimi ce se perindă din filonul mâinii stângi (timpii accentuați) în cel al mâinii drepte (timpii neaccentuați), aparținând tonalităților diferite *E-dur – Es-dur* (Anexa 1, ex. 3.1.20).

Ritmul punctat pregătește apariția primei secțiuni ***A***, care se divizează în două propoziții neechivalente – ***a*** (mm. 5-10), (Anexa 1, ex. 3.1.21) și ***a*$_1$** (mm. 11-14), în cadrul cărora materialul muzical se repetă cu schimbări nesemnificative. Aici, vioara îndeplinește rolul solistic, iar pianul continuă firul acompaniamentului din *Introducere*. Melodia instrumentală se deosebește printr-un caracter capricios, fiind îmbogățită cu diverse formule ritmice cu predominanța de ritm trohaic, precum și cu *flageolete* și *triluri,* conferindu-i o tentă a muzicii în stilul dansului popular de tip „hora”. Acordurile pianului din registrele acute, care marchează sfârșitul frazelor și motivelor melodice ale viorii, se asociază cu strigături, asemănându-se astfel cu dansul „hora cu strigături”. *Glissandoul* final din partida viorii pregătește apariția unui nou compartiment.

Cu remarca *sul G*, la *f*, debutează secțiunea mediană ***B*** ce poate fi segmentată în două propoziții asimetrice – ***b*** (mm. 15-18), (Anexa 1, ex. 3.1.22) și ***b*$_1$** (mm. 19-23). Compartimentul nominalizat prezintă o idee muzicală nouă, fiind dezvoltată în ambele partide instrumentale. Astfel,

în linia violonistică se observă vădit triolete, sincope și accente, iar factura pianului capătă o țesătură melodizată, ajungând, uneori, la dublarea melodiei în consonanțe imperfecte sau la contrapunctarea viorii. Indicația autorului cu privire la interpretarea unei porțiuni din melodie, fiind articulată *marcato* pe coarda *G*, la *f*, produce un efect de încordare emoțională.

Printr-o melodie unduitoare, formată din grupe de triolete din optimi, ***Puntea*** (mm. 24-28), notată ***C***, anticipă apariția ultimului compartiment printr-un joc subtil al nuanțelor dinamice: *p* – în partida viorii și *pp* – în cea a pianului. Începând cu timpul doi al m. 24, compozitorul organizează un canon la octavă descendentă la distanță de o pătrime (Anexa 1, ex. 3.1.23).

Secțiunea $\boldsymbol{A_1}$, cuprinzând o singură propoziție – $\boldsymbol{a_2}$ (mm. 29-36), reamintește de materialul muzical al compartimentului ***A***. Fiind expusă într-o formă prescurtată, aceasta sintetizează elementele melodico-ritmice expuse anterior, în special – dublarea melodiei la intervale disonante, precum și rostirea rezumativă a pianului, într-un mod cu secunda mărită, revenind, în acest sens, la alte piese ale ciclului. Astfel, compartimentul vizat își poate însuși rolul unui ***Reprize*** modificate.

În concluzie, putem constata că, ciclul *Șase miniaturi* pentru vioară și pian semnat de A. Mulear poate fi considerat reprezentativ pentru compozitor din punct de vedere al scriiturii sale camerale, de ansamblu instrumental violonistico-pianistic, al preferințelor de gen, al limbajului muzical – inclusiv cadrul armonic modal –, al metodelor de interpretare la vioară etc. În ciclul nominalizat, maestrul reușește să reunească naturalețea de exprimare specifică muzicii populare cu virtuozitatea concertistică, delicatețea și rafinamentul cu vigoarea. Fără a pretinde la o acoperire tematică cuprinzătoare, bazându-ne pe date analitice despre ciclul *Șase miniaturi*, am schițat problemele-cheie ale operei compozitorului A. Mulear, considerându-le relevante pentru procesul de creație muzicală componistică din Republica Moldova în detrimetrul problemei multidimensionale și polivalente „compozitor și folclor”.

3.2. *Ecoul codrilor* (patru piese) pentru vioară și pian

Ciclul ***Ecoul codrilor*** – pentru duetul instrumental vioară-pian – este unul dintre opusurile distinse din palmaresul componistic al maestrului A. Mulear. Autorul manifestă o înaltă dexteritate în arta tehnicii componistice, în vederea solidificării unui ansamblu cameral abil. În ceea ce privește anul apariției și titlul acestui ciclu, sursele consultate oferă unele informații variate care sunt prezentate mai detaliat în Anexa 3.2.

Clarificarea titlului lucrării în baza documentelor de arhivă are o altă consecință – necesitatea de a preciza genul opusului, în pofida evidenței titlului alternativ de suita *Ecoul codrilor*. Suita, ca unul dintre tipurile de forme ciclice multipartite ale muzicii instrumentale, alcătuită din mai multe părți independente și contrastante unite de o idee comună, este larg solicitată în creația compozitorilor din Republica Moldova [15]. În cele din urmă, crearea suitelor a corespuns sarcinii

de a compune „exemple de înaltă ținută artistică” ale artei muzicale naționale pentru copii și tineret, care era impusă în fața compozitorilor în anii ’50–’70 ai secolului XX și la care se conformă ciclul analizat.

Cele *Patru piese* pentru vioară și pian, cunoscute sub titlul răsunător *Ecoul codrilor*[37], nu este singura lucrare de acest gen din creația compozitorului. El a fost în mod clar atras de flexibilitatea genului, de posibilitățile bogate ale suitei în alegerea elementelor constitutive și a mijloacelor de expresie muzicală. Suita are o altă calitate prețioasă, oferind autorului libertatea de alegere, de interpretare și de aranjare a părților, atât de apreciată de compozitori.

Conceptul artistic al lucrării *Patru piese* de A. Mulear este evident construit în jurul imaginii codrului, căruia îi este dedicată prima piesă – *Ecoul codrilor*. În literatura românească, codrul este văzut ca „un spațiu misterios, labirint, pădurea reprezintă un loc al încercărilor, trezește spaimă prin faptul că este un peisaj închis și stăpânit de umbre” – relatează paragraful *Codru/Pădure*[38] din *Dicționar de motive și simboluri literare* [37, p. 40]. Imaginea-simbol polisemantică a pădurii/codrului a atras în mod repetat atenția compozitorilor din Republica Moldova, inclusiv prin prisma poeziei lui M. Eminescu [56, p. 73–74]. Același A. Mulear nu s-a limitat la întruchiparea imaginilor instrumentale ale codrului în suitele sale camerale și orchestrale, recurgând la poezia eminesciană și în miniatura corală *La mijloc de codru des*.

Conform partiturii editate în culegerea *Piese pentru vioară* (Notografie, nr. 4), ciclul conține patru părți: *Ecoul codrilor* (*Moderato assai*), *Horă* (*Tempo di hora*), *Baladă* (*Moderato assai*) și *Dans găgăuz* (*Allegro con brio*), care sunt înrădăcinate în folclorul autohton, precum și al altor popoare, fiind legate de sfera rustică și captivate de identitatea națională a muzicii. Astfel, ideea lucrării este simplă, exprimând sentimentele și impresiile muzicale inspirate de viața oamenilor în țara codrilor. Pe această cale, compozitorul A. Mulear, prin titlurile acordate fiecărei părți, reușește să conducă imaginația auditoriului.

În ciclul din patru mișcări, atenția este atrasă de logica binarității în opoziția de tempo *foarte moderat – lent*, enunțată în primele două piese, care se intensifică spre finalul suitei până la opoziția *foarte moderat – foarte rapid*. Adică, în succesiunea părților ciclului se respectă principiul alternanței contrastante. Prima miniatură – *Ecoul codrilor* – este caracterizată de un tempo moderat – *Moderato assai* și un metru variabil – 3/4, 4/4, 5/4. Cea de-a doua parte prezintă trăsăturile tipice ale unei mișcări lente de horă mare – *Tempo di hora* în măsura de 6/8. Tempoul moderat – *Moderato assai* și metrul extrem de liber, variabil, revine în partea următoare – *Baladă* –, care este concepută în maniera unui discurs improvizat liber al viorii. Și, în finalul ciclului, *Dansul găgăuz* într-un ritm rapid – *Allegro con brio* și metru flexibil – la început, asimetric 5/8 cu formula metro-ritmică 3+2 și 8/8 cu formula lărgită 3+2+3, care, în continuare este înlocuit cu măsura 6/8,

demonstrează bogăția texturilor, a formulelor ritmice precum și libertatea armonică. În sensul armonic, ciclul este unit în baza principiului de politonalitate respectat în majoritatea miniaturilor.

Autorul a îmbinat trăsăturile specifice genului de suite populare de cântece și dansuri cu muzica de program[39], având în vedere că, ciclul de piese ilustrează într-un mod explicit și transpune în muzică, imagini concrete[40].

Prima piesă poartă denumirea ***Ecoul codrilor***. Acest titlu, plasat în deschiderea lucrării, sugerează o legătură între muzică și natură. Ecoul poate fi interpretat ca o reverberare sonoră, o reacție a naturii la sunetele produse de om. Prin această alegere lexicală, creatorul poate transmite ideea unei muzici care interacționează cu mediul natural, fortificând astfel, această conexiune. Continuând discuția despre intenția compozitorului reflectată în titlul piesei (și al întregului ciclu), să reamintim efectul de ecou ca „procedeu componistic care constă în repetarea unei scurte teme sau a unui motiv muzical la intensitatea sonoră mai scăzută” [45, p. 181]. Fiind des legat de subiecte de natură pastorală, ecoul devine "un efect muzical de sine stătător", care și-a găsit aplicarea în muzica din diferite epoci, stiluri și genuri, precum și în compoziții de diverse componențe interpretative și texturi, iar în muzica mai recentă, afirmându-se ca principiu general al compoziției.

Lucrarea este scrisă într-o formă liberă, care se prezintă, în mod evident, ca o extindere a formei strofice variaționale. Cu alte cuvinte, compoziția piesei are la originea îndepărtată forma *strofică cu refren*, fiind profund modificată prin supunerea la un proces continuu de improvizație. Piesa a apărut din interacțiunea mai multor idei constructive. Prima dintre ele este *contrastul tematic* între fraza politonal-acordică a pianului la *p* (***a***) și melodia de caracter improvizatoric în maniera *parlando-rubato* a viorii la *f* (***b***), care demonstrează pe larg calități solistice. În pofida diferenței intonaționale și textural-sintactice, ambele elemente tematice demonstrează puncte comune în zona cadențială, finalizând prin recitarea subtonului către sunetul final al frazei, întins în timp, agățat de o bătaie slabă, șovăind, stingându-se în spațiu (efectul de atenuare, estompare a sunetului).

Prin contrapunerea elementelor identificate asociate cu gradații dinamice contrastante și timbrale se realizează idea (și efectul sonor al ecoului) pe parcursul lucrării, iar conținutul intonațional al frazelor este în legătură directă cu spațiul codrilor, deoarece reprezintă semnalele de bucium, unul dintre cele mai vechi instrumente aerofone din zona carpatică. Studiind semnalele buciumelor, cercetătorul român C. D. Georgescu caracterizează melodica instrumentului care se bazează pe primele elemente din scara armonicelor ca una natural-acustică [54, p. 32]. În varianta intonațională a lui A. Mulear, spectrul natural este reprezentat printr-o succesiune de concorduri din cvintă-octavă ale pianului, după Iu. Holopov[41], fiind un rezultat al îmbinării primelor trei armonici ale scării naturale care produc o sonoritate arhaică în mișcări paralele. Însă, elementele

de semnale din cvarte și septime, precum și *accelerando* pe repetițiile sunetelor accentuate sunt și mai evidente în partida viorii.

Repetarea variată a acestor două elemente, care se alternează între ele pe parcursul piesei, asigură dezvoltarea perpetuă a materialului muzical. De fapt, proporțiile modeste ale miniaturii *Ecoul codrilor* (27 mm.) nu necesită neapărat contrast profund. Astfel, această organizare a muzicii este concepută ca o improvizație solistică susținută de un acompaniament rar și concis. Datorită metrului variabil, precum și a sintaxei specifice care cuprinde fraze de mărimi diferite, dese opriri şi pauze sau note lungite, asigurând discursului muzical caracterul de liberă exprimare, melodia piesei cu greu suportă încadrarea în măsuri, precum și într-una dintre formele muzicii tonale. Interpretarea unei astfel de piese, deși notată cu o mare precizie, se face după simțirea şi plăcerea instrumentistului solist.

Grație diferenței texturale (de tip *solo-tutti*) și, în același timp, a similitudinii de elemente intonaționale, apare asociația cu refrenul colectiv, adică executat în grup multivocal, alternând cu secțiunea solistică a compoziției strofice. Astfel de refren este atestat din cele mai vechi timpuri, provenind „dintr-un imbold poetic de bază în jurul căruia "se improvizează" și la care se revine în mod obligatoriu” [45, p. 463]. „Ideea de variațiuni în jurul refrenului”, care „se conturează” în perioadele mai târzii [ibid., p. 464], amplifică procesul de dezvoltare în lucrare. Ca urmare a interpretării improvizatorice a elementelor tematice, se constituie o formă *strofică variantică cu refren*: ***A-A₁-A₂-A₃***, (Anexa 2, tab. 3.2.1.).

O altă ipostază a refrenului în piesa lui A. Mulear este un marker al dezvoltării armonice: se observă stabilitatea politonală *C/Cis* în compartimentele extreme (***A-A₁-A₃***) și instabilitatea armonică (*A-dur, e-moll, Ges-dur*), inclusiv suprapuneri politonale *e/Ges* și acorduri polifuncționale DD/T în *e-moll* în compartimentul median (***A₂***), care se percep mai clar în momentele de cadențare. Funcții similare ale refrenului sunt remarcate în folclorul românesc când refrenul „impune un alt raport cadențial sau revenirea la sistemul cadențial tradițional” [45, p. 464].

A doua idee constructivă constă în elaborarea *tehnicii metro-ritmice* cu scopuri expresiv-constructive. Diverse procedee ritmice sunt asociate cu tendința generală de nerespectare a principiului de unitate metrică, deși nu este respinsă în totalitate. Printre acestea (tehnici) sunt atestate *progresii sintactice, structurale* și *ritmice* realizate atât în partida pianului, cât și în melodia viorii. Însuși faptul apelării la principiul de progresie denotă utilizarea sistemului metro-ritmic și sintactic neregulat. Compozitorul a utilizat progresii ritmice neregulate ca modalități de imitare a fenomenelor naturii, ca tehnici de imagistică sonoră.

Progresii de durate. Astfel, în partida pianului, pătrimea de pe primul timp în măsura de 3/4, se divizează în măsurile următoare pe o pereche de optimi și un triolet, formând o proporție descrescătoare 1–1/2–1/3 (fiecare element al progresiei ritmice este mai mic decât cel precedent);

iar vioara, pornindu-se în linia melodică de pe apelul intonațional al trioletului de triton-septimă *c-fis-c-b*, se menține pe repetiția sunetului c^2 pentru a genera o progresie ritmică aritmetică în descreștere 1/2–1/3–1/4 (în numere întregi 2 6 8), reprezentând o divizare a pătrimii pe perechile de oprimi, triolete și șaisprezecimi.

Un alt procedeu ritmic, cunoscut sub denumirea de *progresii ale grupurilor sonore*, se prezintă în *Ecoul codrilor* ca o progresie neregulată în descreștere a frazelor, în interpretarea pianului. Astfel, dimensiunea frazelor politonal-acordice, în rezultatul repetării, ajunge de la patru măsuri la o singură măsură (3–3–2–2–1) pe parcursul primelor douăzeci de măsuri din piesă, restabilindu-se în formatul aproape inițial de patru măsuri la 3/4 numai în codă. Este demn de remarcat faptul că variabilitatea metrului nu duce la o decalare de accente, ci se referă în principal la lungimea frazelor muzicale.

Încă o idee – *planificarea neconcomitentă, orizontală a cezurilor* – unde fiecare expunere următoare a materialului contrastant ***a*** la pian apare în moment de încheiere a expunerii precedente a materialului viorii ***b*** și invers.

În sfârșit, merită de menționat aparte rolul *generator-constructiv al intervalelor de consonanțe perfecte* – cvartelor și cvintelor, atât pentru melodia instrumentului solistic, cât și pentru textura acompaniatoare. Mixturile dintre aceste intervale produc o melodie „îngroșată". Uneori, complexele acordice sunt suplimentate cu unele disonanțe în rezultatul îmbinărilor politonale sau polifuncționale. Pentru demonstrarea mai detaliată a scriiturii componistice vom prezenta o analiză extinsă a piesei.

Strofa I (***A***) conține două secțiuni tematice contrastante: ***a*** (tema pianistică) și ***b*** (tema violonistică), care se alternează reciproc pe parcursul piesei. Tema debutantă (***a***) cu caracter meditativ, de contemplare, fiind plasată în știma pianului (mm. 1-4), la *p* (Anexa 1, ex. 3.2.1), își însușește funcția de un cvasi-refren (poate fi tratat în acest caz ca simbolul „ecoului"). Materialul muzical se desfășoară într-o mișcare liniștită și constantă, acoperind un diapazon larg. De fapt, aceeași melodie sună în registre diferite, în variate texturi și într-o combinație politonală – în mâna dreaptă ea este dublată la cvintă și octavă, formând un acord de cvintă și cvartă[42] perfectă din sfera tonală *C-dur*, timp ce melodia din mâna stângă este coborâtă la nivelul *cis*. Tema *solo* a viorii (***b***) este preluată la *f,* din contul ultimului acord al pianului (mm. 4-8), (Anexa 1, ex. 3.2.2). Motivele tematice inițiale sunt caracterizate de un relief intonațional frânt și zimțat din cauza intervalelor largi, a salturilor nepregătite, precum și de structura iambică. Intonația titulară de exclamație poate fi asociată cu semnalele de bucium ce conturează modul lidian-mixolidian *C*.

Cu remarca agogică *poco a poco accelerando*, compozitorul utilizează progresia ritmică, obținând efectul scontat de accelerare prescrisă. Melodia violonistică, construită aparent tensionant, expune obsedant sunetul c^2, – „puternic, hotărât" [130, p. 8], implicând câteva elemente

ritmice – un grup de optimi, două triolete din optimi și un grup de șaisprezecimi. În continuarea melodiei, compozitorul ridică nivelul de intonare încă cu o treaptă, manipulând cu diverse formule ritmice – optimi cu punct și șaisprezecimi înfrumusețate cu apogiaturi, sextolet din șaisprezecimi cromatice, triolet din șaisprezecimi și optimi. Ultimul motiv al viorii reprezintă o cadențare, planând pe *fis*^{1} – semnul modului lidian *C* – de la subtonul *e*^{1}.

Strofa a II-a (***A₁***) demarează odată cu schimbul de măsură din 4/4 în 3/4, cu cvasi-refrenul (***aᵥ***), care cuprinde doar trei măsuri (mm. 8-10), pe suprapunerea notei de final a viorii – *fis*^{1} (Anexa 1, ex. 3.2.3). Acesta brodează aceeași melodie expusă anterior, înlocuindu-se trioletul de la sfârșit cu o structură binară de optimi și prescurtând nota finală. Discursul violonistic (***b₁***), care este măiestrit construit, renaște din nou, încadrându-se pe ultimul acord al cvasi-refrenului (mm. 10-14), (Anexa 1, ex. 3.2.4). Principiul variației se respectă în structura melodiei – al doilea element tematic (declamativ) este omis, iar cele rămase sunt supuse schimbării metrice – are loc schimbul de măsură al fiecărui tact (4/4 – 3/4 – 4/4 – 3/4). Ultimele două elemente – apogiaturi asociate cu ritmul punctat și un sextolet, precum și motivul de cadențare, sunt transpuse neregulat – apogiaturi cu sextolet sunt cântate cu o secundă mai sus, iar cadența apare ca o continuare logică a motivului precedent, spre deosebire de strofa ***A***, unde a fost distanțată la un interval de cvartă micșorată. Încheierea surprinde printr-un *glissando* pe sunetul final al melodiei – *b*^{1}, care îi conferă o ușoară tentă a muzicii populare.

Strofa a III-a (***A₂***), cea mai amplă (mm. 13-22), propune tema pianului (***a₂***), care se suprapune cu nota glisantă din compartimentul anterior și denotă o decupare a motivului din secțiunea centrală, păstrând caracterul „ecoului”, la nuanța dinamică *p*. Pe parcursul acestei secțiuni, pianul intervine încă de două ori (mm. 16-17 și m. 20) pentru a oferi o sonoritate transparentă și lejeră piesei, subliniind astfel, pertinența viorii și marcând segmentarea compartimentului pe trei fraze de proporții diferite. De asemenea, se remarcă o variabilitate metrică neregulată, cu alternarea măsurilor binare, ternare și eterogene: 4/4 – 3/4 – 4/4 – 3/4 – 5/4 – 4/4 – 3/4 – 5/4 – 3/4, oferind o dezvoltare ritmică cât mai variată și liberă miniaturii.

Tema viorii (***c***, m. 14) pornește de la un acord dublu scurt (care poate fi executat ca o *acciaccatură*[43]) urmat de un dublu-acord de cvintă pe strunele libere ale instrumentului, executat cu *accent*. Următoarea măsură (m. 15), prezintă un motiv muzical nou, repetitiv, care pregătește dezvoltarea materialului ulterior. În această secțiune, autorul introduce parțial structurile ritmico-melodice expuse anterior, construite pe acordurile calme ale pianului, fiind pe alocuri completate și îmbogățite (Anexa 1, ex. 3.2.5).

Strofa a IV-a (***A₃***) începe după un scurt *glissando* pe sunetul *d*^{1}, din partida viorii, care anunță despre finalizarea strofei a III-a. Tema muzicală a pianului – ***a₃*** (mm. 22-27), prezintă un material muzical mai consistent, comparativ cu celelalte (Anexa 1, ex. 3.2.6). Având în vedere

scriitura pianistică ușor impregnată, devine astfel instrumentul principal. Pentru a evidenția cvasi-refrenul piesei – „ecoul", inițial, compozitorul plasează trioletul din șaisprezecimi în linia melodică a mâinii drepte a pianistului, iar ulterior, îl transfigurează într-unul sincopat – optime și pătrime, în mâna stângă, la *pp*. Cel din urmă, prezintă o disonanță melodică moale, fiind format dintr-o secundă mărită.

Tema violonistică (***b₂***) expusă în această strofă este cea mai laconică (mm. 25-27), finalizându-se pe sunetul c^2, care poate fi tratat în acest caz ca o pedală suspendată ce se dizolvă (Anexa 1, ex. 3.2.7). Cu toate acestea, rolul viorii este unul semnificativ fiind considerată „inițiatoarea" trioletului, care ulterior trece în partida pianistică. Comparând trioletul expus în cele două știme instrumentale, observăm că este format cu ajutorul unei tehnici moderne de modificare a densității intervalice, în acest caz prin expansiunea intervalelor – în tema ***b₂*** sunt utilizate 4^+ descendentă și 7m ascendentă, iar în tema ***a₃*** – 4P descendentă și 6M ascendentă[44].

A doua piesă din ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian este ***Hora***[45], ea „reprezintă un simbol al împărtășirii bucuriilor și necazurilor, marcate în tradiția horei românești prin strigături. Dansul în cerc este inspirat de un simbolism cosmic: el imită hora planetelor în jurul soarelui, vârtejul a tot ce se mișcă, dar și căutarea lui Dumnezeu simbolizat de soare. Există o tehnică subtilă algoritmică a mișcărilor dansatorilor, care se comunică prin comportamentul lor. Prin dispunerea dansatorilor în cerc[46], prin mișcarea ritmică și prin rolul ei de solidarizare emoțională, hora simbolizează o lume perfectă și solară. Hora e scena pe care se fac publice întâmplările din timpul săptămânii, căci la hora de duminică se adună tot satul, se stabilesc ierarhii, se formează opinii" [329, p. 4].

Cu toate acestea, hora este desemnată o capodoperă veritabilă din tezaurul folcloric, care pe lângă uzul ei în domeniul coregrafic autohton, ea capătă pragmatism și în planul creației instrumentale. Piesa compusă de A. Mulear, fiind inspirată din repertoriul dansurilor folclorice, denotă un caracter vioi și energic, având la bază un ritm sprinten care evocă mișcare. Atribuirea acestui titlu sugerează ideea că piesa poartă în sine trăsăturile acestei forme de dans, indicând astfel o structură ritmică și energică în muzică, fiind considerată o expresie a culturii și a mișcării umane în contextul întregului ciclu, oferind contrapunctul perfect față de momentele mai lirice sau introspective. De asemenea, creează senzația de comunitate și unitate, întrucât hora este dansată în grup și are potențialul de a exprima bucuria și vitalitatea vieții. Descrierea subtilă a atmosferei dansante este realizată prin păstrarea indicilor de gen a horei mari[47], precum „măsura de 6/8, de structură binară în diviziune ternară, interpretată într-un tempo lent sau moderat" [35, p. 348], în cazul dat, într-un tempo tipic – *Tempo di hora*, având linia melodică specifică jocului popular.

Lucrarea se încadrează în forma *tripartită contrastantă cu repriză* ***A-B-A₁***, (Anexa 2, tab. 3.2.2.). Tematismul lucrării, în general, este impregnat de formulele metro-ritmice ale dansului,

dar în partida pianului ele sunt păstrate mai strict, în special în părțile extreme ale formei, realizând idea formulelor ostinato. Textura *Horei* poate fi stratificată, având în vedere specificul materialului muzical al partidelor instrumentale care exprimă cadrul ritmic în moduri diferite.

Introducerea din 4 m. de deosebește printr-o vădită accentuare pe stratificarea funcțională a texturii, dacă ținem cont de diferența marcantă în conținutul melodic al vocilor expuse de cele două instrumente (Anexa 1, ex. 3.2.8). Astfel, flageoletul *es (as*), pe nuanța dinamică de *mf*, ținut în partida viorii pe parcursul *Introducerii,* poate fi asemuit cu „strigătura, chiotul şi fluieratul dansatorilor" [330]. În partida pianului se disting trei straturi în registrele extreme – vocea superioară conține un pas melodic oscilant sub forma unei terțe descendente e^3-*cis* care se repetă ostinato, obținând gruparea mono-ritmică de pătrimi cu punct. Figura melodico-ritmică din optime cu punct și trei șaisprezecimi, care face parte tot din cuprinsul știmei interpretate de mâna dreaptă a pianului, se repetă constant, însă în mod divers, demonstrând semnele conducerii ascunse a vocilor. Așadar, vocea de sus oscilează permanent între sunetele dis^3 și his^2, repetând modelul ritmic al vocii superioare și contopindu-se cu ea în intervalul unei secunde mici, iar restul formulei ritmice ostinato reprezintă o celulă-balansor din sunetele a^2-cis^3-a^2. Vocea basului, în registrul grav din mâna stângă, susține pulsația ritmică prin optimi pe sunetul *Ais*, asemănându-se cu bătăile unei tobe mari. Tema pianului anticipează și pregătește următorul compartiment.

Prima secțiune (***A***) poate fi scindată în două propoziții echivalente – ***a*** (mm. 5-8), (Anexa 1, ex. 3.2.9) și $\boldsymbol{a_v}$ (mm. 9-12), unde ultima repetă textul muzical cu schimbări nesemnificative. Partida pianului păstrează același acompaniament prezentat anterior, numai vocile din mâna dreaptă sunt transpuse în registrul mai acut, la octavă în sus. Vioara, care este înconjurată de straturi din textura pianului în registrele extreme, expune linia melodică a dansului, având la bază două structuri melodico-ritmice distincte. Prima este construită dintr-un scurt pasaj descendent din cinci note diferite ca durată, care sunt înfrumusețate cu apogiaturi duble și *flageolete staccato*, subliniind astfel, apartenența folclorică a piesei; iar cea de-a doua, păstrând, în mare parte, scriitura grafică și scufundându-se în repetiții sunetului dis^2, evocă subtil trioletul din șaisprezecimi prezent în prima piesă. Astfel, fraza muzicală este fragmentată prin pauze „până la un singur cuvânt". Intonația muzicală fracționată, mai ales cu includerea unor melisme fine, este redată ca o întruchipare a emoțiilor trăite direct și constant de viorist, aici și acum.

Cel de-al doilea compartiment (***B***), se secționează în două propoziții aproape identice – ***b*** (mm. 13-16) și $\boldsymbol{b_v}$ (mm. 17-20). Propoziția ***b*** debutează în partida viorii care devine instrumentul *solo*, având la bază un acompaniament simplist și rarefiat de cvinte perfecte *a-e* etajate în două registre – grav și acut, și stratificate ritmic pe doimi și pătrimi cu punct, oferind suportul ritmic (Anexa 1, ex. 3.2.10). Tema viorii preia materialul muzical ce amintește de știma pianistică din cadrul *Introducerii* și primei părți ***A***, dar de data aceasta în registrul mediu, păstrând semnul

modului *A* lidian – *dis* și căpătând apogiatura dublă, precum și accentuarea timpului tare. Cea de-a doua propoziție (***b**v*) continuă același flux muzical prezentat anterior cu o ușoară modificare de cadență (prin transpunere a unui element) în linia melodică a instrumentului secundant. Astfel, partea centrală a formei contrastează mai cu seamă în organizarea texturii sale în comparație cu părțile extreme.

Preluat în partida pianistică cu un *accent* pe primul timp, la *f*, compartimentul ***A1*** introduce o intonație muzicală relativ nouă, evidențiată printr-un salt la octava ascendentă[48] și ritmul punctat în continuare. Analog secțiunilor precedente, se divizează în două propoziții identice – ***a1*** (mm. 21-24) și ***a1*** (mm. 25-28). Prima propoziție (***a1***) denotă două elemente melodice noi menționate mai sus – o „strigătură" de octavă și o coborâre treptată asociată cu ritmul punctat, precum și un element repetitiv ornamentat cu *flageolete* care provine din propoziția ***a***, reamintind de triolet (Anexa 1, ex. 3.2.11). În ceea ce privește instrumentul secundant, acesta apare ca o reminiscență a știmei pianistice, fiind mai echilibrat în sensul registrelor, transpus în octava mică. Merită de menționat și modificarea armonică care a intervenit în repriză – stratul inferior (o tobă convențională) a fost mutat la alt nivel, formând de această dată un concord de cvintă-octavă, după Iu. Holopov, cu baza *gis*, în loc de *Ais* din prima parte.

Pentru finalul piesei compozitorul optează pentru o ***Codă*** (***b1***) din șase măsuri (mm. 29-34), în care se repetă de mai multe ori melodia viorii din partea centrală, fiind susținută de acordurile diafane ale pianului (Anexa 1, ex. 3.2.12). Astfel, *Coda* însumează majoritatea elementelor melodico-ritmice ale piesei, ce oglindesc vitalitatea și energia horei, evidențiate prin *staccato*, accente, durate de timp scurte și apogiaturi duble. Pentru a reda epilogul estompat al dansului este plasată remarca *poco a poco diminuendo*, în partida pianistică – nuanța dinamică *pp*, iar în acea violonistică – *mf* și semnul grafic *decrescendo*. De asemenea, ar fi util să menționăm învești mântarea armonică a *Codei* care cuprinde acorduri statice împletite din două cvinte – una perfectă și una micșorată la distanță de semiton (un complex armonic preferat al compozitorului), fiind sprijinite de concorduri de cvintă-octavă.

Următoarea piesă din *Ecoul codrilor* este ***Balada***[49]. Fiind considerată centrul liric și cantabil, reprezintă un moment de reflecție în cadrul ciclului, remarcându-se prin componentele sale distincte și emoționale. Titlul lucrării induce o atmosferă de nostalgie și introspecție, prin care sunt sugerate elemente de narativitate[50]. Grație existenței unui echilibru subtil între elementele narative și cele lirice, compozitorul permite ascultătorilor libertatea de a-și construi propriile imagini. Această piesă oferă un contrast interesant cu celelalte părți ale opusului, adăugând profunzime și diversitate în abordarea compozițională.

Cea de-a treia parte a ciclului, în tempoul *Moderato assai*, prezintă o fuziune între miniatura romantică și cântecul popular[51]. Trebuie de menționat faptul că, maestrul constată genul de baladă

unul interesant în domeniul muzicii violonistice, dedicând o piesă cu același titlul și tinerilor interpreți, inserată în lista creațiilor pentru studiu în clasa a IV-a (a se vedea *Lucrările didactice*).

Metrul piesei este unul variabil, alternând între măsuri binare compuse – 4/4, ternare simple și compuse – 3/4, 6/4 și eterogene – 5/4. Ritmica diversă și liberă, bazată pe varietatea desenelor ritmice, contribuie la construirea unui discurs muzical ce amintește de sistemul *parlando-rubato*, oferindu-i lucrării un caracter rapsodic-improvizatoric. Vioara predomină în piesă, iar pianul acompaniază instrumentului solistic, susținându-l cu unele replici sau acorduri disonante. Linia melodică a viorii, însă, fiind lipsită de formele tipice de recitativ specific baladei folclorice românești, precum recitativul *recto-tono* și recitativul melodic (melodizat), se apropie de expresia *parlando* sau *cantando* în muzica instrumentală. Astfel, datorită particularităților ritmice (utilizarea ritmicii libere aproape nemetrizate, cu raporturi variabile între durate) și melodice (expresivitatea sporită ca un rezultat al aplicării salturilor ascendente multiple, preponderent la intervale de septime mari, într-un diapazon care depășește trei octave, cromatizarea sunetelor), *Balada* este un exemplu de reinterpretare a genului de la epic la lirico-dramatic sau patetic de arioso, de mare elocvență și cantabilitate.

Intonația muzicală este concepută ca o întruchipare a emoției, generând un discurs solistic expresiv. Toate schimbările spontane, cvasi-improvizatorii, de ritm și intonație, rezultă din acest lucru. În combinație de melodie „colțuroasă", de fracționare sintactică și de fluiditate absolută a ritmului, ca și cum ar fi în afara metrului, poate fi urmărit principiul libertății de improvizație. Menționăm că, această „ametricitate" (în timp ce senzația de timp tare nu dispare complet!) este una dintre caracteristicile stilului componistic al lui A. Mulear pentru anumite genuri (de narațiune muzicală). Această organizare metro-ritmică amintește de prima piesă a ciclului, mai ales că, melodia ambelor piese conține arhetipul chemării – semnale de bucium sau chemări la atenția ascultătorilor.

Arhitectonica *Baladei* tinde spre forma *tripartită simplă cu repriză* $\boldsymbol{A\text{-}A_1\text{-}A_v}$, (Anexa 2, tab. 3.2.3.), asociindu-se cu forma baladei lăutărești. Astfel, piesa cuprinde o introducere instrumentală a pianului, care anticipează, în sensul tematic, apariția viorii; partea centrală, liberă, notată cu remarca *sul D*, care deseori se alternează cu intervenții-interludii instrumentale, și un final instrumental, ce prezintă revenirea unei fraze inițiale la pian și o continuare variată și prescurtată de către vioară.

Lucrarea începe cu o scurtă *Introducere* (***a***), bazată pe o melodie suavă din 3 mm. în partida pianului, care are rolul de a oferi o notă originală caracterului narativ-meditativ ce va predomina pe parcursul piesei (Anexa 1, ex. 3.2.13). O monodie la unison, expusă în registrele extreme ale pianului – în octava mare și în octava a treia, oscilează între tonalitatea majoro-minoră *G/g* și paralela *e*. Metrul variabil – de 3/4, 4/4 și 5/4, se schimbă cu fiecare măsură succesivă, extinzându-

și progresiv dimensiunea, precum și divizarea sistematică și arbitrară a valorilor ritmice corespunde sistemului ritmic de *parlando-rubato*, specific genului folcloric. Propoziția ***a₁*** (mm. 3-7) își începe discursul muzical în partida viorii cu remarcile *con sordino* și remarca *sul G*, pe octava suspendată *E-e²* a pianului (Anexa 1, ex. 3.2.14).

Folcloriștii români au scos la iveală detalii muzicale importante privind compoziția tipică a baladei: „Balada lăutărească începe cu o formulă inițială, în registrul acut, caracterizată prin melodicitate, deseori melismatică, urmată adesea de o pauză expresivă (și practică totodată), căci mărește curiozitatea ascultătorilor. […] Formula se desfășoară pe un singur vers, uneori pe două sau se și repetă. Reluarea poate fi identică sau cu mici variații" [70, p. 285].

Materialul sonor al *Baladei* analizate, care posedă particularitățile unei strofe, la început apare ca o transpunere cu o secundă descendentă a intonației tritonice introductive a pianului, în registrul grav al viorii. Construind ulterior un discurs flexibil, îmbogățit cu note cromatizate, linia melodică se apropie de un cvasi-recitativ. Intervenind în m. 7 schimbul de chei și de măsură – din 3/4 în 4/4 – imixtiunea modestă a pianului anunță, pe de o parte, despre finalizarea acestei idei muzicale și, pe de altă parte, semnalează apariția unui nou material muzical.

„Pentru a mări cursivitatea și, totodată, pentru a crea mai multă varietate, apar în balade episoade "parlato" (vorbire melodizată), "băsmite". Episoadele "parlato" sunt presărate pe parcursul baladei la voia interpretului"– relatează folcloriștii români, continuând: „în desfășurarea secțiunii mediane, combinația de formule melodice (transpuse, variate ritmic sau melodic) cu recitativul *recto-tono* și *parlato* dau, practic, posibilități nelimitate de improvizații unui interpret talentat" [70, p. 286].

Propoziția ***a₂*** din secțiunea centrală – ***A₁*** (mm. 8-14), se desfășoară sub forma unui discurs muzical mai amplu al viorii *solo – sul D*, debutând cu intonații sincopate din mijlocul propoziției ***a₁***, care vor fi dezvoltate printr-un lanț de salturi de 7M disonante și ascuțite, ajungând la nota b^3. Astfel, tactul 4 al secțiunii (m. 11), denotă culminația registrală a piesei prin acest sunet – b^3, susținut armonic de un poliacord din patru cvinte împletite (*fis-cis¹-gis¹* și a^1-e^1-b^1) pe fundalul octavei *D-d*, cu apogiatura scurtă *Cis-cis*, fiind plasat în știma pianistică, pe al doilea timp. Merită de remarcat faptul că, acest acord reprezintă o rezolvare la distanță a octavei suspendate *Cis-cis*, în registrul grav al pianului, pe al cărui bas se întinde întreaga secțiune, în timp ce melodia viorii conturează modul frigian *es* (Anexa 1, ex. 3.2.15).

Linia melodică din cea de-a doua frază a compartimentului central este construită cu ajutorul unui spectru variat de valori ritmice – de la șaisprezecimi până la notă întreagă, de grupări ritmice diverse și de cromatizări descendente, bazându-se pe intonațiile cromatice din propoziția ***a₁***. De asemenea, se poate remarca utilizarea celor trei registre ale instrumentului, atribuindu-i lucrării un joc timbral interesant. „Formula finală a strofei elastice – conform observațiilor folcloriștilor

români Gh. Oprea și L. Agape, – este pregnantă, mai puțin supusă transformărilor. Ea are și menirea de-a atrage atenția acompaniatorului […] că urmează un interludiu muzical" [70, p. 286].

În repriza *Baladei,* notată $\boldsymbol{A_v}$, se repetă exact tema introducerii (***a***) în partida pianului (mm. 15-17), iar melodia viorii – $\boldsymbol{a_{1v}}$ (mm. 17-21), fiind iarăși suprapusă pe consonanța finală suspendată a pianului, este variată. Materialul tematic *solo* reamintește de propoziția $\boldsymbol{a_1}$ cu ușoare modificări ritmice și structurale, precum măsura de 5/4 ce oferă o ușoară expansiune și flexibilitate metro-ritmică, completând iluzia unui „cântec vorbit". Sunetul final al viorii – g^1, este susținut de repetarea triplă a intervalelor scurte de septime mari, în mâna dreaptă a pianului, pe fundalul unei $7M^{52}$ de pe treapta I a modului *G/g*, ținute pe parcursul ultimelor trei măsuri în mâna stângă, oferind *Baladei* o încheiere disonantă, dar și o unitate armonică (Anexa 1, ex. 3.2.16).

Partea care finalizează ciclul este ***Dans găgăuz***, fiind inspirat în aceeași măsură ca și a doua piesă – *Hora,* din repertoriul dansurilor folclorice[53]. Descrierea atmosferei de bucurie și unitate, reflectând spiritul festiv al dansului găgăuz este realizată prin remarcarea indicilor de gen: tempoul *Allegro con brio*, măsura de 5/8, ritm asimetric alert și pulsant, linia melodică tipică jocului popular – perpetuă și dinamică, caracter vioi și sprinten, toate aceste elemente reușesc să aducă opusului o altă stare de spirit. Comparativ cu piesele precedente, *Dansul* se caracterizează printr-o varietate a materialului tematic și, ca urmare, a proporțiilor mai extinse. Fiind structurat într-o formă destul de uzuală, precum *tripartită contrastantă cu repriză* $\boldsymbol{A\text{-}B\text{-}A_v}$, (Anexa 2, tab. 3.2.4.), totuși, demonstrează iscusința compozitorului în elaborarea variațională a temelor, în colorarea lor armonică și în transformarea texturii.

Lucrarea se deschide cu ***Introducerea*** pianului (mm. 1-4), la *p,* cu remarca *poco a poco molto crescendo* (Anexa 1, ex. 3.2.17). Factura acompaniamentului laconic în mâna stângă se formează din acorduri ostinato de cvintă-cvartă (sau un concord de cvintă-octavă, după Iu. Holopov, cu tonul de bază *D*), organizate conform formulei metroritmice 3+2, în succesiune de măsuri simple. Ele vor sta la baza acompaniamentului pianului al primei mișcări, căpătând o nouă formă ritmică în fiecare secțiune, respectând principiul pulsației ostinato și păstrându-și funcția de susținere a partidei energice și dansante a viorii.

Prima parte ***A*** se divizează în două propoziții congruente – ***a*** (mm. 5-8) și $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 9-12). În primul segment (***a***), compozitorul preia în știma secundantă același acompaniament laconic din *Introducere*, format din două acorduri în filonul mâinii stângi. Rolul principal îi revine viorii, care generează o melodie învârtită, dansantă, în registrul acut. Linia melodică este construită corespunzător formulei metro-ritmice 3+2, prin gruparea șaisprezecimilor și a trioletelor din șaisprezecimi în cinci celule; formula se repetă ostinato, în timp ce conținutul său sonor variază ușor, mascând periodicitatea 2 m.+2 m. – numai celula a treia (a trioletului) rămâne invariabilă pe

parcursul propoziției ***a***, precum și încheierile măsurilor împerecheate (mm. 5 și 7 – pe T, iar mm. 6 și 8 – pe D în modul lidian *D*), (Anexa 1, ex. 3.2.18).

De asemenea, pentru convergența armonică a instrumentelor, atât pe orizontală, cât și pe verticală, autorul implementează procedeul de *burdon repetitiv* pe aceleași trepte – I și V (a^1, d^1) al modului *D* în linia violonistică, ceea ce-i denotă melodiei un caracter original de natură folclorică. Merită de remarcat că linia burdonului, formând notele duble în partida viorii, capătă însă un desen ritmic individual, în cadrul aceleiași formule metrice 3+2, prin gruparea optimilor și a șaisprezecimilor.

Materialul muzical din perimetrul celei de-a doua propoziții ***a₁*** (2 m.+2 m.), sugerează unele modificări variaționale, precum schimbarea (prin extensie) a măsurii din 5/8 în 8/8, în conformitate cu formula 3+2+3, transpunerea liniei melodice la cvintă descendentă, omiterea trioletului, adică păstrarea doar a optimilor și a șaisprezecimilor, deplasarea accentelor metrice naturale pe timpii 4 și 8. Periodicitatea melodico-ritmică (2 m.+2 m.), voalată în prima propoziție, devine mai vizibilă, iar jocul combinatoric al celulelor bitonice repetitive ale șaisprezecimilor din melodia viorii și organizarea internă a nivelului suplimentar de repetare ritmică binară, datorită accentelor dinamice care se repetă peste patru pătrimi, în cadrul metrului asimetric 3+2+3, conferă muzicii caracterul de mișcare impetuoasă de tip *perpetuum mobile* (Anexa 1, ex. 3.2.19). Acompaniamentul pianului, format din aceleași concorduri de cvintă-octavă, aduce o noutate în ceea ce privește doar desenul ritmic modificat prin divizarea pătrimilor ternare, descifrând astfel formula metrică concentrică 3+2+3, ca o succesiune ritmică {2-1}-2-{2-1} de optimi în fiecare măsură.

Compartimentul ***B*** captivează prin apariția sa inopinată, contrastând cu secțiunea precedentă prin mai multe feluri. Material muzical este mai amplu, fiind structurat în trei propoziții inegale – ***b*** (mm. 13-18), ***b₁*** (mm. 19-25) și ***b₂*** (mm. 26-33). În acest sens, remarcăm că primul segment (***b***) funcționează ca o *Punte* între cele două mari compartimente ale piese – ***A*** și ***B***. Funcția de virtuozitate (*perpetuum mobile*) este preluată de pian, în timp ce vioara profilează silueta unei melodii cantabile. Partida viorii reușește printr-un amalgam de structuri să perinde din registrul acut (octava a III-a) până în cel grav (octava mică), culminând cu un *glissando* amplificat, după o serie de *arcușuri în jos* notate de compozitor pentru pasajul cu remarca *sul G*, care necesită o interpretare cu accente vii (mm. 15-16). De-a lungul propoziției ***b***, măsurile se schimbă treptat – de la o măsură asimetrică de 8/8, prin 7/8, la o măsură simetrică de 6/8, oferindu-i mișcării o ralantizare scrisă (ceea ce des se întâlnește în execuția muzicală a dansurilor). În ceea ce privește partida pianului, aceasta imprimă firul conducător în ambele filoane printr-un acompaniament mai consistent, impetuos și bogat în durate scurte (numai șaisprezecimi). O altă caracteristică a propoziției ***b*** este combinația armonică politonală *Es/e* din partida pianului, în timp ce melodia viorii se desfășoară în tonalitatea *A-dur* (Anexa 1, ex. 3.2.20).

Compartimentul central al piesei (mm. 19-33) – propozițiile ***b₁*** și ***b₂*** – introduce un material sonor relativ nou, păstrând și amplificând unele elemente din secțiunile anterioare, în special din propoziția ***b***. O melodie cantabilă și fluentă în partida violonistică, grație remarcii *sul G,* care se menține pe tot parcursul compartimentului median, generează o altă expresivitate care „surprinde prin timbru mustos și putere” [12, p. 206]. Deși măsura de 6/8 este păstrată, înveșmântarea ritmică a melodiei propune unele noutăți, precum poliritmia în proporția 4:6 (optimi) care apare din cauza trecerii temporale de la diviziunea ternară la diviziunea binară (un cvartolet) în partida viorii, iar sincopa este construită din durate mai mari, ceea ce conferă melodiei o evadare din pulsația tipică, încorporând un ritm lărgit, nonpulsator. Datorită grupării ritmice neregulate, care provoacă o descreștere în numărul de note, subîmpărțind un timp față de ceea ce este standard și, de asemenea, grație apogiaturilor duble pe timp tare, a întârzierilor nepregătite pe timp tare, generează sincopele la sfârșitul frazelor, precum și a unui salt la octavă mărită ce lărgește ambitusul melodic.

Fluctuații perpetue a șaisprezecimilor pe fundalul acordurilor arpegiate de optimi, ușor monotone – figurații armonice politonale *B/h* ale pianului – însoțesc mereu linia viorii, de-a lungul melodiei cantabile în propozițiile ***b₁*** și ***b₂*** (6m.+9m.). Elementele constitutive ale acompaniamentului figurativ, care evocă asocieri cu o textură tipică de țambal sunt: a) punctul de orgă de octavă discret pe *B*; b) figurația armonică, reprezentând alternanța mono-ritmică a treptelor I și V în diapazonul de două octave în bas; precum și c) figurația repetitivă care balansează între sunetele e^1 și e^2 (treapta IV) având centrul pe h^1 (treptele I, precedate de sensibile – $VII^{\#}$) în mâna dreaptă. Astfel, acompaniamentul pianului, din partea centrală a piesei, fiind construit în baza formulei ostinato de mărimea unei măsuri, ce creează o statică politonală *B/h*, ne permite să ne concentrăm asupra melodiei lirice, întinse în timp, a viorii, în modul de tip majoro-minor *E/e* (Anexa 1, ex. 3.2.21). Propoziția lărgită ***b₂*** dezvoltă tema primei propoziții, ajungând la un apogeu melodic pe d^2. Departajarea de următoarea secțiune este realizată prin același procedeu de *glissando* între aceleași note, dar în dublă micșorare ritmică, închizând astfel secțiunea centrală.

Repriza $\boldsymbol{A_v}$ (mm. 34-41), readuce atmosfera unui dans rapid în măsura asimetrică 5/8 și ritm pulsativ, în baza formulei metro-ritmice 3+2, comutând măsura din 6/8 în 5/8. Melodia viorii, din prima parte, se repetă exact cu excepția unei apogiaturi triple scurte care marchează în mod eficient începutul celei de-a treia părți a piesei. În același timp, apar schimbări de textură în partida pianului – ostinato acordic simplu, care a pulsat doar în mâna stângă a interpretului, înregistrând formula metro-ritmică 3+2 în propoziția ***a*** și 3+2+3 în propoziția ***a₁***, devine considerabil mai complex. În *Repriză*, acordurile marchează fiecare timp de măsură, distribuite abil între cele două mâini ale pianistului, organizând, totodată, sincope accentuate pe al doilea și al cincilea timp din măsura de 5/8 (propoziția ***a***, mm. 34-37), iar apoi pe al doilea, al cincilea și al șaptelea timp din măsura de 8/8 (propoziția ***a₁***, mm. 38-41).

Conținutul armonic al partidei pianului din *Repriză* se îmbogățește cu complexe de acorduri disonante, menținându-se însă la același nivel *D*. În prima propoziție, concorduri de cvintă-octavă din mâna stângă urcă, mai întâi, cu un triton și apoi cu o secundă, iar în a doua propoziție – coboară cu o secundă. În mâna dreaptă, sunt implicate cele mai preferate combinații acordice ale lui Mulear în componență de cvintă perfectă și cvintă micșorată la distanță de o secundă mică, producând împletiri verticale disonante.

Compartimentul concluziv al piesei (mm. 42-44), poate fi considerat o ***Codă*** (***a_{1v}***), care rezultă, în mod logic, din a doua propoziție a *Reprizei*. Secțiunea de încheiere se formează prin procesul de încetinire a unei mișcări ritmice de dans, fiind asociată cu agogica specifică – *poco a poco diminuendo, rallentando*. Căpătând forma unei regresii ritmice non-stricte – 8-6 (schimbarea măsurii din 8/8 în 6/8) – 2+2 – 4 optimi, care este mai plauzibilă în partida pianului – 8-4-2(1+1) – 2(1+1) acorduri de optimi, *Coda* se încheie cu o spectaculoasă lovitură acordică accentuată, prin *sf*, ca o combinație disonantă de concorduri de cvintă-octavă, la distanță de secundă mică *D/Es/E*, în diapazonul de trei octave, în tempoul restabilit *Allegro* (Anexa 1, ex. 3.2.22).

Reieșind din proporțiile mai ample, tempo și tehnica variațională destul de elaborată, putem afirma că ultima piesă – *Dans găgăuz* – are funcția de final rapid al formei ciclice.

3.3. *Patru piese* pentru cvartetul de coarde *(În memoria lui A. Stârcea)* / *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde

O altă lucrare semnată de A. Mulear, destinată unei componențe instrumentale, este ciclul ***Patru piese* pentru cvartetul de coarde**[54]. În urma analizei comparate, descoperim că, de fapt, ciclul nominalizat își trage originea sonoră dintr-o altă lucrare a maestrului – ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, compus anterior, în jurul anilor 1970. Cel mai probabil, autorul – la un moment dat – a decis să revină asupra materialului ciclului, înglobându-l într-o versiune nouă, scrisă pentru o componență instrumentală mai extinsă[55].

În cadrul ciclului *Patru piese* se observă o abordare specifică a transcrierii, întrucât doar trei dintre cele patru piese ale ciclului *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian au fost preluate. Așadar, deși la prima vedere pare că lucrarea nu va prezinta nici o noutate tematico-muzicală, totuși, compozitorul reușește să evidențieze individualitatea fiecărei piese. *Prima miniatură* din ciclul *Ecoul codrilor*, intitulată similar – *Ecoul codrilor,* devine *a treia piesă* în ciclul nou; cea de-*a doua miniatură – Hora* – se regăsește pe locul secund și în *Patru piese* pentru cvartetul de coarde; cea de-*a treia miniatură*, denumită *Balada*, după cum am menționat mai sus, nu a fost transcrisă, iar ultima – *Dans găgăuz* – la fel, rămâne piesa de încheiere a opusului.

Ciclul *Patru piese* pentru cvartetul de coarde semnat de A. Mulear debutează cu o miniatură nouă, scrisă în tempoul *Grave*. ***Prima piesă*** este cea mai scurtă dintre cele patru, însumând doar

15 m. Reieșind din volumul mic, aceasta își atribuie, mai degrabă, funcția unui introduceri ample pentru întreaga lucrare. Din punct de vedere arhitectonic, materialul este construit în forma *monopartită* ***A*** și se desfășoară pe parcursul a trei propoziții muzicale – ***a*** (mm. 1-4), ***a₁*** (mm. 5-8) și ***a₂*** (mm. 9-15), fiecare contribuind la prelungirea tematică (Anexa 2, tab. 3.3.1). În vederea unei diversificări metro-ritmice, în textul muzical se alternează cu flexibilitate o varietate de măsuri – 3/4, 5/4, 4/4 și 2/4.

Propoziția ***a*** se inițiază cu o replică în partida violei *solo*, ce are rolul unei „întrebări" (mm. 1-2). Aceasta conferă un ton puternic și exigent la început, fiind interpretată la *ff*, și devine ușor diminuată la sfârșit, grație remarcii *tenuto* și a nuanței dinamice *decrescendo*. „Replica" este oferită, în principal, de grupul secundant – cele două viori și violoncel, tot la *ff*, menținând astfel caracterul impetuos și măreț al mișcării. Acest dialog, pe de o parte, reușește să evidențieze individualitatea fiecărui instrument, iar pe de altă parte – principiul de colectivitate (probabil, scopul compozitorului cu privire la transcrierea întregului ciclu). Acest tip de expunere ne amintește de cântarea responsorială *solo – ansamblu* (Anexa 1, ex. 3.3.1). În cea de-a doua propoziție – ***a₁*** (mm. 5-8), este menținută aceeași idee de interpretare alternativă între solist și ansamblu. Cu toate acestea, „răspunsul" (mm. 7-8) devine ușor extins atât prin prelungirea duratelor de pe timpul 2 (m. 7), înlocuindu-se optimile cu pătrimi, cât și prin prezența măsurii 4/4. Deși textul muzical se repetă cu modificări neînsemnate, totuși pulsația metro-ritmică poartă un caracter variabil – inițial amplifică, iar ulterior, evitând remarca *tenuto*, conduce grăbit către propoziția următoare.

Segmentul final al primei mișcări – ***a₂*** (mm. 9-15) prezintă o reiterare cu ușoare schimbări ritmice și de factură, păstrând fidel principiul de dialogare între „participanți". De această dată, pe lângă schimbul frecvent al metrului, un aspect important devine și nuanțele dinamice, ce crează un joc flexibil, în special în cadrul ultimei replici (mm. 12-15). Aici, se evidențiază două centre de intensitate sonoră – *ff* / *f* și *p* / *pp*, sfârșindu-se cu un *ppp*, conferind o senzație auditivă de finalizare liniștită. Cu toate acestea, remarcăm accentuarea penultimului acord în toate cele patru partide instrumentale la o dinamică puternică – *ff*, fiind utilizat pentru a distorsiona din profunzimea piesei. Deși această piesă nu se regăsește în ciclul original (*Ecoul codrilor* pentru vioară și pian), totuși, se pot observa unele afinități îndepărtate din punct de vedere a atmosferei și a caracterului elegiac cu cea de-a treia piesă – *Balada*. Astfel, prin această omitere a unei miniaturi în favoarea unei piese noi, compozitorul își exprimă intenția clară de a evidenția individualitatea ciclului *Patru piese* pentru cvartetul de coarde.

Cea de-***a doua piesă***, intitulată *Hora* în *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, în contextul noului ciclu este lipsită de acest titlu, fiind definită de remarca *Tempo di hora* și măsura 6/8. Menținerea acestei lucrări pe locul secund în cadrul opusului este, probabil, alegerea autorului de

a crea, pe de o parte, unui contrast brusc între părți, iar pe de altă parte, de a apropia lucrarea cât mai fidel de varianta inițială. În cadrul miniaturii nu se observă divergențe majore, cu excepția unor modificări nesemnificative în construcția arhitectonică. Astfel, deși se păstrează aceeași formă *tripartită contrastantă cu repriză*: ***A-B-A₁-coda***, totuși, în compartimentul median ***B,*** cea de-a doua propoziție ***b*** (mm. 17-20) este repetată identic, comparativ cu miniatura originală, în cadrul căreia acompaniamentul suferă o ușoară schimbare; în consecință, fiind notată $\boldsymbol{b_v}$ (a se compara Tabelul 3.2.2 versus Tabelul 3.3.2 din Anexa 2). De asemenea, reieșind din cele expuse anterior, chiar dacă secțiunea ***Codei*** prezintă același text muzical în ambele piese, fiind bazată pe materialul tematic al propoziției ***b***, în cadrul ciclului *Patru piese* pentru cvartetul de coarde *coda* va fi notată, prin urmare, $\boldsymbol{b_v}$ (mm. 29-34).

Ținem să remarcăm abilitatea compozitorului în repartizarea liniilor melodice, demonstrând o gândire componistică de tip cameral. Astfel, în ***Introducere*** și în compartimentul ***A***, melodia *solo* este interpretată la vioara principală, iar acompaniamentul pianului a fost diseminat în partidele instrumentelor acompaniatoare – figura ostinato din mâna dreaptă a fost transferată prin procedeul de imitație în știma viorii secunde și a violei, iar optimile pulsatile din mâna stângă – transpuse în partida violoncelului, la *pizzicato* (Anexa 1, ex. 3.3.2). În compartimentul ***B,*** tema *solo*, însemnată de remarca *non flag*., este menținută de către autor în partida viorii întâi. Acompaniamentul este simplificat, fiind înlocuite pătrimile cu punct din filonul mâinii stângi a pianului cu doimi cu punct executate flageolet de vioara a doua și violă precum și respectiv, note duble în partida violoncelului. Totodată, aici este exclusă figura melodico-ritmică tipică *Introducerii* din *Ecoul codrilor* (Anexa 1, ex. 3.3.3). În secțiunea $\boldsymbol{A_1}$ lipsesc schimbări textuale importante, cu excepția nuanțelor dinamice, unde *f* este înlocuit cu *ff*, iar în cea de-a doua propoziție, în acompaniament, este introdusă și remarca dinamică *p*. În cadrul ***Codei,*** tema *solo* este plasată în partida violei, evidențiindu-se prin schimbarea cheii – din *do* în *sol*.

Cea de-***a treia piesă*** din ciclul *Patru piese* pentru cvartetul de coarde reamintește cu facilitate de miniatura debutantă a ciclului *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian. Fiind înglobată în aceeași construcție arhitectonică, care se apropie de forma *strofică variantică cu refren*: *strofa I* (***A***) – *strofa II* ($\boldsymbol{A_1}$) – *strofa III* ($\boldsymbol{A_2}$) – *strofa IV* ($\boldsymbol{A_3}$), la nivel structural, autorul introduce unele modificări în organizarea propozițiilor muzicale, utilizând metoda de augmentare în fiecare compartiment. Astfel, opoziția ***a,*** din strofa ***A*** – din 4 mm., se amplifică cu jumătate de măsură; propoziția $\boldsymbol{a_v}$, din strofa $\boldsymbol{A_1}$ (mm. 8-11) – din 3 mm., se extinde cu un sfert de măsură; propoziția $\boldsymbol{a_2}$, din strofa $\boldsymbol{A_2}$ (mm. 13-15) continuă același principiu de lărgire a celor 2 mm. cu un sfert de tact; iar în ultima strofă $\boldsymbol{A_3}$, ambele propoziții sunt dezvoltate: $\boldsymbol{a_3}$ (mm. 22-28) – din 6 în 7 mm. și $\boldsymbol{b_2}$ (mm. 24-28) – din 3 în 5 mm.; în consecință, piesa având cu o măsură mai mult decât cea originală, adică 28 m. (a se vedea Tabelul 3.3.3 din Anexa 2). Aceste amplificări, marcate și de prezența unei alternări

frecvente a măsurilor 4/4 – 3/4 – 2/4 – 5/4, subliniază abilitatea compozitorului de a manevra structura metro-ritmică.

În compartimentele nominalizate se pot identifica două secțiuni tematice principale: ***a*** – care în lucrarea originală constituie tema pianului, devine în cadrul cvartetului, tema acompaniamentului, executată de vioara întâi, vioara a doua și violoncel (Anexa 1, ex. 3.3.4), iar cea de-a doua – ***b*** (Anexa 1, ex. 3.3.5) înlocuită o dată cu ***c*** (Anexa 1, ex. 3.3.6) – transpun tema violonistică într-o formă recurentă. Inițial, primul segment (***b***) este transpus în partida violei *solo*, după care se perindă în partida viorii principale, marcând cel de-al doilea segment (***c***). În final, tema este interpretată la violă *solo* (***b***).

Pe lângă faptul că, factura piesei nu mai este atât de concentrată, expunând, mai degrabă, un mers melodic de tip liniar, dispersat între cele patru partide instrumentale, se pot observa și alte ajustări ce-i conferă individualitate. În lucrarea inițială (*Ecoul codrilor*), A. Mulear a utilizat tempoul general *Moderato assai* – cel mai probabil, pentru a marca un început energic al ciclului. În contrast, în procesul de transcriere a piesei, autorul revine asupra acestuia, înlocuind tempoul sus-numit cu *Largo*, având premisa că mișcarea vizată constituie centrul liric al întregului opus. Cu toate acestea, în vederea excluderii unei pulsații statice, sunt inserate și unele remarci agogice, precum *poco a poco accelerando*, *accelerando* sau *rallentando*. De asemenea, pe parcursul textului muzical se observă diversitate și în privința spectrului nuanțelor dinamice. Dacă miniatura intitulată *Ecoul codrilor* se limitează doar la cele două zone de bază – *forte* și *piano*, atunci piesa adaptată pentru cvartetul de coarde prezintă o paletă mai extinsă – *ff*, *mf*, *mp*, *crescendo* și *diminuendo*, permițând interpreților să expună un dialog sonor complex și interesant.

Ultima piesă – ***a patra*** –, cunoscută inițial sub denumirea *Dans găgăuz*, este transcrisă identic în ciclul nou *Patru piese* pentru cvartetul de coarde, fiind adaptată respectiv pentru acest ansamblu, inclusiv cu păstrarea aceleași structuri arhitectonice – *tripartită contrastantă cu repriză*: ***A***-***B***-***A***-*coda* și a propozițiilor aferente (Anexa 2, tab. 3.3.4). Deși compozitorul nu a păstrat titlul, indicând doar tempoul *Allegro con brio*, acest fapt nu constrânge și nu limitează conceptul ideatic al lucrării – ba mai mult, conferă aceeași încheiere energică și plină de vitalitate.

În cadrul miniaturii, autorul construiește factura melodico-ritmică într-un mod original. Astfel, în primul compartiment – ***A*** (mm. 5-12), tema *solo* este menținută în partida viorii întâi, fiind dublată parțial de violă pe timpii 1, 4 și 5, în timp ce vioara secundă și violoncelul devin grupul acompaniator, menținând pulsația metro-ritmică prin două acorduri de cvinte dublate la octavă (Anexa 1, ex. 3.3.7). În partea mediană – ***B*** (mm. 13-33), este expusă o poliritmie la patru voci, unde fiecare instrument dezvoltă propria sa linie melodică (Anexa 1, ex. 3.3.8). Vioara întâi, pornind din registrul acut și ajungând rapid în cel inferior, interpretează în continuare tema de bază, fiind îmbogățită cu diverse procedee tehnice, printre care: cântarea pe o anumită coardă –

sul G, direcția arcușului în jos, glissando la octavă și grupe de cvartolet. Inițial, vioara a II-a și viola, prin utilizarea duratelor mici – optimi și șaisprezecimi, completează textura muzicală, creând un conglomerat sonor. Iar începând cu cea de-a doua propoziție, prin apariția pătrimilor în știma violei, ea va trece în grupul secundant, susținând discret discursul muzical prin punctul de orgă *f*. Totodată, între cele două instrumente acompaniatoare se conturează o hemiolă, prin raportul 2:3, grație grupelor de optimi apărute în partida violoncelului.

În ultimul compartiment – ***A*** (mm. 34-41), deși tema *solo* rămâne fixată în partida primei viori și cele două propoziții muzicale se reiterează, totuși acompaniamentul este rearanjat, expunând astfel o repriză dinamizată. Anume această construcție amintește de partida pianului din miniatura originală *Dans găgăuz,* compartimentul $\boldsymbol{A_v}$, unde optimile sunt plasate pe fiecare timp al măsurii 5/8 sau doar pe primii șapte timpi ai măsurii 8/8. Astfel, raportându-ne la piesa transcrisă, autorul a subliniat importanța fiecărui instrument în cadrul cvartetului de coarde – vioara secundă și viola interpretează timpii 2 și 5, respectiv – 2, 5 și 7, imitând mâna dreaptă a pianului, iar violoncelul, având rolul vocii basului (a mâinii stângi) – menține pulsația pe timpii 1, 3 și 4, ulterior – pe 1, 3, 4 și 6, cu accentuarea timpului de mijloc prin *arcuș în sus*.

Compozitorul A. Mulear revine cu o intenție ingenioasă asupra ciclului *Patru piese* pentru cvartetul de coarde, introducând în cadrul acestuia încă o piesă – a cincea. Opusul denumit ***Cinci piese* pentru cvartetul de coarde** – rezultatul prelucrării triple, conform primei și ultimei foi a manuscrisului este marcat cu același an – 1979[56], și conține următoarele miniaturi: *Grave, Tempo di hora, Largo, Allegro con brio* și *Allegretto*. Deși între cele două creații analoage – ciclul *Patru piese* pentru cvartetul de coarde și ciclul *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde (titlurile ambelor lucrări manuscrise nu conțin notița cu privire la omagiul compozitorului A. Stârcea) – se observă o paletă de afinități, în special, cu privire la construcția arhitectonică a pieselor, a textului muzical, a facturii și a mijloacelor de expresie muzicală, totuși ne propunem să realizăm o analiză comprehensibilă în vederea elementelor structurale, stilistice și tematice a ultimului. Ca și în *Patru piese* pentru cvartetul de coarde, autorul nu păstrează titlurile originale ale părților componente (prezente, însă, în ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian); acestea fiind identificate prin numerotare.

Prima piesă din ciclul *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde, marcată de tempoul *Grave*, este aceeași lucrare de debut a opusului format din patru piese. Deși la prima vedere pare că prezintă o simplă repetare, totuși compozitorul reușește să introducă unele modificări, oferindu-i astfel un caracter distinctiv. Miniatura nominalizată este organizată în limitele aceeași forme arhitectonice *monopartite* ***A***, cu divizare în cele trei propoziții aferente – ***a*** (mm. 1-4), $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 5-8) și $\boldsymbol{a_2}$ (mm. 9-11), (Anexa 2, tab. 3.3.5).

Propoziția ***a***, conținând același text muzical, expune dialogul sonor dintre cei doi „participanți” – viola, cu rol de instrument *solo* și grupul acompaniator, format din cele două viori și violoncel. „Întrebarea”, cuprinzând primele 2 mm., se afirmă la nuanța dinamică *f* și se încheie pe un ton răsunător grație *crescendoului*. Această frază poate fi secționată în patru celule aranjate în diapazonul cvintei perfecte *f-c*. În *prima* celulă (m. 1), formată din două optimi, ambitusul intervalic este redus la 1P (*g-g*). Prin această repetiție, viola conferă melodiei o notă de austeritate, subliniindu-și întâietatea și stabilind un punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioră a celorlalte motive muzicale. În cea de-*a doua* celulă (m. 1) este menținută aceeași construcție ritmică din două optimi, dar cu expunerea unui alt interval melodic – 2M descendentă, menținând în continuare caracterul autoritar al instrumentului *solo*. Cea de-*a treia* celulă (m. 1) poate fi considerată momentul de culminație, fiind cea mai convingătoare parte a „întrebării”. Complexitatea ritmico-intervalică devine mai dezvoltată, fiind construită dintr-o optime și două șaisprezecimi, centrându-se pe intervalul de 2M descendentă, apoi pe 2m descendentă. Ultima celulă – *a patra* (m. 2) – încheie fraza muzicală prin două durate mai lungi – o pătrime și o notă întreagă, având rolul unei tranziții către următoarea secțiune. Totodată, grație schimbului pulsației metro-ritmice din 3/4 (m. 1) în 5/4, interogația devine amplificată și capătă expresivitate.

Imediat după epuizarea primelor două măsuri, grupul secundant oferă – printr-un trison major –, „răspunsul”, marcând începutul celei de-a doua fraze din cadrul propoziției. Parțial, materialul muzical este construit dintr-o linie melodico-ritmică și structură intervalică identice. Pe de o parte, aici, se observă utilizarea repetitivă a *primei* celule, fiind expusă în toate cele patru partide instrumentale, dar în același timp, și unele varieri ușoare. În cadrul celei de-*a doua* celule sunt înlocuite optimile tipice cu o pătrime în știmele viorii secunde, a violei și a violoncelului, iar în cea de-*a patra* celulă – pe lângă intervalul caracteristic de 2M descendentă, apar 2m și 3m (în partida viorii secunde și respectiv, în cea a violei).

Propoziția mediană $\boldsymbol{a_1}$, fiind construită după principiul celei precedente, reiterează materialul tematic cu unele modificări textuale, conferind piesei muabilitate sonoră. De această dată, segmentul „întrebării” (mm. 5-6), păstrat de către autor în partida violei *solo*, este expus la o 5P superioară. Totodată, discursul este redus la trei figuri motivice. Astfel, cea de-*a doua* celulă se repetă identic din punct de vedere ritmic de trei ori, cu evidențierea unui nou interval – 4P, iar cea de-a *treia* și *a patra* celulă sunt reluate fără schimbări. Replica (mm. 7-8), din nou, este interpretată de către grupul acompaniator, completând discursul muzical prin diversificarea desenului ritmic a celulelor, în special, a celei de-*a doua* și a celei de-*a patra*. În același timp, prin substituirea optimilor cu pătrimi în toate cele patru partide instrumentale, se produce o nouă celulă – *a cincea*, fiind construită în același diapazon intervalic – 2M și 3m descendente. Acest „răspuns” capătă o mai mare amplificare grație alternării a două măsuri – 4/4 și 5/4.

Ultima propoziție ***a₂***, deși este mai restrânsă comparativ cu piesa analoagă – din 7 mm. în 3 mm. –, totuși reprezintă momentul de finalizare a lucrării. Construcția ei se remarcă printr-o abordare componistică ingenioasă. „Întrebarea" rămâne plasată în partida violei, fiind completată de către vioara secundă și violoncel prin pedala *c*, la *f*, iar în vederea accentuării unei diversități timbrale, compozitorul scrie discursul muzical al instrumentului *solo* în *cheia sol*. Fiind utilizat procedeul de diminuare a textului muzical, aceasta se încheie brusc, la *p*, în măsura următoare (m. 10). „Răspunsul", format dintr-o singură măsură (m. 11), apare ca un ecou, prin nota întreagă expusă în cele patru știme instrumentale, culminând dialogul într-un consens. Totodată, pentru a conferi piesei un final difuz și o atmosferă delicată, este introdusă o nouă remarcă – *diminuendo e morendo*, executată pe fundalul nuanței dinamice mobile *decrescendo*.

În urma unei analize comprehensibile asupra creațiilor compozitorului A. Mulear, deducem faptul că se pot găsi similitudini și între alte lucrări semnate de acesta, din categorii diferite. Un exemplu elocvent este piesa vizată și *piesa nr. 3* din ciclul *Patru piese* pentru pian (*Moderato, Allegretto, Moderato assai* și *Allegro moderato*), datat cu anul 1978, conform foii de titlu a manuscrisului. Ba mai mult, se constată că prima piesă a ciclului *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde prezintă o transcriere directă a celei de-a treia părți a ciclului pentru pian, având premisa numărului egal de măsuri – 11.

În cadrul piesei pentru pian, „întrebarea", prezentând o melodie într-o voce, este plasată în filonul mâinii drepte, la *mf*, iar „răspunsul" acordic – în mâna stângă, la *f*. De asemenea, este păstrat și metrul variabil, fiind exprimat prin schimbul frecvent al măsurilor – 3/4, 4/4, 5/4, cu excepția tactului 2, unde este continuată pulsația măsurii 3/4. Unica deosebire dintre aceste două miniaturi constă în indicația tempoului. Dacă piesa pentru pian este marcată de *Moderato assai*, ce sugerează o interpretare destul de calmă și așezată, atunci piesa pentru cvartetul de coarde adoptă o mișcare și mai lentă, datorită tempoului *Grave*. Totodată, nu putem ignora faptul că, inițial, compozitorul a integrat piesa pentru pian în ciclul *Patru piese* pentru cvartetul de coarde, realizând ușoare modificări textuale.

În acest context, este oportun să reamintim și de o altă lucrare a lui Mulear – *piesa nr. XX* din culegerea de autor *Douăzeci și cinci de piese* pentru pian, editată în a. 1982 de *Literatura artistică* (dedicată nepoatei sale, Miluța Mulear). În primul rând, nu putem trece cu vederea similitudinile izbitoare dintre lucrarea numită și *piesa nr. 3* din ciclul *Patru piese* pentru pian, compus câțiva ani mai devreme, care a stat la baza transcrierii primei piese a ciclului (-rilor) pentru cvartetul de coarde. În al doilea rând, deși cele două piese pentru pian prezintă un text muzical unic, totuși ne propunem o trecere în revistă a unor diferențieri din perspectivă tehnico-interpretativă. Așadar, vizibil se poate observa atribuirea a trei tempouri distincte la una și aceeași lucrare muzicală: *piesa nr. 3* (din ciclul *Patru piese* pentru pian) este marcată de *Moderato assai*;

piesa nr. XX (din ciclul *Douăzeci și cinci de piese* pentru pian) – de *Moderato sostenuto con rubato*, iar piesa debutantă a opusului (-rilor) pentru cvartetul de coarde este scrisă în tempoul *Grave*. Cu toate acestea, în fiecare caz, piesa este păstrată într-o zonă de interpretare temperată și echilibrată. De asemenea, în *piesa nr. XX* se observă o suplinire a textului muzical cu nuanțe dinamice[57]. Nu în ultimul rând, se remarcă și diferențe de articulare a textului muzical[58].

Cea de-***a doua piesă*** din ciclul *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde, pe lângă faptul că este numerotată, marcată de tempoul *Tempo di hora* și măsura 6/8, conține și titlu notat în limba rusă – *Hora*. Din această perspectivă, ea se apropie mai mult de miniatura originală din *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, iar din punct de vedere a facturii și a repartizării liniilor melodice ale instrumentelor – de cea de-a doua din ciclul format din patru piese dedicat cvartetului de coarde. Având premisa că miniatura dată este o transcriere fidelă, ea păstrează aceeași construcție arhitectonică – *tripartită contrastantă cu repriză*: ***A-B-A$_1$***, unde fiecare compartiment poate fi divizat în două propoziții, cu excepția *Codei* (Anexa 2, tab. 3.3.6). Totodată, textul muzical al *Horei* reamintește cu facilitate de principiul poliostinato ritmico-melodic, ce conturează într-un mod vădit imaginea muzicală a acestui dans.

Următoarea piesă – ***a treia*** –este o transcriere reprezentativă a celei de-a treia din ciclul *Patru piese* pentru cvartetul de coarde. Fiind marcată de același tempo – *Largo* și metru variabil – 4/4, 3/4, 2/4 și 5/4, în mare parte, aceasta păstrează materialul tematico-muzical. Totodată, din punct de vedere a construcției arhitectonice, lucrarea vizată se apropie, mai degrabă, de prima piesă intitulată *Ecoul codrilor* din ciclul cu același nume scris pentru duetul vioară-pian. Acest lucru se datorează numărului de măsuri constitutive – 27 în locul celor 28 (Anexa 2, tab. 3.3.7). Ținem să remarcăm faptul că A. Mulear, ca și în prima piesă, conferă violei rolul instrumentului *solo*, care funcționează în contextul cvartetului ca o „a treia vioară", având „sarcina de a umple armonii și/sau de a prezenta contrasubiecte neambițioase […]" [43, p. 66]. Așadar, viola contribuie la definitivarea centrului liric al întregului ciclu, dat fiind faptul că, partida acesteia, fiind scrisă în *cheia sol*, „poate reprezenta un plus de gingășie, un plus de poezie, un plus de melancolie […]" [ibid., p. 66].

Cea de-***a patra piesă***, pe de o parte, reamintește de *Dans găgăuz* din *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, iar pe de altă parte, de finalul ciclului *Patru piese* pentru cvartetul de coarde. Fiind scrisă în tempoul similar *Allegro con brio* și metrul alternant 5/8 – 8/8 – 7/8 – 6/8, reexpune cu fidelitate și forma arhitectonică *tripartită contrastantă cu repriză* ***A-B-A***, cu propozițiile sale aferente (Anexa 2, tab. 3.3.8). Pe lângă faptul că, pe parcursul textului muzical sunt observate aceleași două zone de intensitate – *forte* și *piano*, susținând într-un mod subtil mersul dansant al piesei, totuși se pot observa unele deosebiri, rezultate fie din absența unor nuanțe dinamice sau din substituirea acestora, fie din prezența unor remarci interpretative. Astfel, în compartimentul ***A***,

intrarea violei (m. 5) nu este marcată cu *f*, probabil, din considerentul de a nu acoperi strălucirea tehnică a viorii întâi, iar acompaniamentul viorii secunde, în cea de-a doua propoziție (m. 9), se impune a fi interpretat cu *accent*, imitând, în acest sens, partida violoncelului.

În cel de-al doilea compartiment – ***B***, pe de o parte, în vederea creării unui conglomerat sonor mai complex, în partida violoncelului, autorul dublează optimile în șaisprezecimi, și anume cele de pe timpii 5, 6, 7 și 8 (m. 13) și respectiv, toți cei șapte timpi din măsura următoare, iar pe de altă parte, pentru a nu devia de la pulsația ritmică, în m. 15, se vor accentua timpii impari ai măsurii – 1, 3 și 5. În secțiunea *reprizei* ***A***, compozitorul exclude din acompaniamentul grupului secundant – vioara a II-a, viola și violoncel –, nuanța dinamică *ff*, oferind, în acest sens, prioritate viorii întâi (m. 34). În *Codă*, de asemenea, a fost revizuită paleta de intensități, fiind eliminată nuanța dinamică *p*, din partidele viorii I și a violei. Astfel, finalul piesei va suna glorios și plin de fast.

Ultima piesă a ciclului *Cinci piese* – cea de-***a cincea*** –, deși expune o imagine potrivită în contextul ideatic general al opusului, totuși, din punctul nostru de vedere, din cauza tempoului său mai moderat – *Allegretto*, atenuează subtil din caracterul expresiv și vivace tipic unui final. Cu toate acestea, miniatura oferă un suflu autentic, subliniind alegerea originală deliberată a compozitorului A. Mulear (Anexa 1, ex. 3.3.9). Fiind cea mai amplă parte a opusului, cuprinzând 106 m., are o structură arhitectonică de tip *tripartită contrastantă cu repriză comprimată*: $\boldsymbol{A}/\boldsymbol{A_1}$-$\boldsymbol{B}$-$\boldsymbol{A_v}$ (Anexa 2, tab. 3.3.9). În cadrul acestor secțiuni, metrul muzical fluctuează printr-un șir de măsuri ternare și binare – 3/8, 2/8, 4/8 și 3/4, apropiindu-se de tiparul facturii populare.

Primul compartiment ***A***, scris în tonalitatea *a-moll*, este construit din patru propoziții, ce expun repetitiv o temă melodică de inspirație folclorică. Dintr-o altă perspectivă, acestea pot fi grupate conform formei *bipartite*, obținându-se: $\boldsymbol{a}$-$\boldsymbol{a_1}$ / $\boldsymbol{a_v}$-$\boldsymbol{a_1}$. În propozițiile debutante – $\boldsymbol{a}$ (mm. 1-6) și $\boldsymbol{a_v}$ (mm. 20-25) – vioara întâi îndeplinește rolul instrumentului *solo*. Interpretând într-o manieră *rubato*, aceasta conferă piesei un caracter doinit. Tema este construită din două *laitmotive*, ce sunt divizate printr-un *glissando*, unde primul, fiind format din notele e^2 și a^1, aranjate pe un mers descendent-ascendent, inițiază intonația de bază, iar cel de-al doilea, mai complex și îmbogățit cu câteva ornamentații, expune un tetracord – d^2, e^2, fis^2 și g^2 –, ce contribuie la dezvoltarea melodică. Figurile de triolet din două șaisprezecimi, urmate de pauză de șaisprezecime și apogiaturile simple și duble superioare, mențin alura folclorică în cadrul miniaturii. În a treia și a patra măsură a celor două propoziții intervine grupul secundant – vioara a II-a, viola și violoncelul, care execută la *pizzicato* o formulă ritmică sincopată în baza principiului ostinato. În pofida nuanței dinamice identice cu instrumentul *solo* – *mf*, totuși acestea nu au un rol proeminent în construcția compartimentului.

Celelalte două propoziții care se repetă identic – $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 7-19) și $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 26-38), se desfășoară pe parcursul a 13 mm. și expun tema cu modificări. Astfel, în primul *laitmotiv*, sunetul

a^{1} este triplat, prin înlocuirea optimilor inițiale cu un triolet din șaisprezecimi, aducând melodiei o ușoară dinamizare. Cel de-al doilea *laitmotiv* este mai dezvoltat, păstrând principiul de expunere la 5P ascendentă (*d*^{2} – *a*^{2}) și 4P descendentă (*d*^{2} – *a*^{1}). Propozițiile se finalizează pe sunetul prelungit *a*^{1}, în partida viorii întâi, fiind completat de instrumentele acompaniatoare prin figura tipică ostinato – de această dată –, desfășurată pe parcursul la 4 mm.

Cea de-a doua parte a primului compartiment, notată ***A*$_{1}$**, nu prezintă un material muzical nou, ci se limitează la varierea și dezvoltarea celui precedent. Propoziția ***a*$_{2}$** (mm. 39-51) debutează prin anacruză cu subtonul *cis*^{2} și printr-o accelerare subită ajunge în registrul acut, menținând pe parcursul a 5 mm., prima tonicii – *a*^{2}. Acompaniamentul intervine din nou cu aceeași construcție ostinato, executată *pizzicato*. Anticipată de un *glissando* ascendent, înfrumusețat cu o apogiatură dublă încorsetată într-un triolet, propoziția ***a*$_{3}$** (mm. 52-62) începe, de asemenea, prin anacruză și marchează culminația primului compartiment atât prin schimbul frecvent al măsurilor (4/8-3/8-2/8-3/8), cât și prin atingerea punctului acut, în partida viorii întâi, grație subtonului prelungit *gis*^{3}.

În vederea consolidării zonei culminante, compozitorul propune o *Punte* scurtă (mm. 63-67), ce pornește din registrul acut și coboară accelerat în registrul mediu, liniștind, pe de o parte, energia primului compartiment, iar pe de altă parte, pregătind următoarea secțiune printr-o suprapunere, inițiată de sunetul *c*^{2}, fiind precedat, la rândul său, de un *glissando*.

Compartimentul median ***B***, marcat de tonalitatea omonimă – *A-dur,* aduce miniaturii o schimbare de atmosferă. Grație caracterului său luminos, servește, mai degrabă, ca o temă secundară, fixând centrul liric. Totodată, pulsația febrilă de 3/4, în cadrul căreia durata unei pătrimi se egalează cu o optime – conform remarcii –, denotă prezența unui vals. Discursul muzical poate fi împărțit în două segmente inegale – ***b*** (mm. 68-73) și ***b*$_{1}$** (mm. 74-80). Prima propoziție debutează simultan în cele patru partide instrumentale la *arco*. Datorită nuanței dinamice *p* și a trăsăturii de arcuș *legato* se conturează o coeziune echilibrată, rezultând un consens sonor. Tema *solo*, interpretată la vioara întâi, este dominată de prezența densă a secundelor melodice mici și mari plasate în direcție ascendentă și respectiv, descendentă, ce amplifică starea duioasă a secțiunii. Finalizarea propoziției cu o semicadență autentică pe acordul de dominantă – D$_{5/3}$, marchează un „moment de repaus sau întrerupere” [71, p. 57], fiind tratat, totodată, ca „un semn de respirație înainte de fraza ulterioară necesară în prezentarea unui gând” [130, p. 43].

Cea de-a doua propoziție, extinsă cu o măsură și interpretată la *mp*, prezintă o reiterare, menținând caracterul dansant al valsului pe fundalul intonațiilor de secundă. Cu toate acestea, filonul folcloric se resimte într-un mod voalat printr-o sincopă generală (m. 78). Cadența finală, marcată de III$_{7}$, conferă compartimentului median „cantabilitate și varietate” deosebită [71, p. 146] evocând, în același timp „o plăcere prelungită” [130, p. 44].

Ultimul compartiment al piesei – $\boldsymbol{A_v}$, are funcția unei reprize variate, în cadrul căreia se remarcă o structură comprimată. Astfel, materialul tematic este amintit prin cele două propoziții aferente – ***a*** (mm. 81-86) și $\boldsymbol{a_{1v}}$ (mm. 87-97). Piesa se finalizează cu o ***Codă*** (mm. 98-106), ce a fost anticipată de o pauză scurtă generală. Provenind din nucleul sonor al temei ***A***, aceasta reamintește și consolidează, pentru ultima dată, tema de bază a piesei. Pe fundalul prelungit al sunetului a^1, grupul acompaniator, de asemenea, intervine sincopat prin motivul melodico-ritmic ostinato.

În baza documentelor studiate, nu găsim nici o informație cu privire la faptul că ciclul, în varianta sa finală – din cinci piese, a fost prezentat în cadrul unei adunări sau al unui concert. Cu toate acestea, înregistrarea opusului, păstrată în arhiva audio a Companiei *Teleradio-Moldova*, atestă importanța sa artistică în domeniul muzicii autohtone, dar și a nivelul componistic înalt.

3.4. Concluzii la capitolul 3

1. Lucrările semnate de A. Mulear, analizate în acest capitol, se încadrează în unul dintre cele mai prevalente genuri ale muzicii instrumentale de cameră, create de compozitorii din Republica Moldova, – opusuri ciclice. Varietățile acestora – suita și ciclul de piese – și-au găsit, în egală măsură, realizarea în creația compozitorului. Toate ciclurile, cu excepția celui din cinci părți, au fost publicate la sfârșitul anilor 1960 – începutul anilor 1970 în culegeri de repertoriu pentru instrumentele cu coarde, iar *Șase miniaturi* – sub formă de partitură separată. Înregistrările de studio ale compozițiilor au fost păstrate în fondul radio.

2. În ciuda unor diferențe în definirea tipurilor de cicluri (în opinia noastră, *Ecoul codrilor* se apropie mai mult de genul suitei) și ale proporțiilor diverse a acestora, ele reunesc lucrări de formă mică, denumite de autor și editori „piese", fiind identificate de noi și ca miniaturi, iar ciclul din *Șase miniaturi* a primit această denumire de gen fără echivoc. În dorința compozitorului de a îmbina piese mici într-un ciclu unitar se observă tendințe romantice, ceea ce s-a manifestat în mod deosebit în cazul lucrărilor – ciclul din patru piese *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian și *Patru piese* pentru cvartetul de coarde *(În memoria lui A. Stârcea) / Cinci piese* pentru cvartetul de coarde, în care piesele de gen – *hora*, *dans găgăuz*, *baladă* – sunt precedate de o miniatură programatică, ce a oferit denumirea primului ciclu. Fără a recurge la legăturile intonațional-tematică sau tonală a pieselor contrastante, Mulear pune la baza conexiunii dintre ele un concept unic sub forma apartenenței la tradiția populară. În rest – simplitatea formelor muzicale, principiul contrastului, manifestat la nivelul comparării trăsăturilor caracteristice ale genurilor primare, tempoului, metroritmului, texturii etc. – ciclurile analizate corespund în totalitate celor clasico-romantice ale muzicii academice.

3. Caracterul imaginilor pieselor din cadrul ciclurilor pentru instrumentele cu coarde ale lui A. Mulear, care determină conținutul lor emoțional, se extinde de la diverse manifestări lirice, inclusiv cele legate de trăiri subiective, lirică peisagistică, până la sfera dansurilor populare pline de viață. Având în vedere faptul că maestrul se inspiră nu doar din genurile folclorice locale, ci și din particularitățile de interpretare ale muzicii populare pentru instrumentele cu coarde, poziția estetică a compozitorului se apropie de romantismul național, caracteristic școlilor naționale de compoziție în dezvoltare din spațiul cultural comun al acelei perioade. Actualizarea în ciclurile lui A. Mulear a unor idei creative, precum genul baladei, care a devenit extrem de popular în epoca romantismului, precum și apelul la imagistica naturii, care demonstrează legătura romantismului cu cultura tradițională, confirmă orientarea autorului către tradițiile romantismului.

4. Prin mijloacele limbajului muzical semnificativ actualizate, ciclurile instrumentale pentru coarde ale lui A. Mulear se deosebesc nu doar prin trăsături clasico-romantice, ci și prin apropierea de curentul neofolcloric din muzica secolului XX, asociat cu opera lui B. Bartók, G. Enescu și alții. Fără a cita exemple folclorice autentice, compozitorul încearcă să recreeze așa-numitele stileme tradiționale tipice folclorului moldovenesc, adică trăsături stilistice stabile. Remarcăm în mod deosebit reconstituirea de către Mulear a manierii virtuoase de a cânta la instrumente cu coarde și interpretarea viorii ca suport fundamental al expresiei. Compozitorul a combinat cu succes două modele ale gândirii creative – improvizația specifică culturii orale a muzicii folclorice, cu structurile constructive ale muzicii academice.

5. În acest sens, printre trăsăturile stilistice distincte se numără respectarea principiului de dezvoltare melodică sub forma unei varieri constante a celulelor tematice mici, actualizarea lor variantică, utilizarea unor intonații caracteristice vii, îmbogățirea melodiei cu cromatisme, flageolete și ornamentica – apogiaturi simple, ordinare și duble, triluri, precum și flexibilitatea ei metroritmică, metrul variabil.

6. Fără a se detașa de dezvoltarea tematică, tonal-armonică sau modală în cadrul formelor muzicale tipice reînnoite, compozitorul complică în mod semnificativ nu doar melodia, ci și verticala armonică, inclusiv prin intermediul cromatizării. Definitivarea și recunoașterea stilului lui A. Mulear este asigurată, în special, de modalul, inclusiv cromatic, mixturi tonal-modale, construcții verticale pronunțat disonante, suprapuneri politonale. La nivelul texturii, cu toată diversitatea sa în ciclurile analizate, trăsăturile stilului compozitorului au inclus polifonizarea expunerii, diverse forme de ostinato, poliostinato.

4. GENURI CAMERAL-INSTRUMENTALE PENTRU CVARTET DE COARDE: SPECIFICUL ABORDĂRII STILISTICE

Opusurile în genul de suită constituie un segment revelator al repertoriului instrumental al compozitorului A. Mulear, reflectând atât propriile predilecții estetico-artistice, cât și evoluția tehnicilor sale componistice. Sursele biografice și academice disponibile relevă câteva suite cu o componență instrumentală diversă din portofoliul componistic al maestrului, ce se înscriu în sfera muzicii atât simfonice, cât și camerale. Aparținând diferitor perioade de creație a compozitorului, suitele lui A. Mulear se încadrează în procesul de dezvoltare a componisticii muzicale autohtone[59], conturând direcțiile și conținutul etapelor parcurse de acest gen. Opusurile ciclice de tip suită reflectă o evoluție semnificativă a abordării sale componistice în creația muzicală din Republica Moldova, raportându-se fie la anii 1960, care „marchează cotitura spre o îmbogățire a formei și a conținutului genului de suită" [15, p. 21], fie la anii 1970–1980, care „reprezintă pentru suita moldovenească o adevărată perioadă de înflorire" [ibid., p. 25].

4.1. *Suita (lirică)* pentru cvartet de coarde

Suita (lirică) pentru cvartetul de coarde, compusă în 1967 (Anexa 1, ex. 4.1.1) – unele detalii cu privire la titlul lucrării, a se vedea în Anexa 3.3.1 – reprezintă o lucrare cvadripartită[60], fiind un exemplu original de complexitate și flexibilitate interpretativă, subliniată de titlurile mișcărilor desemnate prin tempouri distincte: *Andante, Moderato sostenuto, Moderato assai* și *Allegro*. Totuși, o analiză comparativă a partiturii opusului și a înregistrării audio relevă o altă succesiune a mișcărilor – *Moderato assai, Moderato sostenuto, Andante* și *Allegro*. Se remarcă faptul că părțile a II-a și a IV-a (*Moderato sostenuto* și *Allegro*) își păstrează pozițiile inițiale, ceea ce poate arăta o intenție clară a compozitorului de a menține anumite relații structurale în cadrul *Suitei*.

Titlul ***Primei mișcări*** a *Suitei*, marcată de măsura 4/4 și denumită simbolic *Рассказ* (*Povestire*), sugerează atmosfera poetică a imaginilor mitice și fantastice. Acest tip de gândire este remarcat și în alte opusuri, în care autorul utilizează un limbaj muzical potrivit pentru a reda diverse situații și întâmplări inspirate din legende, povești și basme. Aspectul narativ al părții este evocat de tempoul *Moderato assai*, ce oferă o pulsație metro-ritmică potolită și lipsită de agitație.

Arhitectonica mișcării se înscrie în perimetrul formei *tripartite simple cu repriză*. Astfel, materialul muzical poate fi structurat în trei compartimente: ***A-B-A₁*** (Anexa 2, tab. 4.1.1) care, într-un fel sau altul pot face referire la trei etape ale unei povestiri: *începutul, mijlocul* și *sfârșitul* sau alternativ, *momentul inițial, median* și *final*. Compartimentul debutant ***A***, *fis-moll,* este secționat în trei propoziții muzicale echivalente. Dezvoltarea tematică în cadrul acestor secțiuni determină apartenența lor la forma variantică. Hotarele imaginare ale propozițiilor sunt clar

delimitate nu doar grație organizării melodico-ritmice, dar și prin prezența trisonului tonicii – prima (*fis*) și cvinta (*cis*), care se regăsesc la fiecare început de propoziție în partida viorii întâi, conferind un punct de referință sonor. Procedeul de bază utilizat pentru construirea facturii muzicale este periodicitatea ce constă din repetarea unui nucleu din două măsuri, unde prima este supusă varierii, iar cea de-a doua este stabilă.

Propoziția ***a*** (mm. 1-4) inițiază discursul muzical în partida viorii *solo*, care este completată de violă. Celelalte două instrumente – vioara a II-a și violoncelul – susțin melodia prin pasaje descendente și respectiv, ascendente, formate din pătrimi și doimi, care alternează o dată la 2 mm., diferențiindu-se în sensul sintactic și dinamic (*mf* urmat în m. 2 de *sub. p*). Totodată, pentru a amplifica atmosfera lucrării, compozitorul plasează remarca *con sordino* în toate cele patru partide instrumentale, obținând astfel un timbru estompat al cvartetului. Cea de-a doua propoziție – $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 5-8), are un rol important în dezvoltarea discursului muzical, marcând o intensificare tematică. Aici, viola perindă din *cheia do* în *cheia sol*, în timp ce violoncelul trece din *cheia do* în *cheia fa* – schimbări percepute nu doar la nivel tehnic, de notație, dar și ca mijloace de îmbogățire timbrală și sonoră. Totodată, propoziția mediană continuă ideea de alternare dinamică, tipică fiecărei măsuri: *f* urmat de un contrast realizat de *p*, producând un efect de „întrebare-răspuns".

Ultima propoziție – $\boldsymbol{a^1}$ (mm. 9-12), fiind expusă la o octavă inferioară, produce o diminuare graduală a intensității prin utilizarea nuanțelor dinamice *mf* și *decrescendo*, care, pe de o parte creează o trecere organică către următorul compartiment, iar pe de altă parte, temperează energia sonoră acumulată anterior. Pauza de optime cu *fermată* (m. 12) la sfârșitul propoziției vizate adaugă arhitectonicii un moment de suspendare temporară, finalizând prima secțiune.

Compartimentul ***B***, introdus de tonalitatea *c-moll* prin schimbarea semnelor constitutive, poate fi divizat în trei propoziții, respectând același principiu tripartit. Prima trasare a temei – ***b*** (mm. 13-16), plasată în partida viorii întâi, care începe la *p* și culminează la *f*, se remarcă printr-o abundență de durate scurte, preponderent optimi, fiind îmbogățite cu triolete și pauze de optimi. Melodia este completată de replica violei, dublând melodia la interval de 4P (m. 15) și 2M (m. 16), pe un *p* subtil. În propoziția $\boldsymbol{b_1}$ (mm. 17-20), tema este transpusă la interval de nonă descendentă în partida violoncelului, care migrează din *cheia fa* în *cheia sol*. Pornind de la *mf*, realizând o intensificare graduală prin *poco a poco crescendo* și culminând cu un *sf*, creează un dialog intens cu vioara I, prin pasaje ascendente și descendente, în registrul acut. Vioara II și viola susțin pulsația armonică prin pătrimi scurte, interpretate *tenuto*, fiind unite într-o construcție suitoare, unde vioara expune câte două pătrimi pe timpii 3 și 4, iar viola – trei pătrimi, completând și timpul 2. În m. 20 se observă o „alunecare" cromatică în tonalitatea *cis-moll* (armonic), asociată cu modificarea enarmonică, fiind anticipată de sunetele *mi becar* (m. 18) și *la becar* (m. 19) din partida violei. În vederea accentuării culminației mișcării, compozitorul plasează o pedală în linia

violoncelului, pe fundalul căreia celelalte instrumente expun o secvență melodică descendentă în registrul acut, ulterior, violoncelul completează timpii 3 și 4 cu o replică tăioasă, care pornește ascendent, realizând și schimbarea în *cheia fa*. Totodată, pentru a domoli atmosferă și a pregăti trecerea către secțiunea finală, instrumentele execută simultan un *sf* care se dezvoltă ușor într-un *crescendo*.

Următoarea propoziție – ***b₂*** (mm. 21-25), se extinde cu o măsură față de cele două precedente, revine la tonalitatea *c-moll* și introduce tema *solo* în partida viorii I. Rolul său este de a asigura o tranziție cât mai fluidă spre secțiunea reprizei. Ultima măsură este construită într-un mod original, începând la un *p* general și trecând într-un *diminuendo* gradual în partida viorii *solo,* care expune un pasaj într-o direcție alternativă – ascendent-descendent-ascendent. Melodia viorii întâi în partea mediană este îmbogățită cu apogiaturi simple superioare, care, în principal, sunt utilizate „în mijlocul diferitor grupări de note, cum ar fi trioletele […], astfel evitând monotonia sunetelor repetate în melodie" [58, p. 35]. În același timp, aducând și un element ritmico-melodic de diversificare a texturii muzicale, oferind discursului o ușoară alură folclorică.

Repriza primei mișcări – compartimentul ***A₁,*** revine la tonalitatea de bază *fis-moll*, divizându-se în trei propoziții: ***a*** (mm. 26-29), ***a₁*** (mm. 30-33) și ***a₂*** (mm. 34-39). Deși propozițiile date recapitulează materialul muzical al primului compartiment, totuși, propoziția ***a₂*** prezintă o modificare tematico-structurală prin extinderea sa – de la 4 la 6 mm., culminând cu o încheiere delicată la *p* în toate cele patru știme instrumentale (m. 36). Finalul piesei este „condimentat" de un acord din cvartă perfectă și un triton, pe treapta a VI-a, ce marchează, mai degrabă, „o poziționare specifică decât o structură neobișnuită a acordurilor" [67, p. 9]. Acordurile de cvartă au „un statut de veridicitate, ele nemaifiind grevate de alternativa instabilitate-stabilitate, de obstinația "rezolvării"" [47, p. 17], căpătând o oarecare autonomie armonică.

Mișcarea a doua este scrisă în măsura 2/2, permițându-i compozitorului o mai mare flexibilitate în expunerea materialului tematic. Pe de o parte, doimile din partida viorii *solo* contribuie la formarea stării de amploare și expansiune, iar pe de altă parte – sfârșitul frazei muzicale, construit din durate mai scurte în diferite construcții ritmice, exclude o oarecare monotonie. Această pulsație metro-ritmică se apropie de discursul muzical cu un ritm liber, doinit, fiind executat într-o manieră *rubato*. Stilul improvizatoric „ține de inspirația și experiența lăutarului (interpretului – n. n.), dar și de starea sa emoțională, psihologică de moment a violonistului" [58, p. 70], dar care se va plia pe un acompaniament monoritmic pulsativ de tip ostinato. Totodată, spiritul folcloric este remarcat prin utilizarea unor ornamente specifice, precum apogiatura dublă și apogiatura simplă superioară și respectiv, inferioară, care sunt interpretate, mai degrabă, ca niște *mordente*. Se poate observa și întrebuințarea unui *glissando,* care poate fi tratat ca o apogiatură glisată, conducând expresiv la formarea culminației. Alura meditativă și reflexivă

din prima parte a *Suitei* este continuată și în această piesă, grație tempoului *Moderato sostenuto*, dar și a spectrului restrâns de nuanțe dinamice, în principal de *mf*, care persistă pe parcursul întregii părți. Astfel, A. Mulear reușește să remarce într-un mod subtil caracteristicile „lirice" ale opusului, justificând titlul general – *Suita lirică*.

Cu toate acestea, mișcarea a doua din *Suită* este înzestrată cu unele trăsături specifice nu doar a jocurilor moldovenești, ci și a dansurilor festive de genul *freiliks* (*freilach*) sau a horei tipice folclorului evreiesc din Basarabia. Printre astfel de elemente caracteristice se numără componența instrumentală – vioara sau clarinetul *solo* virtuos, însoțiți de acompaniamentul corzilor, textura omofon-armonică cu basul în care se alternează tonica-dominanta, evitarea (voalarea) cadențelor explicite, auftactul care punctează începutul perioadelor, în special cel construit pe sunetele cvartsextacordului tonicii, metrica clară, o mulțime de cromatisme și ornamentație, „suspinul" solistului sub forma unei melodii „întretăiate" cu pauze, la care se adaugă și modul lido-mixolidian *D*.

Piesa oscilează între tonalitățile relative *D-dur* și *h-moll* și reprezintă o formă *tripartită cu repriză*, asociată cu varierea melodică, incluzând următoarele compartimente: ***A*** (*repetarea* $\boldsymbol{A_1}$) – ***B*** – $\boldsymbol{A_2}$ – *coda* ($\boldsymbol{B_1}$), (Anexa 2, tab. 4.1.2). În propoziția ***a*** din prima secțiune (mm. 1-4), este expusă tema de bază, care se distinge printr-o melodie clară și bine conturată, servind ca un punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioară a discursului muzical. Cea de-a doua propoziție – $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 5-10), bazată pe același nucleu sonor, preia figuri melodico-ritmice caracteristice, dezvoltându-le într-o manieră mai elaborată, reușind să evidențieze progresia sonoră a temei. Totodată, remarcăm un aspect important al propozițiilor – *auftactul* (anacruză) –, fiind un element important în conturarea frazării muzicale, menținându-se pe întregul material tematic. În cadrul primului compartiment, tema *solo* debutează cu două anacruze pe ultimul timp al măsurii, ușor diversificate. Prima este construită dintr-o optime urmată de o pauză de șaisprezecimi și continuată de două șaisprezecimi, marcând un început brusc „întretăiat", iar a doua –indică un debut mai „rotunjit", grație formulei de triolet, executat *legato*.

Acompaniamentul expus într-o scriitură laconică utilizează constant în partidele celor trei instrumente secundante – vioara a doua, viola și violoncelul, tehnica *pizzicato*, oferind melodiei un caracter percutant, dar care, în același timp, nu încarcă textura sonoră, păstrând primordialitate viorii întâi. Primele două instrumente execută simultan pe verticală timpii 2 și 4, iar basul echilibrează, asigurând pulsație piesei, pe timpii 1 și 3.

Repetarea primei secțiuni, notată $\boldsymbol{A_1}$, prezintă același material sonor, cu mici varieri. Ca și cea anterioară, poate fi divizată în două propoziții: $\boldsymbol{a_2}$ (mm. 11-14) și $\boldsymbol{a_3}$ (mm. 15-18), fiecare având un rol important în dezvoltarea materialului muzical. Acompaniamentul rămâne neschimbat, asigurând integritatea structurală a piesei. Pulsația metro-ritmică regulată și factura omofon-armonică de tip „bas-acord" evocă textura genurilor folclorice dansante.

Compartimentul median – ***B***, introduce un material tematic relativ nou, menținând aceeași continuitate sonoră. Întrucât partea ***A₁*** este deschisă din punct de vedere armonic, prima propoziție a secțiunii nominalizate – ***b*** (mm. 19-22), reprezintă o continuare logică a celei precedente. Debutând cu o anacruză nouă, din patru șaisprezecimi descendente, introduce în discursul muzical un alt tip de triolet – format din pătrimi, conturând astfel un contrast evident în mersul melodiei. Cea de-a doua propoziție – ***b₁*** (mm. 23-28), se inițiază într-un mod opus – printr-o anacruză alcătuită din patru optimi ascendente, fiind accentuată de pauza generală a grupului acompaniator, marcând momentul de respirație a liniei solistice. Aici, compozitorul organizează culminația piesei într-un mod original, prin patru grupe de sextolete din secunde mari și mici, plasate în partida viorii întâi, fiind aranjate în direcție descendentă, contribuind astfel la creșterea nivelului de expresivitate. Această avalanșă sonoră completează caracterul improvizatoric observat și în primul compartiment. Oprindu-se pe pedala *dis*, pregătește trecerea către secțiunea finală.

Din a doua jumătate a m. 28, printr-o anacruză tipică primului compartiment, începe *Repriza* (***A₂***). Secțiunea reamintește de materialul muzical de la începutul piesei, fiind construită în baza a două propoziții care provin din nucleul sonor al temei ***A***. Astfel, propoziția ***a₂*** (mm. 29-32) derivă din secțiunea ***A₁***, iar cea de-a doua propoziție – ***a₁*** (mm. 33-36) prezintă similitudini cu secțiunea ***A***. Aici, compozitorul reexpune tema de bază cu varieri neînsemnate, adăugând o perspectivă proaspătă asupra materialului tematic. Tot printr-o anacruză din șaisprezecimi descendente, îmbogățite cu o apogiatură dublă, începe *Coda* (***B₁***), care, grație propoziției aferente ***b₂*** (mm. 37-41), reamintește, pentru ultima dată, de tema ***B*** într-o formă redusă. În ultimele trei măsuri, în vederea reliefării caracterului liric atât în cadrul piesei, cât și a *Suitei* în general, compozitorul indică remarca de tempo *rallentando molto*.

Mișcarea a treia, scrisă în tonalitățile relative *D-dur – h-moll*, măsura 4/4 și tempoul *Andante*, reprezintă centrul liric, cantabil și contemplativ al *Suitei*. Rolurile instrumentelor sunt distribuite după același principiu – vioara întâi conduce prin temele *solo*, iar vioara secundă, viola și violoncelul constituie grupul acompaniator, completând și îmbogățind armonic. Piesa se încadrează în forma *tripartită incompletă* care se dezvoltă în baza stroficității cu refren, constituind un „lanț” variațional, ce oscilează între două idei muzicale distincte, cu caracter diferit: ***a*** – ce poate fi tratată ca un refren și ***b*** – un episod relativ contrastant (Anexa 2, tab. 4.1.3).

Prima parte ***A*** este construită din patru propoziții echivalente, fiind organizate într-o formă *bipartită cu repriză* (8m.+8m.), în care tema ***a*** are rolul dominant. Merită de menționat desfășurarea variațională continuă a motivului tematic inițial (***a***), care se soldează cu o propoziție din 4 m. bazată pe formula ***a-a₁-a₂-b***. În prima propoziție ***a*** (mm. 1-4), fiind marcată de nuanța dinamică *mf* în toate cele patru știme instrumentale, tema este interpretată de vioara întâi, fiind susținută de un acompaniament construit într-un mod original. Astfel, în primele două măsuri,

textura armonică este formată din linii individualizate ale instrumentelor muzicale, unde vioara a II-a și viola marchează timpii 2, 3 și 4, în timp ce violoncelul intervine cu o doime pe timpul 3. În a treia și a patra măsură, grupul secundant devine mai înțesat, inițial accentuând timpii 3 și 4 prin pătrimi legate, pulsate de *marcato*, iar ulterior acoperă întregul tact prin patru pătrimi grupate.

Următoarea propoziție – ***a₁*** (mm. 5-8), apare ca un „ecou", reiterând materialul muzical anterior, la *p*. Vioara *solo* dezvoltă în continuare tema de bază, având o construcție ritmică ușor diversificată. Astfel, în zona cadențială, în cea de-a patra măsură (m. 8), pătrimile au fost dispersate pe un *diminuendo* în diverse construcții ritmice, implicând, pe lângă pătrimile de bază, optimi și doimi, înfrumusețând acest sfârșit de propoziție cu o apogiatură scurtă descendentă. Ultima propoziție a acestui compartiment – ***b*** (mm. 9-12), introduce un material muzical ce contrastează în mod evident cu cele anterioare. Deși aparent concisă în construcția sa din 4 mm., bazate pe principiul de periodicitate (2+2), acest segment se remarcă printr-o textură muzicală mai densă în toate cele patru știme instrumentale, manifestându-se printr-o diversitate de durate – de la optimi până la doimi, fiind anticipată în m 8. Totodată, prezența cromatismelor ce amplifică tensiunea armonică, adaugă piesei o nuanță de expresivitate.

Partea a doua – ***B***, fiind construită din două propoziții egale – ***b₁*** (mm. 17-20) și ***b₂*** (mm. 21-24), la rândul său are o structură arhitectonică simetrică (4m.+4 m.). Tematismul părții este clar derivat din tema propoziției ***b***, evidențiind o abordare bazată pe principiul variațional. Cu toate acestea, nici simetria, nici periodicitatea menționate anterior nu au împiedicat variația subtilă, precum creșterea expresivității oferite de densificarea texturii și trecerea la un registru superior. Amplificarea tensiunii în secțiunea ***B*** este asigurată nu doar de ridicarea generală a registrului sonor al instrumentelor și de înțesarea texturii, saturând-o cu vocile melodice ale instrumentelor acompaniatoare, ci și de unele tehnici specifice interpretării la vioară în cultura klezmerilor. De exemplu, partea descendentă a melodiei la vioară se dovedește a fi „ruptă" în motive prin pauze de șaisprezecimi (mm. 18, 20), adăugând emoții provenite din trăiri sincere. Să subliniem, de asemenea, repetițiile frecvente ale sunetelor care frânează creșterea sau scăderea bruscă a melodiei.

Prin revenirea propoziției ***a₃*** (mm. 25-30), care este însoțită de reînnoirea melodico-armonică a cadenței, se anunță ultima parte. Secțiunea ***A₂*** se remarcă prin funcția sa de *repriză*, reamintind parțial de materialul tematic al primului compartiment, prin revenirea propoziției ***a***. Pe de o parte, aceasta păstrează aceleași caracteristici intonaționale și structurale expuse în cadrul strofelor anterioare, iar pe de altă parte, este extinsă la 6 m., pentru a oferi piesei o încheiere mai pregnantă. Finalul părții este suspendat de un acord instabil la un *p* general. De asemenea, merită de subliniat regresia structurală în arhitectonica părții a treia a *Suitei*: 16 m.+8 m.+6 m.

Mișcarea a patra a *Suitei*, scrisă în tonalitatea *G-dur*, este marcată de tempoul *Allegro*, ce denotă un final plin de energie, captivând prin intensitatea sa expresivă și dinamismul ritmic

pronunțat, apropiindu-se de genul dansant al horei sau *freiliks*, ca gen de muzică folclorică a klezmerilor. Totodată, se observă revenirea măsurii 2/2 (prezentă și în partea a doua a lucrării), contribuind, de această dată, nu la expansiune, ci la vitalitate ritmică. Astfel, putem sublinia abilitatea compozitorului de a integra în materialul tematic al *Suitei* unele intonații, ritmuri și maniera de interpretare specifice muzicii populare. Această parte se remarcă printr-o structură arhitectonică *tripartită cu repriză cu unele elemente de rondo*, însumând următoarea delimitare: ***introducere*** – ***A*** – ***B*** – ***introducere*** – ***C*** – ***C₁*** – ***introducere*** – ***A₁*** (*Repriza*), (Anexa 2, tab. 4.1.4).

Piesa începe cu o ***Introducere*** scurtă, care evocă atmosfera unui dans aprins, bazat pe o linie melodică sincopată, interpretată la vioara întâi. Tema este susținută de un acompaniament concis și discret al grupului secundant, utilizând doimi și pătrimi, executate *marcato,* la *f*. Acest segment, pe de o parte, are rolul de a definitiva caracterul impulsiv al mișcării, iar pe de altă parte, devine un *refren* care se va repeta pe parcursul mișcării de două ori.

În cadrul primului compartiment – ***A***, compozitorul expune două perioade muzicale simetrice interdependente, care se succed printr-un proces de reiterare. Prima perioadă – ***a*** (mm. 5-12), debutează în partida viorii întâi la *p*, accentuând începutul ușor, dar pătrunzător al dansului. Tema melodică în modul *D* lidian, construită integral din optimi, care alternează în direcții ascendente-descendente, generează un flux melodic continuu, apropiindu-se într-o oarecare măsura de un *perpetuum mobile*. Pe de altă parte, celelalte trei instrumente – vioara secundă, viola și violoncelul – susțin pulsația printr-un *pattern* ritmic de pătrimi executate la *pizzicato*, adăugând o nuanță de contrast. În acest context, vioara și viola marchează timpii 2 și 4, iar violoncelul execută toți cei patru timpi ai tactului, oferind un punct ritmic constant. Cea de-a doua perioadă – ***a₁*** (mm. 13-20), repetă materialul muzical, introducând unele modificări neînsemnate. În vederea evitării unei monotonii, tema este interpretată la *mf*, înregistrând amplificare tematică. Merită de subliniat că fiecare propoziție din cele două perioade – ***a*** și ***a₁*** – prezintă un model inițial identic format din două măsuri, fiind urmat de continuare variată, iar construcția internă a propozițiilor din patru măsuri a câte opt doimi este structurată conform schemei: 3+3+2 timpi în ambele perioade, în pofida ritmului binar de 2/2.

Următorul compartiment – ***B***, poate fi divizat în trei propoziții echivalente: ***b*** (mm. 21-28), ***b₁*** (mm. 29-36) și ***b₂*** (mm. 37-44), ce nu se subordonează una alteia, ci se completează reciproc. Această secțiune are funcția de dezvoltare a întregii mișcări, introducând un material tematic nou, printr-un alt tip de dialogare între instrumente – toate interpretând la *arco*. În aceeași ordine de idei, tema, fiind interpretată la vioara I și completată de acompaniamentul executat de celelalte trei instrumente, se caracterizează printr-un ritm sincopat.

Ținem să remarcăm faptul că, în interpretarea Cvartetului de coarde a Teleradiodifuziunii, această secțiune este executată altfel decât este notată în partitură. Astfel, vioara *solo* interpretează

optimile sincopate pe un arcuș, fiind tratate ca niște apogiaturi scurte. Acest fapt poate fi explicat prin dorința violonistului A. Kaușanski de a se apropia cât mai firesc de unele modele ale dansurilor evreiești, unde, după compartimentul cu vioara I în calitate de solist, urmează scriitura acordică de aceeași mărime, constituind o formă bipartită simplă de tip ***AB***[61].

După expunerea materialului sonor al celui de-al doilea compartiment, compozitorul plasează *refrenul* (mm. 45-48), ce reiterează în mod identic *Introducerea*, având totodată și funcția unei secțiuni de tranziție (punte), pregătind o trecere cât mai fluidă între secțiunile piesei.

Compartimentul ***C***, constituit din diverse elemente sonore, ritmice și dinamice, are rolul de culminație a întregii părți și începe cu o scurtă *introducere* (mm. 49-50 / 49-52), fiind interpretată la vioara a II-a și violoncel, prin pătrimi la *pizz*. Din perspectiva construcției arhitectonice, este cel mai amplu și poate fi împărțită în două perioade. Prima – ***c*** este formată, de fapt, din două propoziții care se repetă identic, nefiind condiționate de semnul reprizei (mm. 51-60 + 61-70 / 53-62 + 63-70). Tema melodică este plasată inițial în partida viorii întâi și, după două măsuri, este preluată de către violă, care devine astfel cel de-al doilea instrument solistic, accentuând alura folclorică a *Suitei* prin utilizarea repetată a apogiaturii glisate în mișcare ascendentă și descendentă. Vioara I și viola participă într-un canon infinit la octavă descendentă la distanța indicată, având un inel de 4 m. Melodia canonului este simplă, construită din secvențe de profil descendent, în baza intonațiilor de tip *lamento* (secunde trohaice ușor ornamentate cu sunete de trecere). În același timp, vioara a II-a și violoncelul asigură stratul tehnic, secundant, având asemănări cu acompaniamentul expus în propoziția ***a***.

Propoziția ***d*** (mm. 71-78), marcată de nuanța dinamică *f* în toate cele patru știme instrumentale, introduce un material muzical nou, ce aduce vioara secundă în prim-plan, prin interpretarea temei melodice în unison cu vioara întâi, asumând astfel un rol solistic. În paralele, viola și violoncelul devin grupul acompaniator, susținând tema prin doimi și pătrimi, întrerupte de pauze de pătrimi. În vederea destabilizării pulsației metro-ritmice, compozitorul introduce sincope egale de tip suspendat, realizate prin *legato*. Totodată, pentru a menține caracterul folcloric, este plasat în discursul *solo*, trilul, care alternează pe ultimii timpi ai măsurii, fiind executat cu sunetul vecin superior atât la distanță de secundă mică, cât și de secundă mare.

Compartimentul următor – ***C₁*** prezintă, de fapt, o repetare cu varieri a secțiunii anterioare. Debutul primului segment – ***c₁*** (mm. 81-90 / 84-90), este pregătit de o scurtă tranziție care reamintește de *introducerea* compartimentului ***C*** (mm. 79-80 / 79-84). Tema de bază, care se desfășoară pe traiectul la 10 mm., este interpretată la vioara întâi și, ulterior, este preluată de violă la o distanță de trei măsuri, pe ultimul timp. Se observă că, canonul este mai scurt, având doar 7 mm., oferind un caracter mai comprimat mișcării, apropiind-o de final. Secțiunea este finalizată cu repetarea propoziției ***d₁*** (mm. 91-102), în varianta mai amplă decât prima sa expunere, însumând

12 mm. Grație nuanțelor dinamice opuse – *f* pentru primele 4 mm. și *p* – pentru următoarele 8 mm., creează un efect de ecou.

În conformitate cu prezența elementelor de rondo în construcția mișcării, revine *refrenul*, cu aceleași 4 mm. de la începutul piesei (mm. 103-106), fiind caracterizate de un contur ritmic sincopat. Acestea îndeplinesc, pe de o parte, funcția de introducere pentru *Repriză*, iar pe de altă parte, rolul unui segment de legătură (*punte*) între compartimente. Așadar, ultimul compartiment al piesei – cel al *Reprizei*, notat $\boldsymbol{A_1}$, este dinamizat prin introducerea unei variante a temei inițiale – $\boldsymbol{a_3}$ (mm. 107-112). Prin acest procedeu, compozitorul încheie „circuitul" tematic al părții, subliniind structura ciclică și legăturile interne ale piesei. Suita se finalizează brusc, cu punctul culminant puternic. După scurta, dar intensiva creștere dinamică până la *f*, ascensiunea inexorabilă a instrumentelor acompaniatoare, care ajung la un tremolo emoționant și dramatic spre final, dar și urcarea melodică a viorii întâi în octava a III-a, se produce o „rupere" sonoră bruscă chiar la sfârșit. Lucrarea se încheie cu trei acorduri disonante articulare prin trăsătura arcuș *marcato*, ce se contopesc într-o octavă g-g^1, având la bază intonația preluată din melodia părții a doua.

4.2. *Suita nr. 2* pentru cvartet de coarde

Suita nr. 2 pentru cvartetul de coarde apare într-o perioadă de plină maturitate componistică a maestrului, în cea de-a treia etapă de creație, anii 1971–1994, când A. Mulear atinge un grad înalt de profesionalism, acumulând experiență considerabilă în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Lucrarea nominalizată reflectă tendința principală a genului suitei instrumentale în creația compozitorilor din Republica Moldova – predominarea tematicii naționale în paralel cu individualizarea mijloacelor de limbaj muzical, ceea ce permite înscrierea opusului în spațiul stilistic al neofolclorismului.

Suita este structurată într-o formă cvadripartită, caracterizată prin alternanța între părți de dimensiuni reduse – *Pastorală* (p. I) și *Tocatină*, în manuscrisul original *Toccatino* (p. II) – și părți mai ample, precum *Andante – De leagăn* (p. III) și *Rondo – Tablou rustic* (p. IV). Trebuie remarcat faptul că, denumirile părților nu sunt indicate în partitura propriu-zisă, ci sunt plasate pe pagina de titlu, în maniera de prezentare a partiturii muzicale caracteristică lui A. Mulear (Anexa 1, ex. 4.2.1). Deși *Suita nr. 2* nu este însoțită de un titlu specific, totuși denumirile celor patru părți o integrează în sfera muzicii programatice, întrucât conceptul lor „este reflectat într-un titlu sau comentariu literar al autorului și exprimat prin intermediul unor mijloace de expresie adecvate" [14, p. 13; a se vedea și 192, p. 10–47]. Dintr-o perspectivă tipologică, acest ciclu de suită, ca și cel precedent, poate fi clasificat ca o manifestare a muzicii programatice fără subiect[62].

Concepute miniatural, mișcările *Suitei* se disting printr-o paletă imagistică amplă, având la bază densitate ideatică. Mai mult, se pot observa o serie de interdependențe între piese, reliefate

de analogii ritmico-melodice și tehnici de tratare a conținutului muzical-tematic. În această construcție, autorul urmărește să creeze o suită ale cărei părți să fie interconectate la nivel de „substanță" muzical-tematică, accentuând atât funcționalitatea fiecărei mișcări, cât și potențialul lor simbolic și evocativ în contextul macrostructural al întregului ciclului.

Lucrarea analizată prezintă un ansamblu de imagini diferențiate, în care principiul creșterii de la simplu la complex, inclusiv creșterea dimensiunii și a intensității (complexității) ritmice, este observat la nivelul perechilor. Alternanța tempourilor: *Andante – Presto – Andante – Allegro con brio* este combinată cu o schimbare de caracter în perechi: *liniște (Pastorală – De leagăn) – dans de natură națională (Tocatină – Rondo=Tablou Rustic*). La nivel tonal, se remarcă o diversificare originală prin inserarea tonalității principale *C-dur*, care manifestă pe parcursul opusului treceri către *c-moll, D-dur/d-moll, A-dur/a-moll.*

Prima parte a *Suitei*, intitulată ***Pastorală***, ilustrează apartenența sa la sfera „programatismului de gen" (T. Berezovicova) sau „programatismul pictural" (O. Sokolov), integrând cu pregnanță elemente peisagistice menite să contureze identitatea sa stilistică[63]. În ciuda dimensiunii sale restrânse de 54 de mm., desfășurată sub remarca tempoului *Andante* și măsura de 3/4, prima mișcare dezvăluie o arhitectonică organizată în trei părți de bază și o repriză, ce indică forma *tripartită cu repriză* asociată cu principiul variantic – $\boldsymbol{A\text{-}A_1\text{-}B(a)\text{-}A^1}$ (Anexa 2, tab. 4.2.1).

Secțiunea ***A*** (mm. 1-16), scrisă în tonalitatea *Es-dur*, este compusă din patru propoziții simetrice, dar variate, fiecare conținând câte 4 mm. – $\boldsymbol{a}$ - $\boldsymbol{a_1}$ – $\boldsymbol{a_2}$ - $\boldsymbol{a_3}$, ce pot fi grupate, în baza asemănării lor sonore, în două perioade a câte 8 mm. – $\boldsymbol{a}$ (mm. 1-8) și $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 9-16), fiind delimitate de cadențele melodice – mai întâi pe g^2 și apoi pe c^2. Tema de bază a piesei, lirică și profund meditativă, evocă o atmosferă pitorească, contemplativă, îmbibată de liniștea naturii. Vioara întâi aduce profunzime timbrală printr-o interpretare delicată și rafinată, cu trăsături de intonație folclorică, evidențiată prin apogiaturi simple și duble, care, ca și elemente ornamentale specifice idiomului popular, contribuie la autenticitatea temei. Grupul secundant, organizat sub forma unei texturi acordice politonale, susține prin pulsații armonice continue, desfășurate pe traiectorii ascendente și descendente, amplificând discursul melodic al viorii soliste. În plus, pentru a intensifica caracterul pastoral, întregul cvartet este solicitat să interpreteze *con sordino*, diminuând astfel strălucirea sonorității.

Semne ale stilului pastoral, precum măsura ternară de 3/4, mișcarea lină și calmă a melodiei cantabile, dublarea la intervale paralele, efectele ecoului, intercalarea refrenelor onomatopeice, formulelor dansante și alte elemente rustice (A. Korobova), sunt reconcepute și modernizate de compozitor. Astfel, dublările la cvinte perfecte și, în general, mișcările directe cu consonanțe perfecte (multivocalitate de tip bandă) sau acorduri fără terță (trisonuri), funcționalitate slăbită, relații de secundă între acorduri, evitarea dominantei, acționează ca un echivalent al sonorității

naturale, specifice muzicii populare (modalul, sunetul cimpoiul etc.). Totodată, disocierea facturii pe două planuri armonice (2+2), soldată cu suprapunerea *Es*/*es,* produce mai multe disonanțe și contrarietăți între voci. Iar formula ritmică *ostinato* în melodia viorii – măsura ternară formată din optimi cu o oprire pe ultimul timp, pe fundalul mișcării monoritmice din pătrimi a acompaniamentului, fiind încheiată cu o cadență imperfectă în fiecare propoziție pe trăsătura de arcuș *tenuto*, evocă asociații cu un dans lent.

Compartimentul următor – ***A₁, C-dur*** (c. 1), continuă parcursul tematic, accentuând evoluția organică a discursului sonor printr-o dezvoltare tematică ușor variată. Pe de altă parte, anticipează secțiunea mediană printr-o țesătură polifonică fin stratificată, în mod simultan, între trei instrumente – vioara întâi, vioara secundă și violă (mm. 16-18). Polilogul lor polifonic (procedeul de imitație canonică la 3 voci), bazat pe sincope glisante *tenuto*, în timp ce violoncelul interpretează pedala printr-un *marcato* discret, conduce *poco a poco crescendo* la o culminație monoritmică (m. 19), asigurând o confluență metroritmică și marcând astfel un moment de sinteză tematică. Agravarea creată de sincope este atât de profundă, încât tema inițială este modificată semnificativ, iar revenirea la formula *ostinato* este însoțită de modificări intonaționale substanțiale. Secțiunea se încheie cu o avalanșă melodică în registrul inferior asociată cu o tranziție metrică în măsura 4/4 (m. 27) către compartimentul următor.

Secțiunea mediană – ***B(a)***, expusă în tonalitățile cromatice *gis/fis,* se distinge printr-o scriitură polifonică concretizată sub forma unui canon la patru voci distribuite imitativ – la interval de septimă mică ascendentă, la undecimă ascendentă și terțiadecimă descendentă –, care debutează cu intrarea violei și a viorii a doua, urmate succesiv de vioara întâi și, în final, de violoncel, încheind construcția contrapunctică. Procedeul permite compozitorului să intensifice expunerea tematică în cadrul a trei octave, atribuind propoziției ***b*** (mm. 28-36) rolul de culminație. Astfel, discursul muzical capătă o tensiune crescândă, ajungând treptat la unison, care este amplificat de schimbarea metrică (3/4-2/4-3/4). Abia către sfârșit, propoziția a doua politonală *G/g* diatonică / *fis* cromatică, notată ***b₁*** (mm. 37-43), își asumă funcția de pregătire și tranziție către repriza ***A¹*** în tonalitatea *Es-dur*. Conținutul *Reprizei* este comprimat până la două perioade incomplete.

O caracteristică notabilă este modul în care prima mișcare este „înlănțuită" de a doua prin indicația *attacca*, care facilitează o tranziție omogenă între ele, evidențiind continuitatea discursului muzical. Totuși, fiecare dintre cele două părți ale *Suitei* își păstrează individualitatea.

Mișcarea a doua – Tocatină[64] – cea mai scurtă parte a *Suitei*, însumând doar 39 de mm., se remarcă printr-un contrast puternic față de cea anterioară, subliniind atmosfera printr-un tempo agitat – *Presto*. *Tocatina* lui Mulear este caracterizată de virtuozitate, ceea ce o apropie de un studiu, de improvizația tipică a unui preludiu și de aspirația dinamică specifică genului *perpetuum mobile*.

Deși în această parte a *Suitei* se observă trăsături specifice genului de tocată, totuși tratarea acesteia de către compozitor se remarcă prin individualitate. Astfel, regularitatea ritmului metric inerent tocatei, care asigură intensitatea mișcării, este reinterpretată ca o construcție polimetrică orizontală, ce rezultă din alternanța constantă între măsurile de 5/8 și 6/8, generând o senzație de mișcare perpetuă, intensificată de prezența duratelor scurte – optimi și șaisprezecimi. În ciuda elementelor tematice suplimentare, care dau în continuu mișcării noi impulsuri (ce vor fi descrise mai jos), pulsația duratelor de șaisprezecimi se simte până la sfârșitul piesei, echilibrând linia melodică capricioasă într-un singur flux monoritmic. Orientarea sa spre virtuozitate tehnică și expresivitate pune în valoare agilitatea interpreților, solicitând o precizie articulatorie constantă, ce transpare prin caracterul improvizatoric.

Tocatina debutează cu o temă polifonică relativ scurtă, fiind expusă inițial în partida viorii secunde la o dinamică redusă (*p*). Materialul său tematic poate fi divizat în două segmente melodico-ritmice: primul, caracterizat prin succesiunea ritmică a optimilor și șaisprezecimilor, construit în direcție ascendentă, accentuând intervalele de secundă (mică și mare), în diapazonul cvartei, se apreciază ca un nucleu; în timp ce al doilea, mai elaborat, prezintă o alternanță între mișcarea ascendentă și descendentă, introducând și intervalul de terță (mare), dar și o cromatizare promițătoare în diapazonul lărgit al sextei, asociindu-se cu o desfășurare. Caracterul de dans de tip folcloric al temei este conferit de metrul capricios (5+6/8), iar contrapunctul care implică corzile libere ale viorii sporește și mai mult această impresie.

Prin scriitura fugato, tema apare în dublă ipostază. Prima expunere are loc pe cvinta tonicii – *g* (*C-dur*) – urmată de o preluare imitativă de către vioara întâi pe cvinta dominantei – sunetul *d* (*G-dur*, m. 3) la *f*; astfel, intrările ei, amintind de relația temei și a răspunsului real din expoziția formelor polifonice. Dezvoltarea tematică se centrează în mod predominant pe cel de-al doilea segment (desfășurare). În contrapunctarea temei sunt sesizabile și intervale mai mari, precum cvarta, cvinta, septima și chiar nona, lărgind diapazonul până la septima mare (mm. 3-4) și nona mare (mm. 5-6). În procesul de dezvoltare tematică, melodia rămâne aproximativ în același diapazon de nonă în fiecare celulă; volumul melodic este extins semnificativ o singură dată, în mm. 13-16, atingând intervalul de decimă.

În contextul vizat, construcția muzicală a mișcării marchează o polifonizare ce reușește să distragă atenția de la arhitectonica piesei. În formarea celulelor melodice participă procedeul de polifonie latentă ca principal mod de polifonizare a unei melodii instrumentale. Astfel, de exemplu, linia melodică a contrapunctului la temă (răspunsul viorii întâi), cu accentuarea ostinato discretă a sunetelor d^1 și a^1 la vioara secundă, alternându-se cu alte sunete între ele, permite stabilirea unei relații de două voci condensate într-o singură linie melodică unitară în polifonie latentă, tensionând continuitatea discursului muzical (mm. 3-4). Remarcăm cromatizarea permanentă a vocii

„superioare” – a notelor care sunt asociate cu sunetele ostinato discrete din vocea „inferioară”. Cu toate acestea, în melodie se conturează o structură polifonică binară, care se dovedește a fi primordială în *Tocatină* din cauza structurii piesei.

Printre alte tehnici de dezvoltare tematică folosite de compozitor în *Tocatină*, merită menționate secvențele cromatice – exacte (c. 7, m. 34) și inexacte (mm. 29-30, mm. 34-35), repetarea exactă a motivelor (m. 10, vln II), neconcordanța dintre motiv și tact (mm. 10-17 etc.), permutarea motivelor (m. 8, vln II) etc., combinând astfel „progresia intenționată a mișcării cu microdiscreția, senzația unei serii de puncte frecvente, dar clar distincte” [275, p. 30].

Arhitectonica *Tocatinei* are la bază un canon la două voci, între viorile întâi și doi, care se desfășoară ascendent, la distanță de două măsuri; intervalul imitației fiind cvinta perfectă ascendentă. Parametrii specificați ai canonului sunt respectați, în principiu, până la sfârșitul piesei, doar sunetele individuale fiind modificate. Însă, datorită cromatizării constante, notația muzicală pare uneori să fie inadecvată, modificată enarmonic. Canonul este nuanțat de elemente noi, care completează textura polifonică și influențează semnificativ percepția formei.

Intervenția grupului secundant (c. 1, mm. 7-8), al cărui material consolidează segmentul următor al canonului la vioara a II-a printr-o dublare scurtă la octavă, precum și prin intercalarea unui element nou – repetarea unui sunet *pizzicato* executat *marcato*, marchează o nouă etapă – cea evolutivă – ce introduce diversificare tonală și reconfigurări tematice și texturale. Astfel, în cadrul acesteia, tema este supusă unor prelucrări variantice. În baza modificărilor constatate, piesa poate fi segmentată în câteva secțiuni, fiecare generând un relief muzical perceptibil în raport cu expunerile anterioare. În variantele textural-tematice se evidențiază o polifonie a straturilor, unde vocile superioare ale cvartetului păstrează riguros principiul canonului fără pauze, iar rolul instrumentelor inferioare este supus unei logici contrapunctice coordonate. Elementele noi interpretate sporadic de violă și violoncel (*pizz.* cu *marcato*, imitând pașii „neîndemânatici” ai dansatorilor, pasaje de șaisprezecimi în registrul grav) contribuie atât la ascuțirea microdiscreției, cât și la nuanțarea umoristică a imaginii generale a piesei.

Primele două faze din partea evolutivă, organizate simetric și însumând câte șase măsuri fiecare, sunt variate prin modalități diferite. În cadrul primei faze, $\boldsymbol{A_1}$ (mm. 9-14/11-16), tema suferă transformări semnificative atât la nivel intervalic, prin includerea cvartei mărite, terței mărite, cât și la nivel ritmic, unde se observă o amplificare a celui de-al doilea segment tematic, realizată prin dezvoltarea construcției din șaisprezecimi. În plus, accentele prescrise de autor pe timpii 2 și 4 conferă o pregnanță temporală, care anticipează o construcție identică la unison din secțiunea următoare și amplificată în cea de-a treia. Sonoritatea disonantă este formată în baza mișcării progresive liniare a vocilor instrumentale. La etapa a doua, $\boldsymbol{A_2}$ (c. 3, mm. 15-20/17-22), tema este îmbogățită cu note ornamentale, fiind însoțită de o pedală politonală la violă, ce evocă

subtil filonul folcloric al opusului. Totodată, se evidențiază redistribuirea accentelor ritmice (neconcordanța tactului cu gruparea metroritmică), marcată de intervenția viorii secunde (m. 18), care printr-o mișcare progresivă ajunge la dublarea la octavă împreună cu vioara întâi, dublată la rândul său la octavă de către violoncel (mm. 19-20), unificând astfel toate straturile într-un câmp sonor omogen, dar disonant.

În cadrul următoarei etape, $\boldsymbol{A_3}$ (c. 4, mm. 21-26/23-28), tema este greu de definit, întrucât suferă varieri semnificative. Intervalic, apare și cvinta (5^-), iar din punct de vedere ritmic, șaisprezecimile sunt dizolvate în treizecidoimi, în timp ce optimile sunt amplificate în pătrimi. De asemenea, elementul folcloric devine mai accentuat prin introducerea unor glissando-uri, apogiaturi și sincope, precum și pedale disonante ale violoncelului și violei. În ultima fază, $\boldsymbol{A_4}$ (mm. 27-39), care este cea mai amplă, textura polifonică densă se instalează rapid, implicând toate cele patru voci care evoluează, expunând perechile de instrumente dublate la octavă: vioara II – violoncel, vioara I – violă (m. 29). Vocile sunt omogenizate datorită pulsației monoritmice de șaisprezecimi, sonorității cromatice pe orizontală, în linii instrumentale, care produc raporturi disonante pe verticală. Interpreților li se solicită o abilitate fină în a menține echilibrul între claritatea polifonică și fluiditatea ritmică.

Canonul se încheie brusc cu o sonoritate disonantă la *marcato,* formată prin suprapunerea unui triton al viorilor pe septima mică a grupului secund, la distanță de o secundă mărită. Finalizând întreaga mișcare, compozitorul stabilește un punct scurt convențional, prin disocierea sonorității disonante la două straturi în mișcarea opusă ale duratelor mici, cu aceleași intervale fixate de triton și septima mică.

Forma *Tocatinei* poate fi definită ca o formă *monopartită dinamică de tip polifonic* (Anexa 2, tab. 4.2.2), pe bază de canon ca un întreg liniar, în cadrul căreia există un proces de desfășurare succesivă a caracterului variantic-improvizatoric al tematismului. „Schimbări” minore sunt observate în canonul însuși. Totodată, deoarece micile „evenimente” texturale și sintactice, mult mai vizibile în grupul instrumentelor secunde, apar pe fundalul fluxului melodic al canonului, oferind dinamica formei și dezvăluind tendințe spre discretizare, forma *Tocatinei* din *Suita nr. 2* semnată de A. Mulear se apropie de așa-numitele „forme de fază”[65] care sunt identificate în muzica sec. XX. Astfel, din punct de vedere arhitectonic, *Tocatina* analizată îmbină trăsăturile tipice genului polifonic vechi și, totodată, este îndreptată spre contemporaneitate. Ca și în alte cazuri, compozitorul nu inventează fenomene noi, ci oferă inovații originale ca rezultat al interpretării sale individuale a unui gen polifonic cunoscut.

În ***mișcarea a treia*** *a Suitei*, intitulată sugestiv ***Cântec de leagăn***, se conturează un profil ideatic complex, marcând o legătură vizibilă cu temele primelor două mișcări prin intonații și

motive tematice conexe. Această parte în tempoul *Andante*, se distinge, totuși, printr-un contrast de caracter contemplativ față de piesa secundă, impunându-se centrul liric al întregului opus.

Devenind unul din reperele lirice în cadrul *Suitei, Cântecul de leagăn* se cristalizează drept un arhetip poetico-instrumental, integrând prin filonul său tematic un tipar muzical derivat din originea sa vocală. Profilul ritmico-melodic al temei din mișcarea a III-a sugerează o melodie simplă, expusă în partida viorii întâi. Construcția sa se bazează pe „formulele intonaționale de secundă şi terță, de obicei, descendente întâlnite în cântecele de leagăn din spațiul nostru folcloric" [90, p. 102]. Melodia viorii întâi notează elemente de desfășurare improvizatorică sub forma înșiruirii unor formule melodice care sunt variate constant. Utilizarea procedeului *con sordino,* pe de o parte, asigură o sonoritate omogenă a vocilor cvartetului datorită sunetului atenuat, monocrom al instrumentelor. Pe de altă parte, îi permite violonistului să obțină noi culori timbrale ale sunetului, creând un contrast cu imaginile strălucite în mișcare ale părților adiacente.

Structura arhitectonică a *Cântecului de leagăn* are caracteristici ambivalente. Astfel, din punct de vedere tematic, compoziția piesei de *tip strofic* poate fi divizată în patru strofe – ***A-A$_1$-A$_2$-A$_2^1$***, propozițiile cărora se dezvoltă în baza principiul variantic (Anexa 2, tab. 4.2.3). Însă, datorită particularităților organizării sale metrice, se împarte în două părți, dintre care, prima este caracterizată de o metrică variabilă și a doua – de una regulată, fiecare cu propria structură internă din două părți, alcătuind astfel o formă *bipartită complexă* (***A-A$_1$-B-B$_1$***).

Introducerea scurtă constituie nucleul intonațional al piesei ce implică trei elemente ritmice definitorii – o pătrime cu punct-optime, un triolet și o încheiere iambică a frazei (două note – una scurtă și una lungă, ambele fiind însă accentuate, în măsura de 3/4). În plus, aici apare un element eterofon – o pedală de tip ison, la început la violoncel, care va deveni o trăsătură caracteristică pe parcursul piesei, schimbându-și înălțimea și poziția instrumentală. În compartimentul ***A*** se formează un tip de textură 3+1, în care soloul viorii I este însoțit de voci ale acompaniamentului cu elemente de eterofonie, iar parametrii armonici sunt definiți prin construirea unei cvinte de sprijin între violă și violoncel, în cazul dat – *b-f*; în continuare – înălțimea se va schimba, păstrând principiul de cvinta tonicii.

În plan metroritmic, de la începutul piesei, expunerea tematică surprinde printr-un metru variabil, printr-o polimetrie orizontală asimetrică, care se caracterizează prin alternanța fluidă a măsurilor 4/4, 3/4, 2/4 și 5/4 cu includerea unei divizări neregulate a valorilor ritmice (triolete) ce conferă discursului sonor maleabilitate agogică. Introducerea elementului nou, a trioletului (*strofa I*), care amplifică caracterul delicat al mișcării, contribuie la expresivitatea sporită a discursului muzical. De fapt, cântecul de leagăn propriu-zis se instalează abia în *strofa III* (începând cu m. 31), cu revenirea la metrul stabil de 4/4 și implicarea elementelor muzicale constitutive ale genului.

În acest sens, una dintre caracteristicile de gen ale cântecului de leagăn este legănarea măsurată, unde rolul ritmului este important.

După cum am menționat anterior, piesa „împrumută" o gamă largă de similitudini melodico-ritmice din mișcările precedente, consolidând unitatea ideatică a suitei. Printre analogii se evidențiază atât utilizarea procedeului *con sordino,* care corespunde caracterului muzicii, cât și implementarea unor elemente structurale, precum sfârșiturile de frază prelungite și variate. Încheierea slabă („feminină") a frazelor, ce implică formula ritmică de pătrime-doime (mm. 3, 9, 13 etc.) și o oprire pe timpul doi în măsura de 3/4, este dezvoltată printr-un procedeu de amplificare ritmică. Astfel, gruparea valorilor ritmice provenită din sfârșiturile frazelor primei mișcări a *Suitei* – de pătrime-doime sau optime-pauză optime-doime, – este substituită treptat cu forme mai extinse, precum două optimi-doime (m. 15), două optimi-notă întreagă (m. 23), două optimi-pătrime-doime (mm. 30, 42, 54) și chiar patru optimi-doime (mm. 34, 46), realizând astfel elasticitate ritmică.

Sincopele variate, inversiunile intonaționale ale motivelor preluate – de pildă $g^2/f^2/f^2/g^2$ din prima mișcare, transfigurat ulterior în $f^1/g^1/g^1/f$, iar ornamentarea prin apogiaturi simple și duble accentuează sorgintea folclorică a opusului. Acompaniamentul *ostinato,* caracterizat de construcțiile largi din doimi și pătrimi (mm. 35-41), uneori în unison, amintește, în ansamblu, de *Pastorală*. De asemenea, a doua strofă a *Cântecului de leagăn* (***A₁***) introduce o reminiscență tematică prin integrarea primului motiv melodic din tema *Tocatinei* (g^1, a^1, h^1, c^2), care, fiind inserat într-o altă construcție ritmică, generează un efect de variabilitate intonațională (m. 16).

Trebuie remarcat faptul că, amplasarea cifrei 1 în partitură nu corespunde structurii tematice a părții; aceasta ar trebui în mod clar inserată mai devreme, de la începutul introducerii viorii întâi, în baza asemănării tematice a propozițiilor. Ulterior, după cifra 2, cifrele lipsesc cu desăvârșire.

Dintre elementele inerente genului cântec de leagăn, manifestate în a doua jumătate a piesei, remarcăm legănarea terțară cu doimi la vioara a doua, dinamica scăzută – *pp* și creșterea ei de la *pp* la *mf* pentru a se încheia *rallentando* pe *pp,* formulele scurte de *ostinato*. Astfel, compozitorul nu se îndepărtează prea mult de prototipul genului, întruchipând caracteristici comune tuturor cântecelor de leagăn, precum mișcare lină, ritm clar, intonații cantabile, melodii monotone și lungi repetate de mai multe ori în cerc. Totodată, expunerea instrumentală a cântecului de leagăn în interpretarea cvartetului se caracterizează prin individualitate și noutate din punctul de vedere al muzicii din a doua jumătate a secolului XX.

În *strofa III* (***A₂***), se instalează textura de tip *poliostinato*, în baza formulelor melodico-ritmice elementare de o măsură, la instrumentele acompaniatoare – violoncel, violă și vioara a doua, iar la vioara întâi, semnele de variere în baza *ostinato* sunt mai vizibile. Cântecul de leagăn culminează în *strofa IV* (m. 43), notată ***A₂¹***, prin dinamizarea relativă a expunerii – acutizarea

registrului prin transpunerea tuturor vocilor cu o octavă mai sus, creșterea dinamicii la *mf*, – care revine rapid la nivelul de referință.

În finalul piesei, compozitorul, inspirat de structurile tradiționale ale cântecelor de leagăn, caracterizate preponderent de utilizarea unor formule onomatopeice ce induc o stare de liniște și evocare, introduce *o codettă* (m. 55), care amintește de construcția ritmică a ultimei măsuri (m. 54) a primei părți. Segmentul vizat, ce reiterează intonațiile melodice din strofele a III-a și a IV-a, îndeplinește, pe de o parte, funcția de recapitulare tematică, iar pe de altă parte, subliniază caracterul contemplativ al încheierii piesei.

Mișcarea finală a *Suitei* – ***Rondo (Tablou rustic)***[66] – se evidențiază printr-un caracter dansant, redând sugestiv atmosfera festivă specifică unei zile de sărbătoare rurale, fiind amplificată de tempoul *Allegro con brio*. În principiu, muzica piesei, tipică unui final de ciclu sonato-simfonic, fascinează prin temperament și dinamism, captivând, în special, prin virtuozitatea violonistică și jocul ritmic capricios. În structura sa formală, partea a patra se înscrie în tiparul *formei tripentapartite*, fiind structurată după schema ***A-B-A-B$_1$-A***. Dar din punct de vedere arhitectonic, cu schimbări semnificative, inclusiv transpoziția tonală, rearmonizarea, transformările texturale și dinamice, precum și modificările de structură, se formează o *formă tripartită dublă* ***A-B-A$_1$-B$_1$-A$_2$*** (Anexa 2, tab. 4.2.4). În cadrul acesteia, materialul sonor este elaborat prin dezvoltarea a două teme bine conturate și contrastante, fiecare aducând o nuanță distinctă în dramaturgia muzicală.

Prima temă – ***A*** (c. 1, mm. 6-29) funcționează ca refren care apare întotdeauna în tonalitatea principală și, grație unor figuri sincopate în acompaniament și a formulelor ritmico-melodice fără salturi intervalice mari, sugerează energia produsă de muzica folclorică de joc. În opoziție, tema ***B*** (c. 2, mm. 30-61) – episodul – se remarcă printr-un caracter liric, cantabil, de intonație doinită, obținută prin durate lungi, precum doimi și pătrimi, și este, de asemenea, plasat în tonalități subordonate și se caracterizează printr-o mai mare libertate a formei (nepătrate). Astfel, principiile constitutive ale rondoului – repetarea și contrastul – sunt pe deplin menținute de compozitor, iar predominanța unuia dintre ele va fi stabilită în procesul de analiză.

În general, tematismul mișcării nu este unul absolut nou, compozitorul optează să valorifice motive și procedee din părțile anterioare ale *Suitei*, obținând o sinteză tematică ce consolidează unitatea stilistică a întregii lucrări. În acest sens, preia elemente melodice, ritmice, armonice și polifonice preexistente, conferindu-le noi valențe expresive în cadrul finalului. Din prima mișcare, autorul adaptează apogiaturile, transformându-le în apogiaturi lungi, ceea ce le amplifică rolul expresiv în țesătura sonoră a ultimei mișcări. Din piesa a doua, sunt reluate tehnicile *glissando* (m. 22) și *pizzicato* (m. 30), precum și metoda de distribuție a accentelor melodico-ritmice în acompaniament (m. 79). În același timp, ultima expunere a refrenului este modificată prin imitația contrapunctică între partidele viorilor – risposta apare în partida viorii secunde – (mm. 130-131),

procedeu ce evocă partea a doua a *Suitei*. Din mișcarea a treia este preluat trioletul, care în partea finală este amplificat ritmic, transformându-se în triolete compuse din pauză de pătrime urmată de două pătrimi (m. 36) și triolete de pătrimi (m. 49), oferind discursului melodic expresivitate ritmică augmentată. Un element nou al mișcării *Allegro con brio* este trilul executat la interval de 2m superioară, inițial expus în partida violoncelul (m. 101) și ulterior preluat de vioara întâi (m. 103), generând un efect sonor de ecou. Grație acestui procedeu are loc, de asemenea, o repartizare specifică a perechilor de instrumente pe parcursul piesei, metodă ce își găsește originea în mișcarea a doua a *Suitei*.

În ciuda *Introducerii* scurte, unde prospețimea sonoră politonală este accentuată prin alternarea frecventă a măsurilor 2/4 și 3/4, care creează o pulsație versatilă, dansul pare să izbucnească dintr-o dată, implicând instantaneu „participanții" într-un vârtej rapid. Fraza din două măsuri (mm. 4-5), în care figurația melodică a șaisprezecimilor apare pentru prima dată la vioara întâi, fiind dublată de violă la septima mică inferioară, pe fundalul duratelor de optimi accentuate ale violoncelului, pune bazele tematice ale refrenului.

Secțiunea ***A*** se deschide cu expunerea variată la vioară a aceleiași fraze tematice, de data aceasta, sunând cu o 5P mai sus, în care prima jumătate este dublată ritmic, iar a doua jumătate rămâne neschimbată (c. 1, m. 6). Celelalte voci ale cvartetului se contopesc într-o singură formulă ritmică *ostinato* din două măsuri, atent articulată de compozitor, acompaniind melodia *solo* a viorii, de asemenea scrisă cu mare atenție în primele 8 mm. Compozitorul a folosit construcții armonice laconice pentru acompaniament, precum prima răsturnare a unui acord din cvarta mărită și cea perfectă *fis-h-c*, în alternanță cu un cvint- sau cvartacord, pentru a însoți prima perioadă din 8 m. Datorită unui complex de mijloace atent selecționate, printre care articularea detaliată, inclusiv *legato*, accente, note *staccato* unite prin ligă („staccato moale"), direcția arcușului „în jos", salturi melodice multidirecționare care produc mișcări rotaționale (turații), sincope, acorduri disonante și un tempo rapid, refrenul produce un efect umoristic.

Structura secțiunilor de formă este dominată de pătratul caracteristic genurilor de cântec și dans. Cu toate acestea, procesul de reînnoire constantă a materialului muzical prin variere melodică și texturală menține constant interesul ascultătorului. Astfel, în prima secțiune ***A***, se conturează o formă simplă tripartită de tip dezvoltator – $\boldsymbol{a\text{-}a_1\text{-}a_2}$, cu o formulă de 8+8+8 mm. Varierea refrenului, care asigură continuitatea mișcării, începe în a doua perioadă de 8 măsuri ($\boldsymbol{a_1}$). Aici, în primele 4 măsuri (mm. 14-17), figurația melodică și acompaniamentul se simplifică (rămâne primul acord de cvarte), trecând la un *ostinato* strict de o măsură la vioara *solo* și de două măsuri în acompaniament. Apoi, în mm. 18-21, linia melodică se deplasează treptat în jos, pe fondul aceleiași formule ritmice de acompaniament, dar deja pe sunetele cvartacordului *d-a-es*. Ultima perioadă a refrenului – $\boldsymbol{a_2}$ (mm. 22-29), este interpretată cu o cvartă mai jos de către vioara *solo*

față de prima sa expunere, dublată la o septimă inferioară de către violă; figurația melodică dezvăluind și o nouă versiune a *perpetuumului mobile* care se apropie mai mult de varianta introducerii la violă (mm. 4-5).

De remarcat că distorsionarea disonantă a melodiei viorii *solo* (în acest caz – dublată în intervalul disonant de un alt instrument cu coarde – vioară sau violă), producând efectul comic al interpretării necoordonate, de amatori (de exemplu, într-o cârciumă rurală), a fost redată în mod repetat de compozitori. Un exemplu este piesa *Stille Nacht* pentru vioară și pian de A. Schnittke.

Schimbarea de textură în secțiunea a III-a a refrenului este și mai vizibilă, deoarece melodia viorii, dublată de violă, a primit un mediu disonant – pedala violoncelului pe sunetul *F* în registrul grav, care se percepe ca un contrabas, instrument tipic pentru orchestra lăutărească sau a klezmerilor, formând un triton cu sunetul inițial *cis* al formulei figurative de ostinato melodico-ritmic. Iar *glissandoul* descendent al viorii a II-a, executat în diapazonul de triton *as-d,* asociat cu sunetele produse de instrumentul muzical popular buhai, utilizat de colindători, sau vuvă, care a fost folosită în special la ceremonii de nuntă țărănească, acompaniind cântecele satirice.

În ciuda schemelor pătrate simple, compozitorul potrivește în mod ingenios tranzițiile de la o secțiune la alta, creând un sentiment de mișcare continuă în care doar figurile de dans se schimbă. Nu există legături modulatorii suplimentare între secțiuni, ca în alte lucrări ale lui A. Mulear, deoarece acestea ar încălca structurile simetrice ale dansului. În mișcarea dramaturgică din piesă este implicată activ reînnoirea texturii. Deja în refren se remarcă munca minuțioasă a compozitorului cu textura ce se manifestată în schimbarea constantă de la o secțiune la alta.

În compartimentul ***B***, construit în forma tripartită simplă (c. 2, mm. 30-61), are loc, din nou, o reorganizare a texturii asociată cu apariția unei noi imagini lirice. Melodia viorii întâi se caracterizează printr-o respirație amplă. Deși, fiind decupată în fraze separate care își schimbă constant direcția, totuși este modelată ritmic prin durate mari care variază de la doimi prelungite la triolete de pătrimi. Din punct de vedere tematic, există o înrudire cu refrenul, a cărui turație finală, *cis-d-c-h* în augmentare cvadruplă (pătrimi în loc de șaisprezecimi), care sună cu o mică secundă mai sus – *d-es-des-c* (mm. 34-37), devine un nucleu pentru secvența cromatică în melodie. Apogiaturile descendente conferă o expresie deosebită melodiei.

Întregul episod ***B*** conține 32 de mm., în cadrul cărora frazele melodice ale instrumentului *solo* acoperă aproape de fiecare dată 4 măsuri, dar „includerea” lor are loc la intervale diferite, datorită numărului variat de note legate între ele – de la 4 la 2. În plus, schimbările minore de înălțimi din formulele texturale *ostinato* ale acompaniamentului – trecerea de la sunetul *B* la *As* (saltul de cvintă *B-Es* se schimbă cu cel de cvartă *As-Es*) la violoncel și de la h^1 la a^1 la vioara a doua, marcând finalurile frazelor și încheind sunetele lor prelungite în melodie – ne îndeamnă să ascultăm acest joc sintactic capricios.

În ciuda faptului că liniile texturii acompaniamentului pentru cvartet sunt elaborate în detaliu, acesta dă impresia unui *direcțion*, adică a unei partituri orchestrale sumare sau reduse, a unei orchestre populare – taraf – scrisă pentru cvartet. Elementele texturale – motive și submotive – elaborate cu atenție de compozitor se contopesc atunci când sunt interpretate în partidele diferențiate din punct de vedere funcțional ale țambalului, braciului etc. În acest compartiment, precum și în secțiunea următoare ***A₁*** (c. 3, mm. 62-81), compozitorul ajunge la o imitare directă a instrumentelor folclorice, de exemplu, a țambalului, care nu rareori a fost parte componentă a ansamblurilor de taraf sau klezmer, reproducând un procedeu tehnic de salturi *pizzicato* sau *marcato* (începând cu m. 62) la violoncel.

Ostinato și *poliostinato* devin tehnicile definitorii ale dezvoltării tematice în piesă. *Poliostinato* – procedeul principal de formare a texturii stratificate, unde numărul straturilor ajunge la patru linii diferențiate datorită formulelor *ostinato* scurte, dar individualizate. În același timp, esența omofon-armonică a organizării sonore este respectată cu o singură excepție – menționată mai sus. În rest, melodia viorii în calitate de solist-virtuoz sau solist liric este permanent însoțită de trei linii ale instrumentelor acompaniatoare, care, însă, sunt împărțite fie în linii independente, de obicei *ostinato*, fie sunt combinate în grupuri pe baza dublării la unison, ca în primele măsuri din c. 4, sau chiar triplării în cvarte, ca în primele 8 măsuri ale c. 5 (***A₂***). *Ostinato* se percepe cel mai clar în secțiunea ***B₁*** (c. 4 mm. 82-121), unde două linii *ostinato* ale viorii a doua și ale violei, plasate în mijlocul texturii, însoțesc un dialog expresiv, respectiv – imitație în oglindă între violoncel și vioara întâi.

Să remarcăm și alte momente stilistice inerente piesei. În *Rondo*, de exemplu, atenția este atrasă de gestul muzical – încercarea compozitorului de a transmite figuri coregrafice prin mijloace muzicale. Accentele și mișcarea pasului transmise de pătrimile basului violoncelului în ***Introducere***, schimbarea registrului sunetului viorii, figurile dansului persistent redat prin accentuarea scurtelor *ostinato* din secțiunea ***A₂*** – aceste detalii și altele similare din partitura cvartetului sunt clar generate de natura dansantă a piesei. În plus, pentru a conferi *Rondoului* nuanțe umoristice, „scherzoase”, compozitorul a profitat de posibilitățile unui alt gen caracteristic – *perpetuum mobile*, în special de trăsături, precum figuri melodice monoritmice de șaisprezecimi într-un tempo rapid, sincope, o abundență de accente etc.

Revenind la caracteristicile compoziționale ale *Rondoului*, să determinăm schimbările din refren, atât în ceea ce privește dimensiunile structurale, cât și, cel mai important, texturale marcate de libertate și facilitate de dezvoltare. Următoarea apariție a refrenului ***A₁*** (c. 3) este redusă la 20 mm., lăsând mișcarea inițială în optimi și primul *perpetuum mobile* (8+8+4 mm.). Cu toate acestea, textura este simplificată din punct de vedere ritmic. Inițial, pe aceeași armonie a primei răsturnări a cvartacordului, basul-acord de optimi se alternează într-o combinație politonală, schimbându-se

în continuare, în al doilea pătrar de opt măsuri (mm. 70-77) pe alternanța pașilor de octavă pe sunete *Cis-cis* la violoncel și o secundă mică disonantă *cis-d* la celelalte instrumente însoțitoare. Acest nou model de textură *ostinato* este colorat prin articulație suplimentară – violoncelul care a interpretat *pizz*. în secțiunea ***B***, prescrie acum sonoritatea *Grave* (în partitură – *Greu*) și *marcato*, în timp ce vioara a doua și viola interpretează secunda mică disonantă *pizz*., imitând altfel sonoritatea acompaniamentului specifică ansamblurilor folclorice locale.

În secțiunea $\boldsymbol{a_2}^{\boldsymbol{v}}$ (c. 4) textura este din nou reorganizată, împărțindu-se la început în două straturi politonale și poliritmice – *perpetuum mobile* la unison pe o nouă formulă ritmico-melodică de o măsură de șaisprezecimi apare la vioară în *C-dur*, în timp ce basul violoncelului în octavă cu viola o susține cu terța mică accentuată *b-des* de optimi, grupate de compozitor a câte șase note. Din cauza formulelor *ostinato* concise și a combinării lor disonante, apare o sonoritate mecanică, chiar amenințătoare, care amintește de paginile dramatice ale muzicii lui D. Șostakovici.

Mai târziu, la revenirea compartimentului $\boldsymbol{B_1}$ (c. 4+4 mm.), dublările în vocile extreme sunt eliminate, fiind înlocuite de canonul deja menționat în inversiune dintre violoncel și vioara întâi, cu imitație la cvartă ascendentă *cis-fis*^{2}, prin 2 octave la distanță de o măsură. În acest fel, materialul deja cunoscut este dinamizat prin ridicarea registrului de către vioara întâi, prin decalajul mare de registru dintre vocile extreme ale cvartetului și prin re-cântarea melodiei în oglindă. Apariția trilului în fraza culminantă, în punctele superioare și, respectiv, inferioare ale melodiei, apoi saltul expresiv descendent la septima majoră urmat imediat de altul, în direcție contrară la nona mică și proiecțiile lor în inversiune, care conduc la o recitare ritmică regresivă pe un singur sunet, subliniază și mai mult dramatismul secțiunii.

Acest compartiment, care duce la *ostinato* total, are în mod clar un caracter extatic, fiind accentuat de trilurile din vocile extreme ale cvartetului. Pentru scurt timp, însă, trilul se dizolvă din nou în mișcarea treptată centripetă a vocilor extreme, curgând literalmente în ultima expunere a refrenului $\boldsymbol{A_2}$. În c. 5, *ostinatoul* mecanic își extinde formula ritmico-melodică la două măsuri, izbucnind în vocea superioară a viorii întâi pe basul neîntrerupt al violoncelului. Această secțiune de 8 măsuri, cu o combinație politonală de trei linii tonale *d-a-e* ce formează un acord de cvarte pe basul *F*, se dezvoltă din *perpetuum mobile* al refrenului și reprezintă versiunea sa minoră densificată.

Continuarea refrenului $\boldsymbol{A_2}$ (m. 130) apare într-o nouă înfățișare texturală ($\boldsymbol{a}^{\boldsymbol{v}}$), sintetizând unele trăsături ale celor două teme cu caracteristici diferite – un stretto fals pe prima temă la septimă descendentă la o distanță de o măsură între viori, care este însoțită de o textură de „bas-acord” sub forma unui pas la terțe de pătrimi pe *pizz*. în vocea violoncelului, alternând cu secunde mici accentuate ale viorii. Astfel, se observă o anumită convergență a celor două teme, cel puțin în ceea ce privește textura. Canonul în desfășurare este deformat intonațional deja în măsura a

treia, transformând melodia viorii a II-a într-o formulă texturală *ostinato* pe primele patru sunete ale temei. Începând cu m. 138, se restabilește un *poliostinato* cu patru niveluri, în care stratificarea ritmică obținută datorită contrastului dintre nivelurile sub formă de pulsație de pătrimi (la violă, de fapt, printr-o pauză și o optime), optimi și șaisprezecimi este accentuată prin articulații diferite – *pizz.* la violoncel, *marcato* la violă, *portato* la vioara a doua și *legato* parțial la vioara întâi. Proporțiile refrenului sunt din nou reduse; mai mult, se întrerup brusc la m. 143, estompându-se dinamic (*mf – p*) în următoarele două măsuri.

În mod similar cu partea a treia a *Suitei*, compozitorul introduce la final o *codettă* (m. 146), la măsura de 5/8, cu indicația dinamică *f*, care face trimitere la primul segment al temei din mișcarea secundă. Aici, vioara I reproduce construcția melodică inițială, dar la o octavă inferioară, asigurând astfel o circularitate simbolică în întregul demers sonor al *Suitei*. Dar, deoarece dezvoltarea în *Rondo* nu a fost caracterizată de o tensiune deosebită, nu a existat necesitatea de a introduce o secțiune suplimentară – o codă care rezumă și completează dezvoltarea în piesă. Prin urmare, compozitorul se limitează la un punct umoristic sub forma unei cadențe suplimentare.

4.3. *Cvartet de coarde nr. 1*

Tânărul student A. Mulear, fiind inspirat de preferințele genuistice și direcția creativă a compozitorilor autohtoni înaintași[67], își îndreaptă atenția asupra cvartetului de coarde într-o etapă timpurie a dezvoltării sale profesional-artistice, compunând primul opus de acest gen în rezultatul cerințelor clasei de compoziție din cadrul Conservatorului de Stat din Chișinău (discuțiile cu privire la datarea și denumirea opusului a se vedea în Anexa 3.3.1). Astfel, pentru A. Mulear cvartetul de coarde devine un gen muzical, în care autorul are posibilitatea să-și demonstreze abilitățile componistice deprinse în procesul de studiu, manifestând, în același timp, o tendință spre conturarea propriului stil.

Reamintim că, notele *Cvartetului* nominalizat sunt disponibile doar în varianta de știme manuscrise, fapt ce îngreunează procesul de analiză și cercetare muzicologică. Așadar, în vederea realizării unui studiu exhaustiv asupra opusului, vom apela la forma notografiată a partiturii reconstituite elaborată cu ajutorul unei programe de scriere muzicală, care a urmărit să redea cu fidelitate textul muzical (Anexa 1, ex. 4.3.1; 4.3.2; 4.3.3).

Cvartetul de coarde nr. 1 (în 3 părți) semnat de A. Mulear este modelat într-o construcție tripartită[68]. În ceea ce privește profilul dramaturgic, opusul „trasează arcuri ce conferă echilibru imaginilor contrastante, asigurând ciclului o mai mare integritate. Cele mai frecvente sunt arcurile de tempo, corelaţia predominantă fiind cea de R – L – R” [20, p. 51], pe care o întâlnim și în cadrul *Cvartetului* lui A. Mulear: repede – *Allegro*, lent – *Andante*, repede – *Allegro vivo*. Totodată, este relevant să menționăm că, acest principiu de organizare a mișcărilor face, mai degrabă, referire la

structura concertului instrumental, decât la păstrarea canonicității genului de cvartet, caracterizat preponderent de construcția cvadripartită.

Prima parte a *Cvartetului*, scrisă în măsura 3/4, oscilând alternativ între tempourile *Allegro* (♩=138) – *Meno mosso*, se remarcă printr-un aspect psihologizat al dramaturgiei muzicale. Această parte a ciclului demonstrează abilitatea compozitorului de a elabora un conținut sonor complex, fundamentat pe acuratețea scriiturii clasice. Arhitectonica întregii mișcări se înscrie în *forma de sonată*, tratată de către compozitor într-un mod tradițional (Anexa 2, tab. 4.3.1). Cu referire la prezența acestei forme este oportună și remarca lui D. Preanișnikov preluată din dosarul compozitorului, în care se menționează că „prima parte a cvartetului este scrisă în formă *allegro de sonată*" [46, p. 21]. Astfel, construcția arhitectonică vizată identifică clar cele trei părți de bază: *Expoziție*, *Tratare* și *Repriză*, în cadrul cărora procesul dezvoltării ideaticului se desfășoară în baza unor grupe tematice: *Grupul tematic principal – Tema principală, Tema de legătură, Grupul tematic secundar* și *Tema concluzivă*. Încheierea primei mișcări se realizează printr-o *Codă* ce subliniază coeziunea și unitatea discursului muzical.

Expoziția mișcării debutează cu ***Grupul tematic principal*** prin expunerea ***Temei principale*** care este „plină de entuziasm tineresc și energie" [46, p. 21], fiind construită din două perioade – ***a*** (mm. 1-8) și $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 9-16). Discursul sonor la unison, marcat de nuanța dinamică *f*, se încadrează în perimetrul tonalității *c-moll*, accentuând și amplificând atmosfera „patetică" [130, p. 23] și monumentală a mișcării. Tema începe cu un motiv ritmico-melodic din două măsuri, ce va genera dezvoltarea pe calea intensificării a materialului tematic al părții.

Cea de-a doua reiterare a temei de bază este expusă la o octavă superioară în partida viorii întâi și a violei, marcând o anumită ascendență dramaturgică. Această perioadă nu prezintă un material muzical nou, ci păstrează același principiu de unison, construit la interval de 3M. În ceea ce privește discursul grupului acompaniator se observă unele varieri textuale nesemnificative. Astfel, violoncelul, conturând un dialog cu instrumentele soliste printr-un canon infinit la octavă, repetă replica ce conține substituiri cu pauze pe timpii 2 și 3, iar vioara a II-a menține pulsația ritmică prin note duble, completând sonoritatea armonică a temei.

Intonațiile temei principale sunt dezvoltate de următoarea secțiune – ***Tema de legătură***, ce poate însuși rolul unei tranziții între cele două grupuri de bază (*GTP* și *GTS*). Linia sonoră a primei propoziții – ***b*** (mm. 17-29), este interpretată la vioara *solo* și se bazează pe un acompaniament ritmic simplist. Grație apariției tonalității *B-dur* se conturează o expresivitate „impozantă" [130, p. 21], în caracterul temei precedente. Prima fază (4m.) indică expunerea temei prin repetarea unui motiv melodic din două măsuri, ce se finalizează cu o pătrime executată cu *accent*, distorsionând ușor pulsația ritmică; iar cea de-a doua (9m.), fiind marcată de o mișcare a melodiei la interval de secundă ascendentă (g^2-a^2-b^2-c^3-d^3), conține subtil intervenții ale *Temei principale*, și culminează

cu un motiv sonor repetitiv din patru măsuri, fiind expus în octava a II-a. Totodată, prin apariția unor apogiaturi duble superioare se conturează filonul folcloric al *Cvartetului*.

Din punct de vedere arhitectonic, cea de-a doua etapă fiind marcată ca propoziția ***b₁*** (mm. 30-36), poate fi tratată cu rolul de punte spre următorul compartiment. Aceasta poartă trăsăturile unei cadențe laconice interpretată la vioara *solo*, fiind lipsită de suportul ritmic al acompaniamentului. Printr-un *sforzando* în partida viorii întâi și un acord interpretat simultan de vioara a doua, violă și violoncel, tema se perindă descendent prin secvențarea motivului scurt de o măsură provenit din tema principală, pornind din octava a II-a și ajungând în octava mică. În acest context, diminuând treptat din tensiunea acumulată, dezvoltarea tematică pregătește apariția grupului secundar.

Cu remarca de tempo *Meno mosso* și o scurtă *introducere* (m. 37) plasată în partida violei și a violoncelului, debutează cel de-al doilea bloc tematic – ***Grupul secundar***. Compartimentul nominalizat, după dimensiunile sale, este mai amplu decât grupul principal, reliefând două teme distincte ce formează o construcție bipartită. *Temele secundare* contrastează între ele atât din punct de vedere tematic, cât și tonal, fiind construite în perimetrul tonalităților relative *g-moll – B-dur*.

Prima temă secundară poate fi divizată în patru secțiuni ce nu se subordonează una alteia, ci doar se completează reciproc. Totodată, acestea pot fi grupate într-o construcție bipartită din perspectiva discursului sonor al ansamblului instrumental. Astfel, compozitorul reușește să remarce importanța fiecărui instrument prin linii melodice bine conturate. Segmentul debutant de factură melodică, notat ***c*** (mm. 38-45), interpretat la vioara a II-a pe un acompaniament ritmic rarefiat la violă și violoncel, fiind „pătruns de o lirică moale” [46, p. 21], denotă o atmosferă contemplativă și un caracter „poetic” [130, p. 22]. Grație utilizării unui spectru restrâns de intervale – secunde și terțe, a duratelor lungi, precum și a registrului grav al instrumentului *solo*, apropiat de timbrul uman, discursul muzical al temei poate fi asociat cu sonoritatea vocală ce sugerează elemente de cantilenă, având în vedere că „apropierea partiturii vocale naturale a fost combinată în cvartetul de coarde cu caracterul deosebit al sonorității instrumentelor sale, urmând intonațiile vorbirii umane vii” [267, p. 11]. Propoziția ***c₁*** (mm. 46-53), interpretată de același trio, este preluată prin anacruză la interval de 3M, marcând apariția tonalității paralele *B-dur* și oferind temei o sonoritate senină. Deși nu prezintă un material muzical nou, nici din punct de vedere melodic, nici din punct de vedere a stratului ritmic, totuși repetă țesătura muzicală a primului segment cu modificări minore. Pe de o parte, se remarcă intervenția la *arco* a violoncelului, care completează într-un mod discret muzicalitatea temei, iar pe de altă parte, se evidențiază apariția trioletului descendent care va căpăta pe parcursul întregii lucrări rolul de *laitmotiv*.

Următorul segment al primei teme secundare – ***c₂*** (mm. 54-61), amintește de expunerea primei propoziții și prezintă o reiterare cu ușoare varieri, consolidând materialul expus anterior.

Revenind la atmosfera tonalității *g-moll,* tema *solo* este transferată în partida viorii întâi la o octavă superioară, marcând formarea întregului ansamblu. Linia melodică, de natură simpatetică, păstrează cu rigoare elementele vocale, fiind suprapusă pe un acompaniament bine definit. Așadar, discursul sonor al grupului secundant poate fi divizat în două straturi distincte, unde vioara secundă susține pulsația ritmică prin structuri armonice sincopate care anticipează caracterul melodic al următoarei teme secundare, iar viola și violoncelul au funcția de suport linear. Ultima propoziție – $\boldsymbol{c_3}$ (mm. 62-74), marcată de nuanța dinamică *f*, este preluată prin același procedeu de anacruză, de această dată la interval de 5P, și oferă temei o încheiere „sumbră" [130, p. 21], grație tonalității *b-moll* realizând contrastul tonal cu expunerea temei $\boldsymbol{c_1}$ în tonalitatea majoră *B-dur*. Începând cu m. 63, compozitorul reorganizează textura omofon-armonică, împărțind acompaniamentul sincopat între partida viorii secunde și partida violei, și continuând dezvoltarea liniei melodice la violoncel. Spre sfârșit, prima temă secundară este reorganizată din punct de vedere textural, intrând în expunerea concluzivă marcată de repetițiile motivului scurt de optimi la vioara întâi pe fundalul mișcării descendente cromatice a doimilor viorii secunde și a violoncelului, cu păstrarea pulsației sincopate, la rândul său, cromatice descendente.

Cea de-***a doua Temă secundară,*** cu remarca *Tempo I* (*Allegro*), este pregătită de o *introducere* concisă (mm. 75-76), interpretată de grupul secundant, ce denotă un profil ritmic pulsator, care se va menține pe tot parcursul temei. Rolul acesteia este de a oferi o notă definitorie caracterului energic și dansant predominant în secțiunea nominalizată. Se remarcă faptul că tema vizată este mai amplă decât cea precedentă, materialul muzical al acesteia fiind divizat în trei secțiuni, ce nu prezintă o corelație contrastantă între ele, expunând mai degrabă reiterări ce conțin modificări nesemnificative. Cu toate acestea, ele au roluri bine definite.

Conturul melodic al primei secțiuni – ***d*** (mm. 77-84), expus în partida viorii întâi, este bine elaborat din punct de vedere intonațional și ritmic. Este bazat pe un suport sonor activ ce redă o stare de jovialitate, evidențiind un desen ritmic din optimi alternate cu pauze și triolet descendent plasat pe timpul 3. Construcția vizată amplifică mersul săltăreț al melodiei grație intervenirii unui *staccato* ușor alternat cu *legato*. Acompaniamentul de tip poliostinato din trei straturi parvine în susținerea facturii muzicale, completând ritmica unui dans ce se profilează în această temă. Imaginea sonoră a sărbătorii rurale este amplificată, pe de o parte, de complexul mijloacelor muzicale inclusiv tonalitatea *B-dur* care exprimă o stare de „mândrie" [130, p. 21], fiind oportună, din punctul nostru de vedere în contextul materialului muzical. Iar pe de altă parte, provoacă unele asocieri cu sonoritatea specifică orchestrelor klezmer, cu partida viorii *solo* rarefiată, dar foarte expresivă, însoțită de un motiv repetitiv capricios al violei ce imită intonația clarinetului, vioara a două în funcție de braci, și violoncelul – în funcția contrabasului.

În cea de-a doua secțiune – ***d₁*** (mm. 85-96), se remarcă transpunerea melodiei în partida violei, accentuându-se suplimentar importanța și dexteritatea fiecărui instrument al *Cvartetului*. Discursul sonor repetă același text muzical, cu ușoare varieri, demonstrând aplicarea tehnicii de contrapunct complex, în cazul dat – a celui de contrapunct cvadruplu, având o funcție complementară în construcția întregii teme. Iar ultima secțiune – ***d₂*** (mm. 96-111), pe de o parte, prin revenirea pe prim-plan a viorii întâi, concluzionează ideea generală a temei secundare, iar pe de altă parte, prin readucerea motivului repetitiv caracteristic *Temei de legătură*, executat la *crescendo*, în registrul acut al instrumentului, intensifică caracterul dansant și atmosfera sărbătorească, fixând culminația primului compartiment.

Încheierea *Expoziției* se realizează prin fuzionarea subtilă și imperceptibilă a materialului temei precedente cu cel al ***Temei concluzive***, care denotă o construcție sonoră proprie, de o factură diafană în cadrul unei texturi poliostinato din trei straturi și o pedală. Grație nuanțelor dinamice *p/pp*, propoziția ***e*** (m. 112-124) readuce mișcării „caracterul liniștit, de cadență pe care îl observăm la toate expozițiile […] clasice" [23, p. 63]. Totodată, construcția țesăturii muzicale ce difuzează un ecou, datorită imitației între cele două viori, însușește funcția unei punți ce realizează o legătură cu următorul compartiment al primei părți.

Tratarea, fiind „centrul conflictelor sau contrastelor tematice și armonice enunțate în expoziție, precum și locul unde intervin cele mai multe transformări ale temelor, ciocniri, suprapuneri, divizări tematice etc" [23, p. 64], în cadrul *Cvartetului de coarde (în 3 părți)* semnat de A. Mulear, este abordată într-un mod ingenios. Construcția compartimentului vizat urmărește expunerea clară a unor premise și anume, instabilitate tonală prin evitarea tonalității de bază și configurarea temei secundare în prim-plan. Astfel, ***secțiunea I*** (mm. 125-171), în cadrul căreia are loc „trecerea de la *Expoziție* la centrul propriu-zis al *Dezvoltării*" [23, p. 65], este marcată prin anularea semnelor constitutive. Această fază prezintă un material muzical hibrid format din îmbinarea a două linii melodice. Prima, fiind preluată din *a doua Temă secundară* (***d***), este sesizată prin expunerea frecventă a *trioletului,* iar cea de-a doua reamintește de *Tema principală* (***a***), prin expunerea motivului melodico-ritmic generator. Procedeul de dezvoltare a discursului sonor utilizat de către compozitor în cadrul acestui compartiment este *imitația canonică* pe tema secundară doi, organizată între vioara întâi și violă, și unele imitații succinte pe intonația tematică de bază, între vioara a doua și violoncel, creând impresia unui dialog instrumental continuu între cele patru instrumente. Grație cromatizărilor persistente în discursul sonor, prin inflexiuni modulatorii la tonalități apropiate sau îndepărtate, se ating diferite zone tonale. Spectrul tonal divers format din tonalitățile *b-moll – h-moll – c-moll – cis-moll – d-moll – Ges-dur=Fis-dur – e-moll*, „umple" melodia cu culoare sonoră.

Prin apariția bruscă a acompaniamentului sincopat interpretat la viori, având rolul unei *introduceri* (m. 172), și a remarcii *Tempo I*, debutează ***Secțiunea a II-a*** (mm. 173-209), amintind de configurațiile melodico-ritmice ale *primei Teme secundare* (***c₂*** și ***c₃***). Tema *solo* este interpretată la violă, fiind susținută de către violoncel prin mici completări melodice. Începând cu m. 183, pe prim-plan se evidențiază partida viorii întâi care dezvoltă și amplifică tensiunea *Tratării* prin grupele de *triolet* executate în registrul acut, la nuanța dinamică *f* și remarca *poco a poco crescendo*. În perimetrul acestui compartiment se evidențiază conturul unui plan tonal bine dezvoltat fiind asociat cu o sonoritate ușor disonantă: *a-moll – E-dur – As-dur arm.=Gis-dur – E-dur – e-moll – f-moll... – B-dur/b-moll*. ***Secțiunea a III-a*** (mm. 210-217), prezintă un material muzical redus și compact, ce provine din nucleul sonor al *Temei principale* în varianta compartimentelor de legătură (***b*** și ***c₃***), fiind construită în perimetrul tonalității *b-moll*. Totodată, elementul sincopat de la sfârșitul temei, ce amintește un element din expunerea *primei Teme secundare* (mm. 216-217), pe de o parte, prin remarca *crescendo e rallentando* încheie partea mediană, iar pe de altă parte, își însușește funcția de a pregăti compartimentul final al primei mișcării.

Deznodământul mișcării se anunță prin revenirea, pentru ultima dată, la tonalitatea de bază (*c-moll*) a ***Temei principale***, marcată de propoziția ***a₁ᵥ*** (mm. 218-227). Deși este expusă într-o formă comprimată, totuși reușește să păstreze esența tematică. Totodată, indicația *Tempo I* și nuanța dinamică *ff* consemnează începutul unui ***Reprize*** dinamice care nu reexpune cu fidelitate materialul expozitiv. Cu toate acestea, din perspectiva profilului melodic, ea menține toate secțiunile anterioare prin readucerea temelor muzicale ce vor conține diverse îmbogățiri și varieri. În continuare, ***Tema de legătură***, fiind prezentată în cadrul a trei propoziții: ***bᵥ*** (mm. 228-233), ***bᵥ¹*** (mm. 234-249) și ***b₂*** (mm. 250-262), capătă un nou aspect, ușor polifonizat. Materialul sonor realizează o trecere tonală din *B-dur* în *es-moll*, finalizându-se în *c-moll*, diversificând astfel paleta armonică. Prin caracterul sobru pe care și-l atribuie, poartă similitudini cu tema de bază a mișcării.

Debutul ***primei Teme secundare*** este pregătit de o serie de elemente, precum motivul ritmic sincopat specific acestei teme, de motivul generator al *Temei principale* care se va menține pe parcursul primelor două propoziții și de prezența remarcii de tempo *Meno mosso*, care echilibrează atmosfera. Realizând o transpoziție tonală conform tiparului clasic al *allegro de sonată*, compozitorul fundamentează tonalitatea de bază (*c-moll*) pentru tema *solo*, plasată în partida viorii principale, fiind expusă în cadrul următoarelor propoziții: ***cᵥ*** (mm. 265-272), ***c₁ᵥ*** (mm. 273-280) și ***c₂ᵥ*** (mm. 281-288). Linia melodică demonstrează reexpuneri fluide la interval de 3M ascendentă, iar ulterior la interval de 8P, consolidând materialul expus. Ultima propoziție, ***c₃ᵥ*** (mm. 289-301), se evidențiază prin reluarea materialului la interval de 5P, explorând registrul acut al instrumentului și accentuând atmosfera „severă” [130, p. 22], grație tonalității *es-moll*.

Cea de-***a doua Temă secundară*** se reliefează sub forma unei dezvoltări, expunând un material tematic dansant mai amplu comparativ cu varianta sa expozițională: $\boldsymbol{d_v}$ (mm. 304-311), $\boldsymbol{d_{2v}}$ (mm. 312-323), $\boldsymbol{d_3}$ (mm. 324-335) și $\boldsymbol{d_{3v}}$ (mm. 336-348). Expansivitatea temei se remarcă prin consistența sonoră îmbogățită prin secvența canonică de tip asimetric ($\boldsymbol{d_3}$) și simetric ($\boldsymbol{d_{3v}}$), construite în perimetrul partidei celor două viori. De asemenea, în discursul grupului acompaniator se resimt intervenții rafinate ale *Temei principale*, subliniind astfel ponderea sonoră a acesteia.

Originalitatea primei mișcări se remarcă prin comutarea atipică a *Temei concluzive* (corespunzător specificațiilor *formei de sonată*) cu ***Tema de legătură*** (mm. 349-358), care are scopul de a menține spiritul solemn al mișcării, fiind expusă inițial într-un profil acordic, iar ulterior se dispersează într-unul polifonizat. După epuizarea întregului material al *Reprizei*, pregătită de elementul sincopat și remarca *rallentando*, ***Coda*** conferă primei părți o încheiere dinamică (*Tempo I*). Materialul sonor al secțiunii finale este bazat pe intonațiile *Temei principale* care se poate analiza din punct de vedere a trei faze, conform observației muzicologilor D. Bughici și D. Gheciu. Astfel, se remarcă „un început cu expunerea temei" (mm. 359-361), urmat de o „amplificare a acesteia" (mm. 362-364) și, într-un final „o încheiere propriu-zisă prin acorduri conclusive" (mm. 365-367) [23, p. 73].

Mișcarea a doua a *Cvartetului de coarde*, în conformitate cu analiza laconică realizată de D. Preanișnikov, este denumită *Cântec de leagăn* [46, p. 21]; titlul fiind absent de pe paginile știmelor instrumentale. Totuși, grație tempoului *Andante* ce definitivează caracterul moderat al mișcării, precum și a măsurii compuse de 4/4, ce oferă o expansiune metrică în expunerea ideii muzicale, acest titlu poate căpăta însemnătate. Totodată, muzicologul menționează că partea a doua a lucrării este „poate, cea mai atractivă (dintre cele trei – n. n.) și apropiată de temele populare moldovenești. Muzica lentă și melodioasă exprimă o stare de tristețe ușoară" [ibid., p. 21].

Arhitectonica mișcării secunde conturează o formă de tip *tripartită complexă* care nu se limitează la modelul clasic, ci se desfășoară în limitele unei construcții individualizate (Anexa 2, tab. 4.3.2). ***Prima secțiune*** este marcată de expunerea *temei* ***A*** ($\boldsymbol{A}$, $\boldsymbol{A_1}$, $\boldsymbol{A_2}$), stabilind atmosfera inițială a părții. În cea de-***a doua secțiune***, materialul muzical evoluează prin introducerea unei noi *teme* – ***B*** ($\boldsymbol{B}$, $\boldsymbol{B_1}$, $\boldsymbol{B_v}$, $\boldsymbol{B_{1v}}$), aducând un contrast vădit în discursul sonor al mișcării. Cea de-***a treia secțiune***, definită de revenirea *temei* ***A*** într-o variantă modificată – $\boldsymbol{A_1}$ ($\boldsymbol{A_v}$, $\boldsymbol{A_{2v}}$), reafirmă unitatea conceptuală, fiind tratată ca o *repriză*. De asemenea, mișcarea este complinită cu o ***Codă*** amplă, bazată pe materialul tematic al *temei* ***A***. În deschiderea părții, autorul plasează o ***Introducere*** scurtă în baza intonației *lamento* executată *con sordino* de către grupul secundant (violă și violoncel), care, pe de o parte, afirmă tonalitatea *f-moll* prin acordurile de pătrimi, oferind mișcării o atmosferă „dezolantă" [130, p. 22], iar pe de altă parte, anticipează proiecția materialului propriu-zis.

Prima secțiune, având rolul de prezentare a temei de bază, poate fi divizată în trei compartimente bipartite simple, care se dezvoltă din același nucleu tematic. În acest context, ***A**-ul*, construit din două propoziții: ***a*** (mm. 3-6) și ***a₁*** (mm. 7-10), expune o linie melodică expresivă de natură vocală, marcată de figura ritmică a trioletului. Inițial, tema însuflețită fiind dublată la interval de 3M în interpretarea viorilor, este însoțită de o linia melodică apropiată tematic a violei, imitând o mișcare de leagăn duioasă pe o pulsație monoritmică a cvintelor perfecte a violoncelului. Ulterior, vioara întâi dezvoltă materialul tematic printr-o ușoară imitație cu viola. Reiterarea acesteia, fiind realizată în cel de-al doilea compartiment – ***A₁***, constituit din două propoziții: ***a₂*** (mm. 11-14) și ***a₃*** (mm. 15-18), transpune tema de bază în partida violoncelului *solo*, ce conține varieri sonore nesemnificative în țesătura melodico-ritmică. Tema ajunge la punctul său culminant în cel de-al treilea compartiment – ***A₂***, care la fel se dezvoltă în baza a două propoziții: ***a₄*** (mm. 19-22) și ***a₅*** (mm. 23-28), executate la vioara întâi. Pe lângă amplificarea contrastului la nivel de factură, ascensiunea dinamică care pornește de la *p* și culminează cu *mf*, compozitorul induce și o instabilitate tonală în discursul muzical al acesteia, construind o migrație armonică din *As-dur* în *es-moll armonic*, și încheindu-se în perimetrul tonalității *as-moll*.

Printr-un acord executat simultan la *sforzando,* suspendat pe *fermata*, se anunță o *cadență* inopinată (mm. 29-31), formată dintr-o avalanșă de șaisprezecimi, grupe de sextolete și treizecidoimi cromatizate, conturând o expresie „strălucitoare” [130, p. 22], marcată de tonalitatea *E-dur*. Dat fiind faptul că pasajul se perindă fluid și accelerat prin toate știmele instrumentale, secțiunea capătă o extensie *sui-generis*. Totodată, fragmentul vizat se finalizează cu o *punte* (m. 32-33), ce facilitează și pregătește tranziția către *tema **B***.

Secțiunea mediană este anunțată de tempoul *Moderato assai*, măsura 6/8 și o *introducere* ritmică pregnantă (mm. 34-37), ce consolidează relativa *As-dur*. Datorită dimensiunilor sale, aceasta prezintă un material sonor mai amplu, reliefând patru compartimente asimetrice ce se completează reciproc, având la bază un concept ideatic comun. Compartimentul ***B*** prezintă o construcție tripartită: ***b*** (mm. 38-43), ***b₁*** (mm. 44-47) și ***b₂*** (mm. 48-51), care „contrastant se evidențiază prin ritmurile iuți de dans, amintind într-o oarecare măsură de dansul popular moldovenesc *hora*” [46, p. 21]. Tema dansantă, energică și capricioasă din punct de vedere ritmic, începe de fiecare dată prin anacruză în partida viorii a II-a pe un acompaniament, în mare parte imuabil, ce completează sonoritatea melodiei printr-o pulsație hotărâtă. Următorul compartiment – ***B₁***, divizat în două propoziții: ***b₃*** (mm. 52-55) și ***b₄*** (mm. 56-59), îndeplinește, mai degrabă, funcția unui *refren* în cadrul formei, continuând dezvoltarea temei expuse anterior. Preponderent, materialul *solo* alternează între partida violei și cea a viorii întâi, pliindu-se organic pe isonul viorii a II-a și a violoncelului.

Factura melodico-ritmică capătă amploare în cel de-al treilea compartiment – ***B**v*, declanșând tensiunea culminantă în cadrul celor două propoziții: ***b**5* (mm. 60-63) și ***b**6* (mm. 64-67), interpretate la vioara întâi, în registrul său acut. Ultimul compartiment – ***B**1v*, expune de această dată un *refren* mai amplu, constituit din trei propoziții: ***b**7* (mm. 68-71), ***b**8* (mm. 72-75) și ***b**9* (mm. 76-79), în cadrul căruia instrumentele ajung la un consens structural, cu evidențierea solistică a violei și viorii întâi. Totodată, grandoarea liniei melodice este asociată de instabilitatea tonală, fiind marcată de omonima *as-moll* ce se perindă în zona tonalităților *Fis-dur/ fis-moll*, marcând o încheiere elocventă în *a – c* dorian.

Printr-o construcție modificată a facturii, debutează ***Puntea*** (mm. 80-86), instabilă în sensul tonal, marcată de o progresie ritmică aproximativă de la șaisprezecimi la optimi, dar concomitent și de regresie sonoră relativă, oferind secțiunii uniformitate tematică. Materialul sonor abundă în pasaje ce amintesc de caracterul tehnico-artistic al unei cadențe, fiind constituită, în principal, de jocul nuanțelor dinamice – *f*, executat pe primul sunet acut, urmat de *p*, care este menținut pe celelalte sunete plasate în mers ascendent în registrul mediu. În mm. 85-86, prin simplificarea paletei de durate (din șaisprezecimi în optimi), apariția remarcii agogice *poco crescendo e rallentando*, precum și a *accentelor* plasate pe fiecare notă, atmosfera se atenuează, pregătind apariția ultimului compartiment.

Prin revenirea la măsura de 4/4 și la tonalitatea de bază *f-moll*, ***secțiunea a III-a*** amintește de materialul tematico-melodic al primei secțiuni și apare „ca o necesitate determinată de păstrarea unității de atmosferă” [23, p. 29]. Aceasta prezintă o *repriză* dinamică, în cadrul căreia discursul sonor este comprimat. Aici, compozitorul reexpune compartimentele extreme (***A**v* și ***A**2v*), dezvoltând și îmbogățind cu ușoare varieri mesajul muzical. În vederea sporirii interesului auditiv, această secțiune conține un adaos de șase măsuri, având rolul unei ***Punți*** (mm. 100-105) către *Codă*. Fiind construită pe o configurație ritmică din triolet, ce pornește de pe *f* din partida viorii întâi și escaladând rapid în cea a violoncelului, creează impresia unei „topiri sonore”.

Finalul mișcării secunde este pregătit de pauza generală expusă în cele patru știme instrumentale (m. 105), asigurând un moment de cezură și suspans. Din punct de vedere tematic, ***Coda*** (mm. 106-119), reamintește ca un ecou de materialul secțiunii ***A***. Discursul sonor, expus la o dinamică redusă (*pp*) și o sonoritate estompată (*con sordino*) evocă caracterul unui posibil cântec de leagăn. Ultimele măsuri ale părții mediane a *Cvartetului* se finalizează printr-o mișcare arpegiată ascendentă construită din triolet ce pornește de la violă, se infiltrează la vioara secundă și triumfă acut în partida viorii întâi.

Mișcarea a treia a *Cvartetului* este scrisă în tempoul *Allegro vivo*, măsura 2/4 și tonalitatea *Es-dur* (relativa *primei mișcări*). Conform descrierii muzicologului D. Preanișnikov, aceasta prezintă „un rondo vioi, vesel și strălucitor” [46, p. 21], care face referire la forma de *rondo mare*

atipic cu elemente ale formei de sonată și de variațiuni, constituit din nouă compartimente (Anexa 2, tab. 4.3.3). În cadrul acestora, *refrenul,* fiind expus de patru ori, se intercalează cu cinci *episoade* completate cu două secțiuni suplimentare: ***A-B-A$_1$-C D**-Punte-**A$_2$-B$_1$-A$_3$-C$_1$**-Codă.* De asemenea, această construcție poate fi divizată în două blocuri arhitectonice, unde primul (***A-B-A$_1$-C D***) are rolul de expunere a temelor muzicale, iar al doilea (***A$_2$-B$_1$-A$_3$-C$_1$***) prezintă reiterarea materialului anterior, fiind îmbogățită cu diverse varieri.

Prima expunere a refrenului este anticipată de o ***Introducere*** dezvoltată (mm. 1-16), unde se instituie caracterul energic și impetuos al mișcării, fiind caracterizată de un amalgam de durate scurte – optimi și șaisprezecimi, aranjate în diverse construcții ritmice. În vederea unei diversități sonore, compozitorul alternează executarea *arco* cu *pizzicato,* suplinind factura cu acorduri puternice la *sforzando*. Totodată, acest fragment pregătește și schițează într-un mod organic profilul melodic al refrenului.

Tema de bază a mișcării este expusă în cadrul unui ***refren*** bipartit, notat ***A***, care fundamentează tonalitatea *Es-dur* ce denotă un caracter „maiestuos” [130, p. 22]. Prima secțiune – ***A***, este divizată în două propoziții echivalente: ***a*** (mm. 17-24) și ***a$_1$*** (mm. 25-32), care au funcția de expunere și respectiv, de repetare a materialului tematic. Linia melodică dansantă, agitată și vioaie, plasată pe un acompaniament pregnant tipic dansului popular, începe în registrul mediu al viorii secunde, iar ulterior se perindă în registrul acut al viorii întâi, amintind de intonațiile stridente ale *Introducerii*. Factura este îmbogățită și completată prin configurări melodice ale violei plasate pe timpul slab. Totodată, apogiaturile duble superioare la ambele viori și *accentele* executate de vioara a doua la *pizzicato* de pe ultimul timp mențin spiritul folcloric al *Cvartetului*.

Cea de-a doua secțiune a refrenului – ***A$_1$***, fiind construită în baza unei alternanțe tonale (*B-dur*/*Es-dur*) poate prelua funcția *temei de legătură*. Remarcându-se printr-un material muzical mai amplu este segmentată în patru propoziții construite în baza aceluiași nucleu sonor – ***a$_2$*** (mm. 33-40), ***a$_1$*** (mm. 41-48), ***a$_2^1$*** (mm. 49-56) și ***a$_3$*** (mm. 57-64). Din punct de vedere intonativ, acest compartiment continuă fluxul melodic expus anterior cu anumite varieri textuale, păstrând caracterul energic. În vederea unei pluralități timbrale, tema se expune în partida violei, fiind dublată ocazional de către violoncel și vioara întâi pe un acompaniament laconic al viorii secunde. Apoi, printr-o trecere originală, tema se infiltrează în partida viorii întâi, explorând registrul acut al acesteia. Începând cu m. 65, compozitorul plasează o *punte* de natură cadențială, care se perindă cu facilitate dintr-o partidă instrumentală în alta, pregătind apariția primului episod.

Fiind anunțat de pasajul repetitiv al violoncelului, ce pregătește tonalitatea *g-moll,* ***episodul B*** aduce un contrast evident de imagine, dar care păstrează aceeași zonă de tempo. Oferind mișcării o atmosferă „poetică” [130, p. 22], acest fragment poate fi tratat și ca *temă secundară*. Din punct de vedere structural, compartimentul amintește de construcția refrenului, fiind structurat într-o

formă bipartită. Prima secțiune – ***B*** cuprinde două propoziții complementare: ***b*** (mm. 71-86) și ***b₁*** (mm. 87-102). Inițial, compozitorul evocă o melodie de factură cantilenă expusă în partida violei, pe un acompaniament pulsat executat de către viori ce amintește de un *perpetuum mobile*. Ulterior, grație procedeului de inversare a vocilor, linia solistică este permutată în partida viorilor, care interpretează în unison, la distanță de o octavă, aplicând haşura accentuată, pe un suport ritmic dansant. Astfel, reiterarea temei dispersează atmosfera lirică, oferind *Rondoului* o ușoară dezvoltare dramaturgică. Cea de-a doua secțiune – ***B₁***, poate fi divizată în trei propoziții: ***b₂*** (mm. 103-116), ***a₂ᵥ*** (mm. 117-128) și ***a₄*** (mm. 129-140), care prezintă, mai degrabă, o succesiune de înlănțuiri melodice, amintind parțial de intonațiile refrenului.

Cea de-a doua reiterare a refrenului, notată ***A₁***, este pregătită în mm. 139-140. Pe de o parte, grupul secundant execută insistent, la *marcato,* o construcție cadențată din optimi, ce realizează o trecere subită de la *p* la *f*, iar pe de altă parte, pasajul repetitiv al viorii întâi creează necesitatea sonoră de rezolvare în tonalitatea de bază a mișcării *Es-dur*. Secțiunea refrenului este prezentată sub forma unei „variațiuni simplificatoare – în care tema apare esențializată, redusă la pilonii săi melodici și armonici” [85, p. 172]. Astfel, având o structură mai compactă decât prima sa expunere, în vederea evitării mersului static și monoton, materialul tematic a fost supus unui procedeu de prescurtare, unde primul compartiment (***A***) amintește doar de propoziția ***aᵥ*** (mm. 141-148), fiind interpretată de această dată la vioara întâi, iar cel de-al doilea compartiment (***A₁***) evocă linia melodică a propozițiilor ***a₂*** (mm. 149-156) și ***a₁ᵥ*** (mm. 157-164), cu modificări neînsemnate în textul muzical.

Discursul melodico-tematic al celui de-***al doilea episod C*** reprezintă centrul liric și expresiv al mișcării, însă scris în tonalitatea *H-dur* care, de obicei, conferă muzici un caracter „puternic” [130, p. 21] și plin de vigoare. În același timp, făcând trimitere la prezența elementelor formei de sonată în mișcarea vizată, putem constata și debutul *Tratării*. Din punct de vedere structural și tematic, A. Mulear compune un material nou, dar care păstrează aceeași structură bipartită – ***C*** și ***C₁***. Compartimentul ***C*** se deschide cu o scurtă *introducere* (mm. 165-168), în interpretarea instrumentelor acompaniatoare (vioara secundă, violă și violoncel). Pe de o parte, ritmul ușor sincopat, fiind format din alternanța optimilor cu pauze de optimi, amintește de acompaniamentul propoziției ***a*** din cadrul refrenului prin accentuarea pulsației impare (1 și 3), iar pe de altă parte, prezența trioletelor (care reapar în calitate de *laitmotiv*), evocă acompaniamentul primului episod (***B₁***). În secțiunea ***c*** (mm. 169-191), melodia cu caracterul liric insolit se expune la *mf,* fiind interpretată la vioara întâi. Timbrul instrumentului *solo,* desfășurându-se în perimetrul registrelor grav-mediu, devine duios și catifelat, domolind energia febrilă a refrenului. Printr-o complinire originală, violoncelul preia rolul de dublare a viorii la interval de 3M, accentuând relația structurală dintre cele două voci și contribuind la o încheiere într-un consens melodic *g–g* (m. 191).

Următorul compartiment – ***C₁*** – este anticipat de o frază melodică scurtă descendentă (m. 190) la vioara a II-a, ce confirmă un consens al întregului ansamblu. În această ordine de idei, printr-o anacruză imperceptibilă debutează secțiunea ***c₁*** (mm. 191-211). Tema începe cu un motiv melodic ascendent dintre 3 sunete, fiind expus în partida violei, care la distanță de două măsuri este preluat în canon, la unison, de vioara întâi. Ulterior, același procedeu este executat și de către vioara secundă. Violoncelul rămâne singurul instrument cu rol de acompaniament, completând sonoritatea prin punctul de orgă *fis*, pliat pe o pulsație sincopată. Totodată, materialul muzical amintește de *laitmotivul* trioletului, fiind construit, de această dată, din pătrimi și ornamentat cu apogiaturi duble superioare, menținând alura folclorică a opusului. Prin înlocuirea intempestivă a celor cinci semne constitutive cu *fa-diez*, tema se conturează prin anacruză în partida viorii întâi, accentuând apariția treptei a II-a, prin sensibila *fis*, a tonalității *E-dur* (m. 200). Vioara secundă și viola dezvoltă materialul muzical prin repetarea acelorași configurații melodico-ritmice, iar violoncelul schimbă punctul de orgă pe cvintă – *h*.

Secțiunea ***c₂*** (mm. 211-224), este anunțată de un nou profil al facturii, marcat de întâietatea trioletului din pătrimi, expus în direcție descendentă în partida viorii întâi și în mers ascendent în cel al violei. Grație acompaniamentului energic al viorii secunde format din șaisprezecimi, care alternează insistent pe prima (e^2) și cvinta (h^1) tonalității, evocând finalul compartimentului, *laitmotivul* se transfigurează în triolet din optimi, completând astfel pulsația dinamică a melodiei. Segmentul se finalizează cu o sonoritate puternică, produsă de acordurile scurte de optimi, executate simultan la *sf*, precum și de o disonanță imprevizibilă, realizată prin apariția voalată a dominantei noii tonalități *Des-dur*.

Pregătit de o „surpriză” dinamică, condiționată de trecerea bruscă de la *sf* la *p* și o anacruză subtilă formată din triolet, în partida violei și a violoncelului, apare un nou *episod* – ***D***, care ar putea fi considerat al doilea episod al *Tratării*, fiind intercalat direct, fără intervenirea refrenului. Rolul primei propoziții – ***d*** (mm. 225-240), este de a sintetiza materialul expus anterior, prin evidențierea trioletului format din optimi ce apare treptat în toate știmele instrumentale. Pe de altă parte, aceasta subliniază repetat importanța procedeului polifonic caracteristic opusului – *canonul*, întrucât „folosind tehnici polifonice, autorul tinde în partea finală a *Cvartetului* să reamintească ascultătorilor principalele imagini muzicale ale celor două părți anterioare” [46, p. 21]. Astfel, tema este executată prin *accente* la violoncel, fiind preluată la distanță de patru măsuri de către violă, printr-un triton, creând o oarecare disonanță. Apoi, cea de-a treia sa expunere, realizată prin augmentare intervalică la 6m, este interpretată la vioara secundă. La finalul perioadei, vioara întâi, preluând prin canon tema la interval de 6M, modifică neînsemnat discursul sonor. Cea de-a doua perioadă – ***d₁*** (mm. 241-258), debutând la rândul ei cu auftact, reiterează materialul muzical, evocând varieri anodine în conturul melodico-ritmic.

Prin apariția unei ***Punți*** (mm. 259-276), care amintește de *tema introductivă*, se realizează organic modulația spre tonalitatea de bază *Es-dur*. Totodată, materialul vizat anticipă apariția celui de-al doilea bloc tematic (***A₂-B₁-A₃-C₁***), care poate fi tratat ca o *repriză* variată, unde temele suferă unele modificări structurale. Așadar, în cadrul celui de-al treilea ***refren*** bipartit, consemnat ***A₂*** (mm. 277-304), compozitorul A. Mulear păstrează atmosfera energică inițială prin reexpunerea primului compartiment. Ulterior, discursul sonor al celui de-al doilea este ușor modificat prin plasarea câtorva sincope executate simultan de către cele patru instrumente, subliniind repetat prezența elementelor de dans în *Cvartet*.

Din punct de vedere a tipologiei formei, ***episodul al IV-lea***, notat ***B₁*** reamintește doar de primul său compartiment. Fiind anticipat de o scurtă *introducere* (mm. 304-307), segmentul ***bᵥ*** (mm. 308-323), este interpretat de vioara întâi, care, grație justeței registrului său acut, distorsionează ușor atmosfera lirico-poetică caracteristică episodului. Totodată, compozitorul diversifică factura acompaniamentului, realizând o poliritmie între vocile secundante. Așadar, partida violei este înțesată cu pasaje ascendente și respectiv, descendente, din șaisprezecimi, care pe alocuri sunt completate cu triolete din șaisprezecimi, realizând o pulsație ritmică de avânt. În vederea unei flexibilități interpretative, autorul modifică repetat partida instrumentului din *cheia do* în *cheia sol* și invers. Vioara secundă execută constant un acord din 3m, care, datorită pauzei, marchează contratimpii măsurii, iar violoncelul diversifică stratul ritmic prin alternanța sincopelor cu grupele de optimi. În perimetrul următorului fragment – ***b₁ᵥ*** (mm. 324-335), tema se reiterează în partida violei, expunând modificări neînsemnate în profilul melodic. Totodată, elementul dansant este subliniat de optimile plasate alternant, fiind executate la vioara întâi, ce completează alura folclorică a opusului prin inserarea apogiaturii scurte formată din 2M care precedă note duble.

Ultima prezentare sonoră a ***refrenului***, notat ***A₃*** (mm. 336-366), îndeplinind totodată și rolul unei *punți* către ultimul episod al mișcării, expune materialul tematic în aceeași formă bipartită – ***A*** și ***A₁***. Deși, inițial pare o simplă reiterare, totuși, în cadrul primului compartiment, autorul oferă temei un aspect ușor polifonizat. Propoziția ***a₇*** (mm. 348-355), profilându-se ca un moment de „surpriză” auditivă, aduce cele patru instrumente la un consens sonor printr-o construcție ritmică sincopată. Profilul său cromatic ascendent din știma primei viori, descendent în cea a violoncelului și alternativ în partidele viorii secunde și a violei, fiind executat la *pp* și intensificându-se pe parcurs (*poco a poco crescendo*), extermină senzația unei posibile monotonii.

Ultimul ***episod C***, consemnat ***C₁***, este reluat într-o manieră componistică originală, cu păstrarea arhitectonicii bipartite – ***C*** și ***C₁***. Primul compartiment se deschide cu o *introducere* scurtă (mm. 366-369), care este prefigurată de remarca *ritenuto*, survenită în cele patru știme instrumentale. Ulterior, discursul sonor se dezvoltă în limitele unui tempo nou – *Moderato*

maestoso, impunând mișcării o atmosferă solemnă, tipică finalurilor clasico-romantice. În cadrul celui de-al doilea compartiment, autorul comprimă materialul muzical, inserând intonații ale *episodului D*, excluzând repetarea integrală a acestuia.

Finalul mișcării este concluzionat de ***Codă***, care este anticipată de pauza generală a ansamblului. Fiind scrisă în tempoul *Presto*, ea definitivează atmosfera dinamică și virilă a lucrării. Compozitorul optează pentru revenirea la un material muzical cunoscut, utilizând baza sonoră a *Introducerii* și elemente distinctive din *refren*. În această ordine de idei, compartimentul codal poate fi fragmentat în patru secțiuni, fiecare având un rol bine determinat. ***Secțiunea I*** (mm. 446-454) reia într-o formă modificată *Introducerea* opusului, oferind echilibru și coerență discursului muzical. ***Secțiunea a II-a*** (mm. 454-462) debutează prin suprapunere, reiterând materialul expus anterior, dar amintind, în același timp, de principiul canonului realizat între viori. Cea de-***a III-a secțiune*** (mm. 462-469), pornind din partida viorii secunde și finalizându-se în partida primei viori, pe un acompaniament laconic la *f*, are rolul unui ecou, amintind de elementele sonore ale refrenului. ***Secțiunea finală*** (mm. 470-475), marcată de nuanța dinamică *ff*, încheie materialul muzical prin acorduri suspendate de pauze, oferind *Cvartetului* un final impunător.

4.4 *Cvartet de coarde nr. 2*

Lucrarea vizată, datată din 1987, aparține perioadei târzii din creația maestrului, fiind cea mai importantă compoziție de cameră din anii 1980. Ca exemplu al stilului matur al compozitorului, opusul permite discutarea particularităților stilistice și interpretării genului de cvartet, corelându-le cu un exemplu timpuriu al acestui gen. În altă ordine de idei, este oportună valorificarea lucrării[69] în contextul întregii activități creative a lui A. Mulear, precum și raportarea ei la realitățile cultural-istorice ale epocii[70].

Cvartetul de coarde nr. 2 este predestinat unei componențe clasice specifice genului, însă, acest lucru nu se poate spune despre structura sa arhitectonică, unde cele trei părți se succed în felul următor: prima mișcare – *Adagio* (Anexa 1, ex. 4.4.1), cea de-a doua mișcare – *Allegretto* (Anexa 1, ex. 4.4.2) și mișcarea finală – *Moderato, sostenuto* (Anexa 1, ex. 4.4.3). Ținem să remarcăm faptul că, acest tip de construcție a fost ales de către compozitor și pentru primul său *Cvartet*, în locul ciclului tipic cvadripartit.

În ***prima parte*** – *Adagio*, începând cu primele acorduri se instalează o atmosferă intimă, dar profundă, care reproduce o stare de tensiune interioară, de reflecție încordată. Prin urmare, pentru Mulear, indicația *Adagio* (din italiană, literalmente – *liniștit, calm, încet*) devine o desemnare a caracterului muzicii, nu doar un tempo lent. După cum se știe, lucrările ample de muzică instrumentală (simfonii, sonate, cvartete) cuprind, de obicei, o a doua sau o a treia mișcare cu această denumire de tempo, reprezentând, în mod tradițional, centrul liric al ciclului. Astfel,

Adagio servește, de fapt, ca un contrast necesar față de mișcarea rapidă și tumultoasă din părțile anterioare și ulterioare[71]. De asemenea, compozitorul a utilizat cu subtilitate bogate posibilități expresive ce caracterizează grupul de instrumente muzicale cu coarde. Astfel, la început a exploatat omogenitatea timbrală a corzilor, sporită de textura coralică, de tempoul lent, de procedeul comun de articulare *con sordino* și de organizarea izometro-ritmică, ce se îmbină într-o sonoritate liniștită, reținută pe *pp*, contopindu-se într-un discurs liric concentrat care, la rândul său, este determinat de natura corzilor [275, p. 86].

Analizând în detaliu complexul mijloacelor de expresie pe care le-a utilizat autorul, se poate afirma că, acesta corespunde imaginii de confesiune [208, p. 48], fiind cunoscută ca o parte componentă a pocăinței. Spovedania – indiferent de confesiune (creștinism sau iudaism) –, reprezentând un discurs personal rostit al mărturisirii păcatului, al regretului sincer și al pocăinței, necesită liniște și concentrare.

În *Adagio*, în primul rând, atrage atenția textura coralică[72], care rezultă din aceleași durate plasate la toate vocile. *Tema principală* (***A***) reprezintă un discurs melodic al viorii întâi, fiind dublat la început de violă în decima inferioară și de violoncel în sexta inferioară, care, la rândul său, se dovedește a fi dublat în decima superioară, pentru a configura așa-numita *mișcare de tip bandă sonoră* (după T. Bershadskaya) pe termen lung. Dar, întrucât intervalele dublărilor sunt inconstante, acestea își pot schimba locul sau pot fi înlocuite de dublări în intervalele disonante din cvarte-septime; în ansamblu, formându-se o sonoritate generală politonală[73]. Astfel, procedeul dublărilor prelungite ale melodiei discursive prin consonanțe imperfecte, care este considerat, de obicei, un tip de prezentare a verticalelor armonice, și coralitatea mesajului de rugăciune, ce păstrează în textură trăsături de gen, întruchipând imaginea de „caracter confesional", se contopesc într-o sonoritate disonantă – deci, mai degrabă, eterofonică.

În al doilea rând, nu putem ignora anumite elemente de gen specifice muzicii funebre, de doliu, precum formule ritmice de sarabandă și marș înserate în factura coralică. Așadar, cadențarea frazelor și propozițiilor în prima secțiune *Adagio* introduce formula ritmică specifică sarabandei, în măsura de 4/4 și 3/4, cu accentul pe timpul doi (sincopă), care marchează fiecare a doua măsură, cu excepția primei propoziții. În continuare, însă, deja în m. 10 și 11 este expusă deschis formula specifică marșului funebru – de data aceasta, fiind exprimată prin triolete, formând o culminație locală. Aparent, intenția compozitorului de a dezvălui în profunzime imaginea muzicală, folosind o paletă extinsă de mijloace expresive, stă la baza combinării în lucrare a diferitelor caracteristici de gen, conferind muzicii o multivalență eficientă din punct de vedere artistic, prin amestecarea caracteristicilor coralului, marșului funebru și a sarabandei.

Caracterul muzicii este determinat, prioritar, de ritmul lent al duratelor mari și de ansamblul monoritmic coralic al vocilor. Duratele mici sunt, în general, fragmentare și nu acționează

independent, fiind puțin vizibile. În această textură, datorită ritmului lent și a pulsației unidimensionale a tuturor vocilor, se pierde senzația de metru ca alternanță de timpi puternici și slabi. Melodia cantabilă, cu respirație largă, nu se încadrează în limitele unei pulsații metrice stricte. Metrul variabil, prin care se deosebesc primele șaisprezece măsuri (c. 1-2), oferă suficientă flexibilitate la nivelul metro-ritmic obținută prin schimbarea de opt ori a măsurii muzicale, astfel încât măsurile 4/4, 6/4, 3/4 și 5/4 să fie utilizate în alternanță liberă. Un alt motiv pentru depășirea regularității metrice este necesitatea de a asigura spațiu pentru varierea acestei melodii.

Tema de bază (mm. 1-16) este un exemplu elocvent al dezvoltării tematice de tip variantic specific metodei componistice a maestrului, fiind identificat și în alte lucrări ale sale. Caracterizând tematismul din miniaturile lui A. Mulear, I. Miliutina relatează: „Ca element reprezentativ al tematismului, se folosește o măsură sau două, care apoi se dezvoltă variat (modificări a unei sau a două note într-un motiv, schimbări de accent în cadrul unui tact). Aceste microstructuri motivice stau la baza tematismului motivic care predomină în multe piese” [208, p. 52].

Prima propoziție (***a***) din *Adagio* este organizată într-un mod mult mai complex, în concordanță cu genul cvartetului, de un rang mai înalt decât miniaturile individuale sau ciclurile de miniaturi. În conformitate cu caracterul *Adagio*, în melodia actualizată constant se repetă de mai multe ori aceleași celule. Vocea melodică, expusă de vioara I, pornește de la sunetul g^1 – centrul scării *g-moll* cu treapta a II-a coborâtă –, fiind poziționată simetric în raport cu axa, dezvoltându-se în ambele direcții – mai întâi, în sus până la treapta a V-a, apoi în jos, oprindu-se la cvinta scării sonore. Cu un volum total de patru măsuri, tema conține cel puțin patru elemente structurale, printre care repetarea treptei fundamentale, care coincide ulterior cu cadența, înconjurarea tonicii cu sunetele sensibilelor, o ascensiune a motivului până la regiunea treptei a V-a, o revenire la tonică și o nouă progresie descendentă până la treapta a V-a și o oprire acolo. Astfel, datorită stratificării în trei niveluri, structura temei manifestă trăsături de polifonie latentă, în cadrul căreia, motivele de la fiecare nivel sunt supuse unei dezvoltări variantice.

Așadar, progresia registrului la cel mai înalt nivel este reprezentată de o creștere treptată, astfel încât o celulă de două sunete c^2 și d^2 (m. 2) se transformă mai întâi într-o secvență de trei sunete c^2-d^2-es^2 (m. 5) și apoi într-o celulă de patru sunete c^2-d^2-es^2-f^2 (m. 7). Iar motivele din registrul central și cel inferior sunt comasate și, de asemenea, variate, producând noi variante prin compresie (mm. 9-11).

În procesul de variere participă și metroritmul, redimensionând elementele tematice. Astfel, motivul din m. 5 la 4/4 obține un nou aspect prin lărgirea unor durate în măsura 5/4 din tactul 13, în timp ce motivul din m. 9 la 5/4, dimpotrivă, este puțin comprimat și modificat, datorită introducerii trioletelor în m. 11. Chiar și centrele tonale – ale tonicii și dominantei –, punctele speciale de atracție care marchează fiecare două măsuri după prima frază expozitivă formată din

patru măsuri, succedând în ordine *(g)-d-g-g-d-d-b-b*, diferă în ceea ce privește forma lor ritmică. Ultimele două structuri a câte două măsuri conduc organizarea politonală la un nou nivel armonic, încheind prima temă în tonalitatea principală *g* cu un semn al modului frigian – treapta a II-a coborâtă.

În general, în ciuda faptului că I. Miliutina remarcă structurarea clasică a formei de către compozitor, care „se bazează cel mai adesea pe structuri pătrate" [208, p. 52], această secțiune a *Cvartetului* demonstrează o țesătură muzicală flexibilă, unde schimbările minore de motive devin impulsuri ale mișcării tematice. Așadar, analiza detaliată a primei teme a *Cvartetului*, după alte exemple, ne apropie de cunoașterea metodei de dezvoltare tematică a compozitorului. Totodată, din punct de vedere formal, prima secțiune a *Adagio*-ului este constituită din patru propoziții variantice care se termină cu sunetele *d-g-d-h* în melodia viorii I sau *b-es-b-g* în vocea inferioară a violoncelului: ***a*** (mm. 1-4), $\boldsymbol{a_1}$ (mm. 5-8), $\boldsymbol{a_2}$ (mm. 9-12) și $\boldsymbol{a_{2v}}$ (mm. 13-16).

Desfășurarea ulterioară în *Cvartetul nr.2* de A. Mulear confirmă ideile lui O. Sokolov despre particularitățile acestui gen: „În structura muzicală a cvartetului […] se îmbină polifonia și detalierea fină a procesului de dezvoltare" [275, p. 86]. Așadar, în c. 3, compozitorul modifică formatul texturii muzicale, respectând, în același timp, conceptul substanțial ales al lucrării. Mișcarea densă de *bandă sonoră* a tuturor celor patru instrumente se încheie, fiind înlocuită de o melodie pe o singură voce a viorii *solo* ce expune tema viitorului canon.

În această ordine de idei, *tema secundară* – ***B*** (mm. 17-36) reprezintă un canon la trei voci cu următorii parametri compoziționali: intervalele imitației sunt septima micșorată peste octavă descendentă între vioara I și violoncel, la distanța de două măsuri, și un triton ascendent între vioara a II-a și vocea violoncelului (c. 4), la distanța de nouă măsuri. Primul instrument care părăsește canonul este violoncelul, iar canonul la celelalte instrumente se dizolvă în imitații, inclusiv prin inversare (până la c. 5). Grație intervalelor disonante ale imitației se organizează o sonoritate politonală.

Tema canonului pornește de la una din variantele monogramei BACH 1-2-3-4 cu expresie intervalică de 1 3 1. Iar în tema lui Mulear se utilizează succesiunea obținută în rezultatul rotației și permutației sunetelor din formula inițială transpusă *ges-f-as-g* – 4 3 1 2 (*g-as-ges-f*, pătrimi, m. 17). Astfel, formula pierde saltul caracteristic la terță mică, dar capătă trăsături modale datorită fluctuației treptelor *g-ges*, iar intonațiile de secunde mici ies în prim-plan. În contrapunctul viorii la imitația temei violoncelului pătrunde o nouă variantă transpusă, dar și modificată ritmic a formulei *dis-e-d-cis* (optimi, m. 19) și din nou apare *g-as-ges-f* (optimi, m. 22).

Compozitorii își structurează temele în diferite moduri prin introducerea formulei lui BACH, de obicei, dizolvând-o în formele generale ale mișcării pe baza principiului de contrast. A. Mulear o prelungește ușor, închizând-o armonic în tonalitatea *c-moll* datorită saltului la tonică și mișcării

treptate ulterioare spre terța tonalității indicate, care este imediat nivelată din cauza intervalului disonant al imitației. Astfel, formula din patru sunete se extinde la șapte (4+3), reprezentând un număr sacru atât în numerologia creștină, cât și în cea iudaică.

În altă ordine de idei, să nu uităm că, din punct de vedere structural, formula BACH este una dintre variantele motivului baroc al crucii, care se distinge prin tensiunea sa interioară și dobândește caracterul simbolic al agoniei crucii, al suferinței în fața eternității, ceea ce clarifică sensul ideatic al mișcării *Adagio* din *Cvartetul* nominalizat. Astfel, A. Mulear se numără printre acei compozitori ai secolului al XX-lea care au abordat această temă, dându-și seama de dorința sa nu doar de a-și demonstra stăpânirea ei, ci și de a-și oferi propria înțelegere și interpretare a acesteia.

Figuri retorice de *anabasis* (ascensiune) și *catabasis* (coborâre) din mm. 23-26 completează paleta simbolurilor muzicale utilizate de compozitor. În plus, în melodia contrapunctică a primei viori există, în mod repetat, un salt brusc la intervale disonante – mai întâi, la o septimă micșorată (mm. 22-23), apoi la o octavă micșorată (m. 24), care realizează ideea de *saltus duriusculus* al epocii barocului. În acest context, combinația formulei BACH cu un tempo foarte lent se dovedește a fi un fapt simptomatic ce contribuie la profunzimea percepției simbolicii pasiunilor, exprimată prin structura intonațională a muzicii *Adagio.*

În *Tratare,* tema (***a/b₁***) este expusă la viola *solo* care este imitată de vioara întâi, pe suportul monoritmic de pătrimi al violoncelului. Bazându-se pe formula BACH în varianta transpusă a motivului fluctuant *fis-g-f-e* din *tema secundară* și, cuprinzând, în același timp, unele formule ritmice de încheiere a frazelor specifice *temei principale,* acest compartiment introduce o imagine muzicală nouă. Grație modificării texturale ce rezultă într-o sonoritatea compactă la *p*, „pașilor" misterioși ai violoncelului la *pizzicato*, dar și a sintezei tematice, apar unele aluzii la transformarea monotematică specifică formelor muzicale ale compozitorilor romantici.

De asemenea, în acest *Cvartet,* atribuit perioadei de maturitate în activitatea compozitorului, precum și în alte lucrări pentru ansamblu, A. Mulear nu a evitat influențele folclorice asupra materialului muzical și asociațiile de gen, care nu au fost, totuși, dezvăluite într-un mod direct. În ceea ce urmează, vom accentua, în special, tehnicile subtile de scriere cameral care au fost deja punctate în procesul de analiză a lucrărilor mai timpurii, dar au fost dezvoltate pe deplin în *Cvartetul nr. 2*, inclusiv mijloacele polifonice care au dobândit aici un rol semnificativ, metode de tratare a tematismului și bogăția texturală.

Caracterizând trăsăturile specifice artei lăutărești, muzicologul B. Cotlearov relatează: „Deosebit de bogate în posibilitățile expresive sunt și posibilitățile timbrale, cultivate pe larg de către lăutari. Una dintre ele constă în faptul, că melodia se desfășoară pe fondul sunetului superior sau inferior. În măsura posibilului, pentru aceasta este folosită coarda liberă […]. Timbrul coardei libere, care se deosebește printr-un răsunet de mai mare claritate, dă sonorității un colorit viu.

Întrebuințarea acestui mijloc de expresie în arta interpretativă moldovenească ne vorbește despre dorința lăutarului de a imita la vioară, sunetele cimpoiului. El este folosit frecvent nu doar în cântarea vioriștilor-soliști, dar și în cea a tarafurilor, unde a căpătat denumirea specială de „hang" sau „ison" [42, p. 137; 45, p. 259]. De asemenea, fiind redat printr-un sunet prelung ori împărțindu-se în valori ritmice mici, hangul este, deseori, întrebuințat în alternarea cu dominanta inferioară – ceea ce, printre altele, a stimulat dezvoltarea polifoniei instrumentale populare moldovenești" [42, p. 137].

O altă varietate a hangului o constituie obiceiul de a cânta melodia astfel, încât fiecare sunet al ei să fie executat în alternare deasă și rapidă cu coarda liberă. Când muzica redă o înviorare deosebită, lăutarul folosește acest procedeu în diferite combinații legate de ritm și de tehnica arcușului. Sunt tipice, mai ales, figurile alcătuite din grupe de trei sunete (numite în muzică *triolete*) – două note legate și una liberă, ori invers [42, p. 137].

În *Cvartetul nr. 2*, p. 1 *Adagio,* c. 7, *episodul* ***C*** debutează în partida viorii întâi cu remarca *sul D*, unde se aude clar acest procedeu de expresivitate violonistică specifică artei interpretative lăutărești, care a fost caracterizat de B. Cotlearov. Cele două sunete – g^1 și d^1 (coarda deschisă) care în alternanța cu sunetul h^1 – terța trisonului tonicii, „împărțindu-se în valori ritmice mici", de data aceasta – pulsație monoritmică de optimi, – generează polifonia instrumentală de origine folclorică menționată de muzicolog [42, p. 137]. În partitura Cvartetului, însă, acest „hang" persistă nu doar în cântarea vioristului-solist (vioara I), fiind susținut de două „isonuri" – pedale – care, la rândul lor, pot fi asociate cu sonoritatea cimpoiului. Dintre acestea observăm un sunet prelungit al violoncelului pe treapta a V-a inferioară a tonalității *G-dur* și cvinta pe tonică în partida viorii secunde care participă în formarea unei formule ritmice ostinato din 2 mm., organizate în proporție 5:1 pătrimi ținute, fiind repetate în total de opt ori. Astfel, compozitorul a recurs la utilizarea unui procedeu de origine folclorică în diferite combinații ritmice și texturale.

Dat fiind faptul că, formula monoritmică din două măsuri de pătrimi ostinato cu hașura *pizzicato* se organizează și în partida violei, la vioara I, repetarea ostinato de optimi se asociază cu varierea melodică a formulei astfel încât, în total, apar trei variante a patternului din două măsuri. Textura generală a *episodului* ***C*** este stratificată pe trei linii ostinato care se desfășoară pe fundalul unui ison ținut de violoncel pe parcursul celor șaisprezece măsuri. Compozitorul nu s-a limitat însă la poliostinato structural, îmbogățind-l cu îmbinarea politonală care se formează grație suprapunerii celor trei linii instrumentale expuse în tonalitatea *G-dur* și a partidei violei *pizzicato* în *Fis-dur*. Astfel, în cadrul acestei secțiuni din prima mișcare a *Cvartetului*, pe de o parte, apare o imagine ludică de scherzo, iar pe de altă parte, ideea muzicală conduce către poliostinatoul central al finalului (Anexa 2, tab. 4.4.1).

Totodată, prima parte a *Cvartetului nr. 2* lui A. Mulear, prin logica sa muzicală, amintește în mare măsură de structura părții *Adagio non lento* în *F-dur* din *Cvartetul op. 13* al lui F. Mendelssohn-Bartholdy, care ocupă a doua poziție în ciclul din patru părți. Aici, prima temă cu trăsături coralice este prezentată în secțiunile extreme, iar partea centrală, mai voluminoasă, este ocupată de două fugatouri, între care se află un episod în textură transparentă omofonic-armonică. În forma lui Mulear se observă și *Adagio* sub forma unui arc arhitectural, datorită reprizei *temei principale* care încadrează întreaga parte, fiind urmat de canon și o *tratare* de caracter imitativ ce cuprinde și un nou *episod* contrastant într-o textură verticalizată, mai transparentă.

Mișcarea a doua – *Allegretto* – mult mai redusă după numărul de măsuri (40 față de 92 mm. din prima mișcare), dar și după proporțiile temporale, datorită tempoului mișcat, se structurează într-o formă *tripartită simplă cu repriză incompletă*, de tip $\boldsymbol{A}$-$\boldsymbol{A_1}$-$\boldsymbol{A_v}$, conform următoarei divizări: (8m.+8m.) + (8m.+8m.) + 8m. (Anexa 2, tab. 4.4.2). Imaginea muzicală construită se referă la zona unui scherzo, datorită profilului capricios al melodiei, cu implicarea salturilor multiple, accentelor și apogiaturilor. În ansamblu, partea centrală a *Cvartetului* întruchipează ideea unui dialog viguros al viorilor pe fundalul celorlalte instrumente, care imită particularitățile interpretării populare. După caracterul muzicii și a proporțiilor sale, această mișcare reprezintă, mai degrabă, o piesă pentru soliști-violoniști, care, după cum se știe, constituie grupul timbral lăutăresc principal.

Dacă în *Expoziția* primei părți a *Cvartetului* predomină textura omofonă, atunci în cea de-a doua, tehnica componistică îmbină mai multe componente constructive. Astfel, textura stratificată în câteva sensuri este formată din vocile melodice (vioara I și a II-a) și grupul acompaniator (viola și violoncel). În stratul superior, mai mișcat, tehnica imitativă se asociază cu cea variantică, iar cel inferior, mai static, cuprinzând poliostinato de tip *ison (burdon)* pulsant în baza consonanțelor perfecte. Rezultatul sonor poate fi identificat ca polifonia straturilor, care devine una dintre tehnicile tipice ale nivelului stilistic, datorită frecvenței utilizării sale de către compozitor în multe dintre lucrările instrumentale camerale analizate anterior.

În arta interpretării instrumentale populare s-au dezvoltat propriile formule de dinamică motrică – așa-numita *motricitate*. Într-adevăr, uneori aceasta este un adevărat „motor” ce funcționează într-o pulsație continuă, – în acest caz, bazându-se pe tehnici de improvizație la vioară. Tema conține mai multe elemente care sunt variate și combinate liber – mișcare monoritmică de optimi plină de sărituri, cu profil general ascendent (urcare rapidă), mișcare monoritmică de optimi cu sunete fluctuante, cromatizate, cu profil general descendent (coborâre lentă), o variantă a acestei mișcări într-o formă comprimată, cu tăierea prin pauză de șaisprezecime la fiecare două optimi (vioara I, m. 8) și o intonație terțară ascendentă de izbucnire emoțională.

În ciuda construcției sale cu mai multe elemente, tema din mișcarea a doua se apropie, din punct de vedere intonațional, de tema canonului, dar și de episodul contrastant poliostinato din

prima parte a *Cvartetului*. În special, ele sunt analogice grație sprijinului melodiei pe treptele stabile ale modului, formula BACH care generează motivul fluctuant *cis*^{2}-*d*^{2}-*c*^{2}-*h* ornamentat cu apogiaturi în partea a doua, precum și textura transparentă comună cu participarea pedalelor. Motivul din patru sunete se dezvoltă sub formă de secvențe (vioara I, mm. 2-3 etc.), obținând o continuare variată, datorită intercalării sau omiterii unor sunete (vioara II, mm. 3-4) și producând o imitație liberă între vioara I și a II-a.

Mișcarea a treia a lucrării – *Moderato, sostenuto* – *Adagio*, scrisă în metrul ternar 3/4, sintetizează tematismul părților anterioare ale *Cvartelului*. În plan arhitectonic, finalul este construit ca un poliosinato dinamic, încadrat, pe de o parte, de canon, iar pe de altă parte, de o reminiscență a începutului primei părți (*Adagio*). Ca urmare, forma părții finale se prezintă astfel: ***A*** (canon la 2 voci, 16 mm.+16 mm.) – ***B*** (poliostinato 1 la 2-3 voci, 16 mm.) – ***C*** (culminația, poliostinato 2 la 4 voci, 14 mm.) – ***C*$_1$** (transpoziția poliostinato 2 la 4 voci, 20 mm.) – ***D*** (*Adagio*), (Anexa 2, tab. 4.4.3).

Partea vizată se distinge printr-un început solistic neobișnuit, în cadrul căruia o temă expresivă (***A***) pentru un viitor canon este expusă de violă (***a***, mm. 1-16). Sub aspect intonațional, aceasta conține, din nou, un motiv comun al tuturor părților *Cvartetului* cu dezalterarea *gis-a-g-fis* (mm. 3-4), care apare după cuplarea a două secunde mici în direcții contrare la distanța de o secundă mare. Fiind iarăși repetată cu o octavă mai sus (m. 13) și într-o nouă formă ritmică de durate mai mici – optimi, ea generează partea descendentă a temei în forma unui arc care este îndreptat spre un punct culminant de nivel registral și dinamic (de la *mf* la *f*, de la octava mică spre octava întâi, de la pătrimi spre șiruri de optimi).

Secțiunea în *crescendo* a temei este reliefată nu doar de accelerarea ritmică, ci și de o serie de salturi expresive ascendente la intervale disonante. Tritonul *fis-c* este introdus primul, urmat de o altă variantă a motivului BACH cu permutarea sunetelor (3-4-1-2) și intercalarea sunetului *g*, prin care succesiunea de patru sunete este împărțită în două – *c*^{1}-*h*-(*g*)-*b*-*a*, fiind urmată de septima micșorată ascendentă cu rezolvare și completare. Culminația propriu-zisă este realizată cu participarea saltului dublu incomplet, în direcție contrară, care se extinde unilateral prin salturi la o octavă micșorată și apoi la o octavă mărită de la sunetul inferior. Imitația canonică a viorii întâi (***a*$_1$**, mm. 17-32) este însoțită de un contrapunct discret al violei, fiind fragmentat în motive separate prin pauze de pătrimi, fără a forma o linie coerentă.

Introducerea viorii secunde, care preia ultimul motiv al violei, precum și schimbarea măsurii la 4/4, marchează începutul următoarei secțiuni contrastante – ***B***, ce păstrează aceeași construcție din șaisprezece măsuri. Astfel, cu anacruza dinaintea c. 24 (m. 32), începe vioara a doua cu o nouă temă (***b***) din două măsuri, ce se repetă ostinato cu varieri nesemnificative pe parcursul la opt măsuri (mm. 33-40). Tema expusă în ambitusul îngust *f-h* se evidențiază prin intercalarea secundei mărite,

fiind susținută de violoncel cu o melodie pulsativă discretă, executată la *pizz*. De fapt, acest lanț de repetiții ale aceleiași formule ostinato la *pizz*. din partida violoncelului, este întrerupt prin *arco* o dată cu apariția violei, continuând într-o formă ușor modificată și în următoarele opt măsuri.

Începând cu c. 25, viola debutează la *f* cu un alt ostinato de două tacte, bazat pe același contrapunct al temei, marcând cea de-a doua propoziție – ***b₁*** (mm. 41-48). Decizia compozitorului de a recurge la tehnica izoritmului generează decalajul metric al formulei ostinato (*talea*) care cuprinde cinci pătrimi – o pauză și patru sunete. Fiind repetată de patru ori, parcurgând un total de douăzeci de pătrimi în măsura de 4/4, adică cinci tacte (mm. 41-45), ea cauzează o contradicție între un motiv de cinci sunete și un tact de patru timpi astfel, încât motivul ostinato începe de fiecare dată la un timp de măsură diferit. Totodată, violoncelul are propria formulă ritmică ostinato în volumul a două măsuri (*talea*), care nu coincide cu repetarea multiplă a succesiunii ascendente de trei sunete *d-es-f* (*color*). Raportul izoritmic dintre *talea* din opt durate egale, inclusiv trei pauze, și *color* din trei note, este complicat în utilizarea a două tipuri de formule ritmice *talea*, care diferă prin poziția pauzelor: pauză-notă-pauză-notă-pauză-3 note (1) și notă-pauză-notă-pauză-pauză-3 note (2). Aceste două formule ritmice sunt grupate simetric, repetându-se în secvența 1-2-1 1-2-1 1, începând cu c. 24 + 2 măsuri (repetarea *color*-ului începe mai devreme, cu c. 24, când *talea* încă nu se formează), întrerupându-se la începutul unui nou grup. Urmărind repetițiile *color*-ului din trei sunete, luând nota *F* ca final al acestuia, observăm o anumită logică a alternanței duratelor – notelor și pauzelor –, care poate fi reprezentată astfel: 6 6 4 6 4 5 5 4 6 4 5 5 4. În general, în această secțiune poliosinato (c. 24-25) apare un joc ritmic capricios, bazat pe neconcordanța izoritmică a motivelor și a formulelor ritmice repetitive, deoarece hotarele formațiunilor ostinato nu coincid, deosebindu-se prin configurarea orizontală.

Ca urmare a *crescendo*-ului intens (grație remarcii *poco a poco molto crescendo*), energia acumulată în această secțiune se revarsă în c. 26 într-o culminație pe *f*, marcând compartimentul ***C*** (mm. 49-62). O textură din patru voci se formează datorită alăturării viorii întâi cu motivul BACH care se repetă. Grație începutului liniei sonore a viorii I cu vârful melodic e^2 și a unor detalii speciale – apogiaturile de tip simplă și dublă plasate la cel de-al treilea sunet al motivului –, pe de o parte, evidențiază legătura acestuia cu tematismul din cea de-a doua mișcare a *Cvartetului*. Iar pe de altă parte, melodia expresivă cu caracter liric se apropie de melodiile evreiești de natură sentimentală, fiind aprofundată inclusiv și de maniera de interpretare, asociindu-se, în același timp, cu unele pagini respective din creația compozitorului D. Șostakovici. O nouă reîntoarcere în textura poliostinato conține repetițiile simplificate, octavele accentuate ale violei g-g^1 și pedalele viorii întâi pe aceeași notă g^2 care se suprapun peste ostinatoul violoncelului pe sunetele accentuate ale salturilor *cis-fis*. Revenirea propoziției ***b₂*** (mm. 57-62) capătă funcția unui refren care se repetă și în secțiunea următoare, alternându-se cu *tema* ***c***.

Desfășurarea repetată a secțiunii are loc în compartimentul ***C₁*** (mm. 63-82), unde în cadrul celei de-a doua jumătăți (propoziția ***b₃***, mm. 70-79), textura din patru voci se împletește cu ostinatoul de două măsuri al viorii secunde din c. 24, fiind însoțită de jocul dinamic *f-p*. Repetarea este legată de scăderea nivelului sonor de la e^2 la d^2 (c. 27), de oprirea treptată a instrumentelor și estomparea sonorității care se oprește pe fermata (m. 82).

Ultima secțiune, dar și întreaga lucrare se încheie cu revenirea temei din prima parte a *Cvartetului* prin repetarea *Adagio* (***D***, mm. 83-102). Reapariția temelor din prima mișcare în finalul opusului nu este o raritate pentru cvartetele romantice, unde, de obicei, se repetă *Tema principală* din *Allegro de sonată*. Secțiunea introductivă a primei părți *Adagio* a fost repetată, de exemplu, de Mendelssohn la finalul ultimei părți a *Cvartetului op. 13 – Adagio como I.* Așadar, apelarea la procedeul de reminiscență sub forma reproducerii temei lirice care încheagă compoziția, precum și nivelul ridicat de polifonizare a tuturor părților apropie *Cvartetul nr. 2* al lui A. Mulear de unele dintre cvartetele timpurii ale lui Mendelssohn. Forma unică a părții *Moderato, sostenuto – Adagio* este un rezultat al individualizării arhitectonicii muzicale prin îmbinarea principiilor specifice rondoului, datorită repetării *temei* ***b***, formelor ciclice, prin tematismul contrastant, formei strofice cvadripartite, în care se succed diverse imagini lirice.

4.5. Concluzii la capitolul 4

1. Respectând aspectul cronologic, expunem rezultatele principale ale cercetării surselor indicate cu referire la suitele semnate de A. Mulear. *Suita* fără număr, care în majoritatea documentelor bibliografice studiate se datează cu a. 1973, se dovedește a fi de fapt prima lucrare de acest gen compusă de compozitor. În același timp, opusul cu titlu ambiguu de *Suita* sau *Suita lirică* pentru cvartetul de coarde, având data suspectă „1967” pe partitură, poate fi considerată, totuși, cel mai timpuriu exemplu de suită pentru coarde, semnată de A. Mulear, apărută înainte de 1973. Conform datelor revizuite, *Suita nr. 2* a fost compusă în 1973, iar datarea cu a. 1975 și titlul *Suitei nr. 3* sunt incontestabile. Problema *Suitei nr. 4* rămâne deschisă până la găsirea partiturii. *Ciclul de patru (cinci) piese* pentru cvartetul de coarde, deși datează din 1979 – aproximativ anul în care a fost compusă *Suita nr. 4*, – reprezintă un alt tip de formă ciclică.

2. Autorul și-a definit primul grup de lucrări pentru cvartetul de coarde, analizate în acest capitol, drept suite, ceea ce implică o compoziție ciclică în mai multe părți, bazată pe principiul contrastului de tempouri, imagini și genuri. Opusurile vizate sunt structurate într-o formă cvadripartită, generând unele aluzii la altă specie a formelor ciclice, și anume la ciclul sonato-simfonic. Însă, lucrările compozitorului întruchipează un alt sistem de imagini.

3. *Suita (lirică)* pentru cvartetul de coarde, marcând a doua perioadă de creație, se înscrie perfect în categoria suitelor clasico-romantice, pe de o parte, și în șirul suitelor semnate de

compozitorii Republicii Moldova, datate cu perioada anilor 1960–1970, pe de altă parte. Cele patru mișcări ale *Suitei*, cumulate într-o formă ciclică, îndeplinesc funcții compoziționale esențiale în baza principiului alternanței ce stă la baza dramaturgiei acesteia. Grație contrastului dintre mișcări – realizat prin diverse elemente, precum varietatea scriiturii, natura imaginilor muzicale, variația tematică și procedeele compoziționale, dar și a relațiilor dintre tonalitățile părților componente –, se realizează ideea „unitate în diversitate" specifică suitei ca gen muzical. Succesiunea tempourilor – *Moderato assai – Moderato sostenuto – Andante – Allegro* – relevă predominanța tempourilor moderate, ceea ce conferă *Suitei* un caracter reflexiv și meditativ.

4. Lucrarea integrează un spectru stilistic amplu, îmbinând influențe din diferite tradiții muzicale. Pe de o parte, suita rămâne fidelă principiilor arhitectonice clasico-romantice, în care autorul recurge la forma tripartită simplă și compusă, utilizând dezvoltarea tematică în mod riguros. Pe de altă parte, măiestria compozițională a lui A. Mulear se manifestă deosebit prin fuzionarea muzicii programatice, exemplificată în prima mișcare, cu elementele genurilor aplicate (cântec și dans folcloric), realizând o sinteză originală între muzica academică și melosul popular.

5. În mixtul de genuri din *Suita nr. 2* predomină cele profund ancorate în muzica folclorică, dar care se „ascund" după indicațiile tempourilor. Varietatea componentelor de gen și stil formează ciclul de suite prin imaginile tabloului rustic, amploarea pastoralei sau energia dansului, dar și prin momentele *lamento* ce reflectă intenția autorului de a realiza suita în cadrul tradițiilor de gen pe baze naționale. Lexicul muzical de tip sintetic al lucrării îmbină proprietățile stilistice ale folclorismului cu realizările contemporaneității, – în primul rând, sub formă de armonie complexă.

6. *Suita nr. 2* pentru cvartetul de coarde semnată de A. Mulear sintetizează în mod emblematic trăsăturile esențiale ale stilului său componistic, printre care se numără și dezvoltarea variantică în calitate de procedeu care, integrându-se organic în complexul mijloacelor muzicale reprezentative pentru suitele de orientare neofolclorică, devine una dintre particularitățile lucrărilor sale. În ceea ce privește unitatea lucrării, compozitorul aplică metoda reutilizării unor formule ritmico-melodice pe parcursul părților, având ca scop consolidarea ciclică a suitei, asigurându-i continuitate tematică și coeziune internă.

7. Spre deosebire de suite, cvartetele analizate se deosebesc printr-o construcție tripartită, care se încadrează perfect în contextul autohton de construire a arhitectonicii cvartetelor compuse de autorii din Republica Moldova [20, p. 51], depărtându-se, în același timp, de structura proprie ciclului sonato-simfonic. Cvartetele sunt unite de tonul liric îmbinat cu stihia dansului, iar filoanele folclorice se evidențiază prin conceptul mai complex și caracterul profund personal al exprimării, în special, în cel de-al doilea *Cvartet*. Lucrările au apărut, fără îndoială, pe valul sentimentelor autorului atribuite perioadei romantice.

8. În timp ce *Cvartetul* timpuriu înregistrează semne ale unei interpretări relativ conservative a ciclului și a limbajului său, cel de-al doilea, aparținând perioadei târzii, se prezintă, dimpotrivă, ca o abordare extrem de individuală a genului. Originalitatea concepției s-a manifestat la nivelul imaginilor muzicale, reflectându-se în succesiunea tempourilor *lento-repede-lento*, reminiscența arhitectonică a primei teme lirice la finalul opusului, încărcătura semantică a tematismului din primele două părți ale *Cvartetului*, cu amprenta sa barocă și bachiană, precum și în polifonizarea excesivă a texturii care a fost abia schițată în primul cvartet. Astfel, *Cvartetul nr. 2* contribuie la descoperirea direcției de evoluție a stilului cameral al autorului, de la orientarea către imaginile și prototipurile genurilor muzicii tradiționale la o percepție profund filozofică asupra lumii.

9. A. Mulear reușește să-și demonstreze stilul său individual și la nivelul scriiturii componistice pentru cvartet de coarde. Ținând cont de proprietățile esențiale ale fiecărui instrument și de caracteristicile sonorității ansamblului complet, compozitorul a elaborat o abordare proprie a formației de cvartet. Sub influența interpretării instrumentului folcloric, vioara apare cel mai des în ipostază de solist, fiind susținută de celelalte instrumente cu funcție de acompaniament. Totuși, acest lucru nu exclude utilizarea, la necesitate, și a altor variante, cum ar fi uniunea în sonoritatea armonică de acorduri, dialogul sau egalitatea funcțională a celor patru voci solistice.

Totodată, A. Mulear explorează valențele interpretative și expresive ale întregii formații de cvartet, din perspectiva contextelor naționale, substituind rolurile specifice ale instrumentelor tarafului, transpunând funcțiile acestuia în contextul cvartetului de coarde, unde viola și violoncelul preiau preponderent poziția grupului secundant.

10. Novațiile compoziționale din opusurile analizate reflectă o abordare în care tradiția și modernitatea coabitează echilibrat. Deși ancorate în structurile uzuale, lucrările se deschid către un limbaj muzical fluid, în care elementele armonice și tonale sunt tratate cu o libertate specifică. Autorul reinterpretează materialul tradițional prin prisma unor procedee și sonorități compoziționale contemporane care sunt perceptibile, în special, în construcțiile ritmice complexe, îmbinări vertical-armonice neterțare, cromatizarea excesivă a limbajului armonic în general, pe de o parte, dar și în utilizarea modurilor, deseori în combinații polimodale sau tonal-modale, intonațiilor și ornamentelor folclorice, pe de altă parte. Astfel, se confirmă observația muzicologului V. Axionov, care subliniază că în anii 1970–1980 „un anumit compromis între tradiționalism şi "modernul radical" l-a demonstrat creaţia lui […] A. Mulear […] din actuala Republica Moldova” [8, p. 20].

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În rezultatul investigațiilor științifice efectuate cu scopul de soluționare a **problemei** înaintate în teza realizată, și anume – identificarea elementelor stilistice, de gen, precum și ale limbajului specific opusurilor camerale pentru instrumentele cu coarde semnate de A. Mulear în contextul creației compozitorului și a tendințelor muzicii camerale din Republica Moldova, expunem unele **concluzii** prin care putem caracteriza atât predilecțiile sale stilistice și de gen, cât și metoda sa componistică.

1. Ca urmare a analizei istorice și documentare a surselor arhivistice, bibliografice și muzicale aflate în diverse colecții publice, am reușit să constatăm faptul că fondul personal al compozitorului, profesorului Alexandru Mulear, reprezentant al culturii muzicale din Republica Moldova, care ar putea deveni o sursă cuprinzătoare pentru studierea biografiei și creației sale, nu a fost constituit în niciuna dintre instituțiile abilitate. Folosind o metodologie specifică (muzical-istorică documentară) de prelucrare a materialelor arhivistice, biografice și muzicale, au fost studiate diferite fonduri, înregistrând multiplele inadvertențe și interpretări ambigue în descrierea și datarea lucrărilor cameral-instrumentale ale lui A. Mulear, ceea ce face dificilă identificarea lor [92, 99, 104].

2. Domeniul cameral, în partea sa adresată instrumentelor cu coarde, reprezintă un pilon esențial al activității de creație care s-a bucurat de atenția exclusivă a compozitorului pe tot parcursul vieții [97, 100]. Principalul interes al lui Mulear, în ceea ce privește componența interpretativă, se concentrează asupra ansamblurilor de muzică de cameră – duo și cvartet, care oferă numeroase posibilități de producere a sunetului, precum și întruchiparea diverselor structuri ritmice și intonaționale [93, 99, 104, 105].

3. Fiind considerată în contextul creației muzicale contemporane, moștenirea componistică a lui A. Mulear a demonstrat o anumită specificitate stilistică, justificând studierea stilisticii lucrărilor camerale pentru instrumentele cu coarde ale compozitorului ca un sistem integral, cu o structură internă proprie și un presupus caracter stadial de dezvoltare [92, 96, 99, 104].

4. Compozitorul a folosit bogate posibilități ale variilor genuri camerale pentru a realiza diverse idei creative, o paletă variată de imagini artistice care pătrund în întreaga sa creație; în această privință, zona studiată a moștenirii sale nu este o excepție, dimpotrivă, ea exprimă în modul cel mai viu potențialul său prolific, metodele și abordările inteligenței sale creatoare [102].

5. Este evident faptul că A. Mulear a manifestat o predilecție stabilă către genuri și forme tipice ale muzicii academice instrumental-camerale, printre ace6stea fiind suita, ciclul de miniaturi, cvartetul de coarde, miniaturi instructive, rondo, iar dintre formele clasice – modele de standard ale formelor simple și compuse cu repriză și rondo. Tratarea componistică a acestor genuri și forme se prezintă, totuși, ca una inovatoare, actualizată și liberă, constituind un principiu

compozițional universal al muzicii de cameră a maestrului, ce manifestă o anumită reorientare a atenției autorului de la respectarea tiparelor constructive specifice unor genuri ample, stabile din punct de vedere compozițional, către o sferă mai arbitrară a tehnicii componistice – cea a mijloacelor de expresie muzicală [93, 94, 99, 105].

6. În rezultatul abordării analitice a lucrărilor muzicale ale lui A. Mulear, ajungem la concluzia că stilul său componistic s-a dezvoltat sub influența diferitor curente stilistice, dintre care cea mai mare pondere au avut-o folclorismul și neofolclorismul privit prin optica romantică, dar și muzica sovietică, practicată în refracția națională în Republica Moldova, folclorul românesc și evreiesc, muzica lăutarilor și klezmerilor. Acest fapt a determinat o autonomie estetică remarcabilă, autorul evitând atât conflictul deschis, cât și subordonarea facilă față de imperativele ideologice ale realismului socialist, elemente care deseori definesc trăsăturile esențiale ale stilurilor compozitorilor din acea epocă [93, 96, 98, 99, 104].

7. În pofida faptului că multe teme ale lucrărilor analizate sunt pătrunse de un spirit popular bine pronunțat, compozitorul le-a configurat în corespondența cu cerințele formelor clasice tipice. Însă, forma tradițională este doar un punct de plecare pentru dezvoltarea ideilor originale care au determinat apelul la mijloacele limbajului muzical modern [99].

8. Gândirea componistică a lui A. Mulear este influențată de diverse modele ale muzicii folclorice. Printre astfel de fenomene care se manifestă la nivel stilistic merită de subliniat, în mod prioritar, instrumentalismul de tip lăutăresc bazat pe virtuozitate și improvizație, fiind asociate cu expresivitatea sporită, varierea permanentă a celulelor intonaționale și libertatea ritmică, uneori completată cu metrul variabil sau maniera parlando-rubato, specifice sferei lirice. Un alt domeniu al folclorului, important pentru intențiile creative ale compozitorului, a fost stihia dansului, cu regularitatea sa metroritmică și formulele melodico-ritmice specifice tiparelor genurilor respective [93, 96].

9. Sintetizând proprietățile stilistice tipice ale lucrărilor camerale-instrumentale semnate de A. Mulear, care contribuie la formarea unui stil personal, le putem structura în ordine categorială.

9.1. La nivel ideatic și imagistic – prevalează imaginile pastorale, tablourile peisagistice, de sărbătoare, înclinația spre sfera lirică a imaginilor și a genurilor de cântec și dans [94, 105].

9.2. La nivel emoțional – se observă senzualitatea, firescul și sinceritatea manifestării emoțiilor și sentimentelor, caracterul lor afectiv. Aceste aspecte calitative au condiționat adresarea la programatism [92, 104].

9.3. La nivel de gândire muzicală – se manifestă predilecția pentru compoziția de tip suită ca un lanț al imaginilor muzicale, o acoperire relativ largă a diverselor fenomene care nu presupune o confruntare dramaturgică între ele, ci invers, dimensiunea camerală a subiectelor, o anumită

intimitate, izolare și contrast al părților, unirea lor prin trăsături externe, numărul nereglementat de părți, absența unei dezvoltări interne „transversale” [104].

9.4. La nivelul tematic intonațional – predomină organizarea discursului muzical în baza procedeului variantic care se regăsește masiv în lucrările vizate, evitarea procedeului dezvoltător de tip tratare în forma de sonată, care a fost tipic pentru epoca clasică și muzica ei de cameră („tradiția muzicii de cameră ca spațiu de supremație a metodei componistice de dezvoltare tematică a motivelor” [115, p. 91]). Dintre metodele de dezvoltare tematică, compozitorul folosește cel mai adesea repetiția exactă și modificată (variată), mai rar – derivarea temelor [93, 94, 99, 104, 105].

9.5. La nivelul armonic – semnalăm modernitatea limbajului lui A. Mulear, ce are la bază principiul cromatic rezultând din sinteza tono-modală (sau fuziunea între tonal și modal). Astfel, complexul mijloacelor muzicale care capătă valoare stilistică, cuprinde tonalitatea lărgită, adesea la limita modalului, funcționalitatea centralizată scăzută, cadențele modale, inclusiv cele cu subtonuri, fluctuațiile (mobilitatea) treptelor, oscilația major-minor, asociată cu utilizarea scărilor modale (de ex. a scării modului acustic – lidian-mixolidian, cu $4^{\#}$ și $7\flat$, sau a scării cu tonuri întregi care unește două tetracorduri, cel superior fiind obținut prin alterarea descendentă a treptelor), efectul de politonalism. Se observă structuri acordice neterțare, deseori prezentând combinații de cvarte suprapuse în sens vertical sau ale cvartelor cu secunde, structuri cromatice de tip scalar, cromatizarea liniilor melodice și a acordurilor prin sensibile frecvente, nu rareori în funcție de sunete străine, neacordice, cu accentuarea caracterului disonant [93, 94, 96, 104].

9.6. La nivel de textură – compozitorul diversifică spațiul sonor al compozițiilor muzicale, care în ansamblu se conturează ca o țesătură omofono-armonică, apelând la o serie de mijloace vechi și mai moderne. În acest sens, cea mai mare importanță îi revine tehnicii polifonice, din arsenalul căreia A. Mulear împrumută imitații scurte și canoane extinse, elemente de contrapunct complex, completate cu procedee de ostinato și polostinato, elemente de heterofonie sub formă de pedale și dublări mixte ale vocilor, mutarea (transpunerea) melodiei în registrul superior, stratificarea texturii. Uneori configurațiile texturale demonstrează „asociativitatea” figurativă a multor forme, atât pianistice, cât și ale instrumentelor cu coarde, ce evocă analogii cu diverse fenomene sonore și stiluri de natură folclorică [93, 94, 96, 99, 104].

9.7. Printre trăsăturile suplimentare – se enumeră existența și circulația unor elemente-stileme, precum abundența ornamentelor, în special în partida viorii, profilul dinamic și temporal flexibil (modificarea gradației dinamice), articulația variată, reprezentând unele mijloace de expresivitate, care completează formarea imaginii de ansamblu a creației [93, 104, 105].

10. Originalitatea stilistică a lui A. Mulear se evidențiază inclusiv prin metoda de abordare a cvartetului de coarde, tratând fiecare instrument cu o atenție sporită și o înțelegere a potențialului său timbral și expresiv. În mod particular, vioara se remarcă prin versatilitatea sa insolită în

contextul ansamblului. Compozitorul, raportându-se atât la domeniul muzicii academice, cât și la tradiția muzicii populare, utilizează vioara preponderent ca instrument solistic, punând în valoare expresivitatea profundă și virtuozitatea sa tehnică. Așadar, vioara devine un pilon important al ansamblului [104].

RECOMANDĂRI

1. În perspectiva continuității studierii problematicii stilistice și de gen abordată în teza de faţă, materialele și rezultatele ei poate servi drept suport pentru investigațiile ulterioare ale lucrărilor instrumentale în creaţia compozitorilor din Republica Moldova, contribuind, totodată, la comprehensiunea și interpretarea textului muzical al creației componistice naționale.

2. Cercetările viitoare pot fi continuate în două direcţii potențiale – de comparare a rezultatelor componistice ale lui A. Mulear cu experienţa în domeniu a generației sale contemporane de compozitori („stil ca fenomen versus stil ca perioadă istorică”), ce vizează aspectul sincronic, şi trasarea unor paralele cu alte fenomene stilistice din perspective istorice, cu referire la aspectul diacronic („stil personal versus stil al epocii”), contribuind, în acelaşi timp, la aprofundarea cunoştinţelor ştiinţifice despre tendințele și procesele contemporane în domeniul componisticii muzicale naționale.

3. Metodele de compoziţie identificate în procesul de analiză a muzicii instrumental-camerale pot fi testate în cadrul cercetării lucrărilor ce aparţin altor domenii din moștenirea muzicală a compozitorului A. Mulear, ceea ce va permite acoperirea întregii diversităţi a paletei componistice a autorului.

4. Materialele tezei pot avea și o aplicație practică, în cadrul cursurilor universitare, fie de *Stilistică muzicală*, fie de *Istorie a muzicii naționale*, *Forme şi analize muzicale* sau *Ansamblu cameral*.

5. Deoarece cea mai mare parte a lucrărilor a rămas în formă de manuscris, conținând adesea observații și clarificări privind interpretarea, dar, în același timp, unele ediții și înregistrări audio sunt, de asemenea, disponibile pentru cercetători, este recomandabil să se studieze comparativ redacțiile accesibile (textuale, instructive, interpretative) pentru a pătrunde în textul autorului și interpretările sale posibile.

6. Editarea partiturilor muzicale semnate de A. Mulear, care la ziua de azi sunt greu accesibile, va stimula introducerea lucrărilor instrumental-camerale ale compozitorului în practica concertistică și circulație științifică, va facilita accesul muzicienilor la opusuri cu scopuri didactice.

7. Editarea unei monografii dedicate creației instrumental-camerale pentru instrumente cu coarde a compozitorului A. Mulear care ar contribui la completarea reprezentărilor științifice privind procesul componistic din Republica Moldova.

NOTE

[1] „La elementele contradictorii și schimbătoare ale artei muzicale a secolului XX, genurile camerale au răspuns cu sensibilitate la cele mai mici mișcări mentale, la cele mai subtile stări emoționale, precum și la oportunitățile de manifestare a categoriilor filosofice și estetice, și la tendințele din ce în ce mai accentuate ale intelectualismului și intelectualității" [262, p. 5]. O opinie similară a fost exprimată de O. Sokolov: „Spre sfârșitul secolului al XX-lea, când arta este din ce în ce mai saturată de probleme morale și filosofice, când tema înțelegerii existenței umane este de neegalat în termeni de relevanță, genurile instrumentale camerale au o misiune importantă și onorabilă" [275, p. 87].

[2] Este bine-cunoscut faptul că, o definiție universală a stilului, care este un fenomen complex dezvoltat istoric, se dovedește a fi o problemă pentru știința modernă. Deși caracterizarea stilului unui anumit compozitor, a unei perioade de creație, a unei anumite lucrări sau a unui grup de genuri este adesea postulată ca obiectiv definitoriu al unui studiu, de fapt, „nu întotdeauna în astfel de lucrări sunt abordate în detaliu toate componentele și factorii determinanți ai stilului", limitându-se la luarea în considerare a „principalelor componente ale limbajului muzical al compozitorului", după cum remarcă cercetătorul E. Gasici [137, p. 196]. Noțiunea de stil devine astfel, mai curând, un „indice" cunoscut pentru a eticheta (desemna) tipurile tradiționale de abordare analitică a textului muzical.

[3] Strategia stilistică declarată de interpretare a opusului unui compozitor individual, analiza stilistică a textului unei lucrări sau analiza elementelor individuale de limbaj al textului din perspectiva stilului se dovedește deseori a fi confuză metodologic, neclară în literatura științifică. Nu este întâmplător faptul că, printre abundența de studii, este dificil să numim monografii dedicate în mod specific stilului unui compozitor sau unei perioade a creației sale.

[4] Articolul semnat de E. Nazaikinski împreună cu Iu. Evdokimova, discută, de asemenea, problema proprietăților muzicii care pot fi considerate semne de stil. Autorii acordă locul principal mijloacelor limbajului muzical [157].

[5] Pornind de la lucrările altor cercetători ai stilului și stilisticii și supunându-le unei evaluări critice, cercetătoarea română discută atât caracteristicile generale ale epocii, cât și reflectarea lor în muzica principalilor săi reprezentanți.

[6] Autoarea precizează că „în accepțiunea romantică, muzica programatică se dezvoltă datorită poeticului", însă „fără suportul textului cântat" [79, p. 128]. Vorbind despre moștenirea romantismului în creația muzicală modernă, cercetătoarea subliniază, mai ales, ideea de *individualitate creatoare* generată încă de epoca romantică, fiind deosebit de pronunțată în secolul al XX-lea, ce a provocat o anumită discrepanță între auto-exprimarea compozitorilor și așteptările publicului.

[7] Începând cu anii '80 ai secolului al XX-lea, cercetătorii au investigat activ acest proces, iar în prezent există numeroase lucrări în literatura științifică dedicate studiului metodelor folcloristice, precum și sistematizării acestora.

[8] Vorbind despre arta lăutarilor, violonistul-muzicolog B. Cotlearov a relevat: „Vioara devenise unul din cele mai răspândite instrumente atât în practica muzicală a poporului, cât și în curțile boierești […]. Vioara corespunde, mai bine decât oricare alt instrument muzical, înclinațiilor spirituale și cerințelor artistice ale poporului" [42, p. 10]. Cântând în repetate rânduri adevăratul imn pentru vioară în muzica populară, muzicologul a afirmat: „vioara, cu bogatele ei capacități de expresie, trebuie să fie strâns legată de numeroasele aspecte ale creației artistice a poporului" [ibid., p. 11].

[9] Genul este un element distinctiv al lucrării muzicale care s-a dezvoltat din punct de vedere istoric. El include în sine forma, conținutul și scopul muzicii. Genurile muzicale și-au început constituirea încă la momentul incipient al dezvoltării muzicii, în structura comunităților primitive. Astfel, au luat naștere cele cinci baze principale ale genului: motorica, declamația, cântarea, semnalizarea și imaginea sonoră – anume ele au fost pilonii tuturor genurilor ulterioare care au apărut odată cu dezvoltarea muzicii. Destul de curând, după formarea principalelor baze ale genului, împreună cu o altă componentă importantă a muzicii – stilul, au început să se împletească într-un singur sistem. Funcția principală a genului în relația sa cu structura lucrării se dovedește a fi subordonarea tuturor nivelurilor acestei structuri și a tuturor elementelor limbajului muzical în scopul exprimării cât mai complete a conținutului în care se reflectă sistemul genului.

[10] Subliniem încă o remarcă relevantă studiului dat: „[…] anumite particularități compoziționale, precum specificul temelor, amploarea dezvoltărilor, în general, suprafețele mari pe care se derulează discursul acordat nu unui singur executant ci unui (mare) ansamblu, justifică aspirația spre gen independent a cvartetului sau a simfoniei" [45, p. 236]. „Echilibrul dintre gen și formă devine instabil cu timpul" – constată autorul [ibid., p. 236].

[11] În acest sens, E. Mironenco face trimitere la cuvintele V. Holopova: „Viața genului muzical nu stagnează. Este complexă și capricioasă. Și pe lângă păstrarea și fixarea „arhetipurilor" de gen în muzică, există difuzarea genurilor, sinteza genurilor, stratificarea genurilor [216, p. 25].

[12] V. Axionov remarcă faptul că, în critica literară rusă din a doua jumătate a sec. XX-lea s-au făcut anumite încercări de compromis, menite nu pentru a nega teoria genului, dar pentru a „ocoli" atribuirea genului în procesul de analiză a unor lucrări specifice [117, p. 1]. Cercetătorul crede că eliminarea problemelor de gen ar putea duce la predominarea abordării empirice în știință și la o situație paradoxală în practica creativă, în care o anumită lucrare devine independentă de „memoria" genului corespunzător, de legăturile diacronice și sincronice cu alte lucrări care sunt apropiate tipologic de ea.

[13] Natura relației dintre componentele conținutului și formă în structura genului este reflectată, de exemplu, de următoarele formulări: „o formă artistică semnificativă", „tipizarea conținutului într-o anumită formă", „repetarea metodele de organizare a materialelor se dovedesc a fi practic singura modalitate fiabilă de tastare a conținutului" [117, p. 4].

[14] În bibliografiile anterioare compozitorul, care și-a încheiat studiile în 1955, nu este reprezentat. Astfel de ediții de referințe biografice succinte includ (în ordine cronologică): *Compozitori din RSS Moldovenească* (redactor-alcătuitor Z. Stolear) [172], *Compozitori din RSS Moldovenească* (redactor-alcătuitor A. Scoblionok) [173], *Compozitori din Moldova Sovietică* (redactor-alcătuitor M. Manuilov) [174], *Compozitori și muzicologi din Moldova* (alcătuitor V. Degtearev) [170–171], *Compozitori și muzicologi din Moldova* (alcătuitor G. Ceaicovschi-Mereșanu) [26]. Acestea conțin un articol biografic, uneori însoțit de lista lucrărilor anexată.

[15] Poate că, cea mai detaliată analiză a lucrărilor în cadrul eseurilor biografice aparține muzicologului E. Kletinici [166].

[16] Periodizarea procesului de dezvoltare a profesionalismului componistic în domeniul instrumental-cameral:
1. anii 1940 – prima jumătate a anilor 1950 – perioada de afirmare a profesionalismului;
2. anii 1960 – prima jumătate a anilor 1970 – creșterea nivelului de profesionalism (perioada de acumulare);
3. a doua jumătate a anilor 1970 – mijlocul anilor 1980 – atingerea nivelului profesional ridicat în domeniul compoziției camerale;
4. anii 1985–1991 – perioada de tranziție [216, p. 208–212].

[17]„În mod special se pune accent pe aspectul interpretativ, pedagogic, inclusiv din perspectivă istorică" – afirmă O. Vlaicu [132, p. 3].

[18] Printre acestea se numără, de exemplu, următoarele afirmații: „Creația lui Mulear a suferit numeroase influențe (care anume? – n. n. D.T.), dintre care cea mai importantă este influența curentului folcloric" (în creația compozitorilor?, sau, totuși, influența directă a folclorului? – n. n.). Pentru Mulear este caracteristic apelul la straturile profunde ale muzicii populare (care? – n. n.)" [195, p. 39]. Faptele selectate privind utilizarea elementelor folclorice în *Sonată*, precum și concluzia N. Lifanova că „mijloacele muzical-expresive, particularitățile construcției și dezvoltării intonaționale, imitația sunetului instrumentelor populare, cvasi-citatele, utilizarea unor celule motivice scurte – atestă „o nouă viziune a compozitorilor moldoveni asupra folclorului muzical" [ibid., p. 40], nu permit evaluarea completă a metodei de lucru a autorului cu materialul folcloric.

[19] Rolul elementelor folclorice în configurarea stilului unei piese muzicale reprezintă o problemă teoretică care preocupă muzicologul și în alte articole ale sale. De exemplu, în articolul *Folclorismul și modalitățile de reînnoire a texturii în operele compozitorilor din Moldova*, G. Cocearova afirmă că „tehnicile și formulele texturale ale genului folcloric, migrând într-un mediu diferit de intonare, sunt supuse unor metode atipice de dezvoltare, ceea ce contribuie la procesele de reînnoire între genuri și în cadrul acestora. În același timp, ele își păstrează valoarea de „indicatori" ai lexicului național etern de intonație" [191, p. 117].

[20] Drept dovadă reprezintă manuscrisul lucrării care s-a păstrat în fondul de achiziționare a Ministerului Culturii. Documentul muzical, în formatul copiei-autografe semnate de însuși autor, în prezent se află la AMTAP.

[21] Cu privire la execuția acestei ornamentări este oportună observația lui R. Tălămbuță: „[…] 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" [83, p. 33].

[22] În acest context, amintim faptul că „punctul de referință pentru auz este tempoul unui marș, stabil în retrospectivă istorică și păstrat de memoria motorie" [314, p. 45].

[23] De exemplu, „Schumann a extins semnificativ conținutul genului de rondo, introducând, împreună cu muzica plină de impulsuri pasionale și romanțe lirice, de asemenea, polonеză, coral, marș" – relatează cercetătoarea V. Holopova. [306, p. 108]

[24] „Măsura ternară a ritmului de vals este, de regulă, asociată cu acuitatea intonației, cât și cu plasarea duratelor lungi, în principal pe timpii puternici" – menționează muzicologul rus L. Mazel [202, p. 104].

[25] Nuanța de *pp* conferă un „caracter misterios, mistic și, atunci când este interpretat perfect, poate produce asupra ascultătorului impresia încântătoare a muzicii care răsună din depărtare sau a ecoului" [182, p. 90].

[26] Remarcăm faptul că, această construcție arhitectonică, care se apropie într-un mod sau altul de forma de sonată, „permite o structurare ternară complexă" [85, p. 159], în care „secțiunile se vor numi: 1. Parte principală (Refren, tranziție, Cuplet, retranziție, Refren); 2. Parte mediană (Cuplet$_2$ […] – retranziție); 3. Repriza părții principale (Refren, tranziție, Cuplet$_1$, retranziție, Refren) Coda" [ibid., p. 159–160], sau mai pot fi denumite „Expoziția (A-punte-B-punte-A / tema principală-tema secundară-tema principală – 1 episod); Episod median (C – al 2-lea episod) și Repriza (A-punte-B$_1$-punte-A / tema principală-tema secundară-tema principală – al 3-lea episod), urmată de Codă" [285, p. 223].

[27] Așadar, cheia de tenor do, regăsită la începutul piesei, a fost modificată în cheia sol în perioada a1 (m. 15), rezistând până la m. 25, iar sfârșitul perioadei b – începutul perioadei b1 au revenit la cheia inițială – cheia de tenor (mm. 25-31). Restabilind cheia sol în m. 32, compozitorul, totuși, menține cheia do și în repriză, iar pentru sfârșitul piesei a optat pentru o alternanță mai frecventă a cheilor – fa (mm. 39-40), do (mm. 41-42) și sol (mm. 42-44), utilizate temporar.

[28] Astfel, termenul „oleandra” este definit ca un dans popular al fetelor și melodia acestuia care face parte din cadrul ritualului de nuntă, având tempoul moderat și ritmul asimetric.

[29] Acest procedeu de organizare a țesăturii sonore ne amintește despre unele trăsături specifice muzicii instrumentale de cameră din Republica Moldova, menționate de I. Miliutina cu referire la sorgintea națională și anume suprapunerea „materialului melodic expresiv pe o pânză ritmică în mișcare a acompaniamentului, folosind adesea ostinato”. Conform opiniei muzicologului, trăsătura evidențiată „își are rădăcinile în interpretarea orchestrelor populare de taraf, unde adesea cantilena unui instrument solo (vioară, fluier, clarinet, nai) este susținută de o melodie de tip toccată pe țambal sau de un fundal sonor tremolo creat de întreaga orchestră” [214, p. 82].

[30] Merită de menționat că, în portofoliul componistic al lui A. Mulear se mai găsesc câteva dansuri găgăuze. Astfel, printre acestea se enumeră *Dans găgăuz*, în tonalitatea *D-dur,* fiind o parte din ciclul *Tablouri muzicale* pentru pian. Un alt *Dans găgăuz* este inclus în ciclul pentru vioară și pian *Ecoul codrilor*, îndeplinind funcția unui final rapid, grație tempoului *Allegro con brio*, măsura 5/8 și ritmului aksak. Suita formată din patru piese a fost editată de E. Vâșcauțan în anul 1975 în culegerea *Piese pentru vioară*, regăsindu-se alături de alte lucrări semnate de compozitorii din Republica Moldova. Acest ciclul mulearian va fi examinat în compartimentul dedicat ciclurilor de miniaturi pentru vioară și pian.

[31] Relevarea trăsăturilor comune și identificarea tiparului-model la opusurile analizate nu necesită, de obicei, prioritizarea istoriei lor și a relațiilor dintre ele. Însă, merită de menționat, că aproape toate piesele sunt scrise în perioada timpurie de creație a autorilor, trei dintre ele – miniaturile de P. Rivilis, A. Mulear și Gh. Neaga – au văzut lumina tiparului în anul 1961. *Oleandra* de S. Lobel, în transcripție pentru vioară și pian de E. Vâșcauțan, a fost inclusă de alcătuitor în culegerea de piese pentru vioară care se datează cu anul 1975. *Oleandrele* de A. Mulear și Gh. Neaga au fost editate în 1961 și reeditate în 1990 în aceleași culegeri – *Culegere de piese pentru vioară și pian*, alcătuitor L. Berov (Notografie, nr. 1), și respectiv, *Crestomaţie pentru vioară și pian, clasele I-IV ale școlii de muzică pentru copii,* editor E. Vâșcauțan (Notografie, nr. 7). În mod potrivit, trebuie menționate și alte lucrări de tip *Oleandra* compuse, de exemplu, de Z. Tkaci (pentru pian) sau de A. Sochireanschi pentru vioară (a se vedea lista pieselor autohtone pentru vioară din cartea autoarei O. Vlaicu [132, p. 210–221]), care, însă, ne îndepărtează oarecum de obiectul studiului nostru.

[32] Cercetătoarea N. Chiciuc, referindu-se la piesa *Oleandra* pentru vioară și pian de Gh. Neaga, menționează că unele „[…] caracteristici ale străvechiului gen folcloric sunt păstrate într-o oarecare măsură de Gheorghe Neaga în creaţia sa. *Allegro grazioso,* metrul *3/8*, ritmul ternar în mare parte punctat, melodia de un caracter specific dansant feminin și scriitura tipică pentru solist-acompaniament sunt câteva indicii importante în determinarea ontologiei piesei” [31, p. 53]. Însă, conform autoarei, „toate aceste însușiri genuistice nu sunt propuse într-o formulă folclorică directă, ci sunt tratate de către autor într-un mod inovator”, care, după opinia sa, se realizează la nivel armonic, în special, „în secţiunea mediană, prin cromatizarea intensă a cuprinsului ambelor partide” [ibid.]. Afirmația expusă este valabilă și pentru celelalte piese menționate (de A. Mulear, P. Rivilis și S. Lobel).

[33] Un studiu lexicografic întreprins a clarificat faptul că termenul „arioso” se referă atât la un gen muzical de proporții mici din cadrul operei, care are caracterul declamativ-recitativ, cât și la modul de interpretare într-o manieră de vocalizare melodioasă. Totodată, „asemenea ariei, arioso și-a cucerit locul și în muzica instrumentală” – notează de D. Bughici [22, p. 22]. Documentarea noastră în privința termenului și a noțiunii „arioso”, în baza surselor enciclopedice, ne-a permis să-i restrângem cadrul semantic, mai ales, având în vedere natura instrumentală a muzicii lui A. Mulear.

[34] În varianta tradusă din limba rusă în culegerea alcătuitorului E. Vâșcauțan, denumirea propusă este *Jocul haiducilor*.

[35] În opinia autoarei, incluzând o selecție de piese independente, finalizate, astfel de cicluri nu pot fi considerate suite în sensul deplin, deoarece individualitatea pieselor prevalează asupra unității lor ciclice [132, p. 91]. Pentru compoziția muzicală contemporană acest fenomen a devenit o tradiție, fiind reflectată în următoarea constatare: „[…] în epoca modernă, noțiunea de suită își lărgește accepțiunea, devenind sinonimă cu ciclul” [45, p. 529]. Totuși, o altă sursă bibliografică menționează că „compozitorii sec. XX preferă adesea să recurgă la termenul mai general și neutru de "ciclu" în locul celui de "suită"” [347].

[36] În aceeași ordine de idei, reamintim și de studiul lui V. Crețu – *Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație*, unde menționează că „fiecare coardă a instrumentului are o expresivitate proprie și, speculând aceasta, frecvent, compozitorii cer instrumentiștilor să folosească o anumită coardă pentru a spori un anumit tip de expresivitate al liniilor melodice respective” [43, p. 62], remarcând că „coarda *sol* are uneori o culoare de alto, putând deveni ușor dramatică, sumbră sau întunecată” [ibid.].

[37] Revenind la titlul elocvent al ciclului – *Ecoul codrilor*, trebuie să ținem cont de faptul că, după cum se știe, compoziția se caracterizează prin „întruchiparea subiectului muzical sub forma unei creații muzicale dezvoltate și finalizate în sine, un "opus"” [304, p. 264]. Lucrarea muzicală se bazează pe un anumit model compozițional – „proiectul, planul preliminar, fundația și cadrul arhitectural al viitoarei "clădiri"”, „conceptul, prototipul și rezultatul preliminar” al lucrării [135].

[38] „Romanticii îi acordă sensuri simbolice; pentru ei, pădurea este locul fericirii absolute, paradisul terestru în care evadează ființa romantică. Pădurea verde este un simbol al eternității, un spațiu dobândit dincolo de moarte” (M. Eliade). „Codrul sau pădurea sacră este un centru de viață, o rezervă de răcoare, de apă și de căldură, asociate între ele ca un soi de matrice. De aceea pădurea este și un simbol matern. […] Pădurea poartă simbolismul unui imens

și inepuizabil rezervor de viață și cunoaștere misterioasă. […] Univers al ideilor și al rătăcirilor inocente, pădurea rămâne pentru Eminescu un simbol esențial” [37, p. 40–42], cântat în repetate rânduri în poeziile *Revedere*, *Dorința*, *O, rămâi*, *Floare albastră* și altele.

[39] Muzica programatică este „orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conținut expresiv este asociat – prin intenție declarată a autorului sau prin tradiție – de o sursă concretă de inspirație: fapt de viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filosofică etc” [45, p. 448].

[40] În această calitate, ciclul *Ecoul codrilor* este asemănător cu *Suita în cinci mișcări* pentru vioară și pian (1966) de P. Rivilis care a unit un joc (*Călușarii*), o glumă (*La botul calului*) cu trăsături de sârbă, identificate de cercetătoarea O. Vlaicu [132, p. 81–85], cântece (*Bocet*, *Baladă despre trei ciobani*), cu un tablou muzical monumental (*Poarta din piatra albă*). Un alt prototip al ciclului mulearian poate fi considerată *Suita în cinci mișcări* (1968) a lui Gh. Neaga, în care sfera dansantă este extinsă, conținând jocuri precum *Hora*, *Brâul*, *Melodia populară* (în spiritul horei mari – după părerea aceleiași cercetătoare O. Vlaicu) [ibid., p. 86], un *Recitativ* improvizatoric și *Joc haiducesc*.

[41] Concorduri, în calitate de complexe verticale într-un mod arhaic, sunt identificare de Iu. Holopov ca „consunări ce apar prin contrapunctarea vocilor, adăugând la sunetul unei voci sunetul altei voci, apoi al celei de-a treia, al patrulea” [301, p. 14]. Sumele verticale intervalice reprezintă adesea "acorduri" de două voci cu dublarea în octavă a unuia dintre tonuri – de exemplu, cvintă-octavele (de tip *d-a-d*^{1} etc.) [ibid., p. 15]. Prin urmare, astfel de verticale sunt caracteristice armoniei modale vechi. A se vedea: [302, p. 11, nota 1].

[42] „Din punct de vedere al timbrului, intervalul de cvintă armonică nu este "gol", cum se obișnuiește să se caracterizeze o cvintă, ci mai degrabă "sec", un interval al distanței imense, al dorului; premoniție vagă, anxietate. Tonul cvintei – cel mai aerat sunet dintr-un acord, ceresc, transparent, dedicat purității.” Iar „cvarta armonică nu are un timbru distinctiv luminos. Ea este incoloră (fără strălucire)”. A se vedea: [130, p. 14].

[43] Notă de ornament specială, întrebuințată în sec. 17 și 18 în muzica instrumentelor cu claviatură, și care constă într-o foarte scurtă secundă inferioară ce sună împreună cu tonul principal. A se vedea: [45, p. 19].

[44]„În formă melodică, 7m este un interval de o mare respirație, un sentiment deschis. Tinzând spre treapta inferioară pentru a se rezolva, vârful este perceput în mod natural ca o necesitate fiziologică de a umple saltul.” [130, p. 15]. Cvarta melodică este baza intonațiilor afirmative, intervalul este începutul multor melodii patriotice” [ibid., p. 14]. Sexta melodică este un interval larg, deschis, un interval de revelație spirituală” [ibid., p. 15].

[45] V. Chiseliță, cercetător al muzicii tradiționale de dans, inclusiv dansuri din Moldova și Bucovina, propune următoarea descriere coregrafică și muzicală: „Hora este cel mai reprezentativ model coreic (coregrafic) național. El simbolizează o mișcare lină, uniformă și moderată a dansatorilor, prinși de mână pe linia unui cerc închis sau deschis. Caracterul mișcării, ținuta, intensitatea și viteza de succesiune a pașilor de dans a conturat de-a lungul timpului în două maniere distincte de interpretare: una liniștită, calmă, sobră și alta mai vioaie, cu anumite accente de exuberanță. În popor aceste diferențieri stilistice sunt marcate prin noțiuni speciale, precum hora mare sau hora lentă, domoală, pe de o parte, și hora bătută sau hora săltată, pe de altă parte” [35, p. 350–351]. În sensul muzical, criteriile structurale, precum „ritm, tempo și măsura, dar și relația dintre muzică și coregrafie” [ibid., p. 348] reprezintă numai o parte din conceptul contemporan de gen muzical-coregrafic, care include structura, funcția și conținutul semantic [ibid., p. 349], permițând delimitarea tipologică generală a jocurilor românești.

[46] În opinia muzicologului rus E. Fraenova, „în toate culturile naționale, dansurile circulare de ritual sunt de origine foarte veche, pentru acestea fiind specific elementul de joc, de mișcare circulară lentă, în direcția „mersului soarelui pe cer”, însoțită de cântece arhaice; acompaniamentul instrumental se întâlnește rar (horele de nuntă moldovenești și bulgărești, horă militară georgiană "horumi")” [299, p. 71].

[47] Revenind la tipul de hora mare, cercetătorul V. Chiseliță precizează că „hora mare este unul dintre cele mai ponderabile genuri, prezent în toate zonele etnografice. Acest dans are adânci implicații rituale în cadrul obiceiurilor tradiționale, legate de nuntă, înmormântare, sărbătorile calendaristice, întemeierea casei, inițierea tinerilor etc. În plan muzical, hora mare apare marcată de un ritm binar, de cele mai multe ori, articulat în măsura de 6/8, într-un tempo preponderent lent sau moderat. […] Hora mare este prezentă, mai cu seamă, în ceremonia nunții. Deseori, ea este însoțită de cântec vocal, strigătură și chiot, marcă a sincretismului primar al artei folclorice. Prin atmosfera generală pe care o degajă, genul de horă mare cultivă un etos apolinic: calm, ceremonios, solemn, liniștit” [35, p. 351].

[48]„Octava melodică – un interval de întindere nemărginită, ceresc. […] În cântecul popular rusesc, octava (împreună cu sexta și septima) este intervalul culminant. "Efectul de ecou" este caracteristic pentru octava melodică. […] Octava, ca și cvinta, sexta și septima minoră, are "precondiții acustice spațiale similare". Sunetele acestor intervale "sunt incluse în complexul spectral al armonicilor și se formează între tonul principal și obertonuri, creând ecouri reverberante"” [130, p.15].

[49] Dat fiind faptul că, în istoria muzicii genul de baladă a avut o evoluție și un parcurs cu nenumărate schimbări, este oportună, în acest sens, o scurtă explicație enciclopedică: „În evul mediu, termenul indica un tip de cântec și dans popular interpretat de trubaduri și trouveri. În această formă, balada era strofică, cântată și dansată de soliști, iar refrenul era prezentat de cor. În secolul XIV, balada își schimbă profilul, devenind o piesă vocală cu caracter epic, în care predomină subiectele dramatice și eroice. Balada, ca gen cult, va cunoaște o impresionantă dezvoltare în secolele XVIII și XIX. Astfel, de la forma inițială, strofică, balada devine un gen amplu, liber ca structură. […] Preluată de muzica instrumentală, balada cunoaște o nouă strălucire” [22, p. 29]. Balada romanticilor prezintă un gen instrumental de filiație folclorică.

[50] În aceeași ordine de idei, remarcăm faptul că „în muzica românească, tradiția baladei populare, denumită cântec bătrânesc […], a înrâurit puternic creația cultă” [22, p. 29]. Experții în folclor românesc, Gh. Oprea și L. Agapie, s-au referit la opinia poetului și dramaturgului Nicolae Iorga: „[…] Nicolae Iorga, încă din anul 1910, a înțeles valoarea expresivă a îngemănării dintre text și muzică, lăsându-ne o caracterizare deosebită a modului de manifestare a acestui gen: «Balada se cântă sau mai bine se zice. Zicerea acestor melodii este o recitare melodică»” [70, p. 281].

[51] Specialiștii români au propus următoarele caracteristici privind stilistica și tematica genului, care se referă, după opinia noastră, și la piesa nominalizată: „Definiția baladei, dată la noi, este: cântec epic, narativ, de mari dimensiuni, care exprimă atitudinea poporului – în diferite perioade – față de natură și societate, lupta sa împotriva forțelor naturii și asupritorilor (externi și interni)” [70, p. 282], iar pasajele cu referire la unele detalii structurale ale baladei lăutărești, selectate din sursă sus-numită, ajută la o mai bună înțelegere a mijloacelor expresive ale *Baladei* lui A. Mulear.

[52] Septima majoră ocupă poziția cea mai extremă în "scara sonantică", de sonorități consonante și disonante, a lui Iu. Holopov, fiind intervalul cel mai acut disonant. A se vedea: [303, p. 17]. „Septima mare atât în cadrul intervalului, cât și în acord este o disonanță "dură", "țipătoare"” [130, p. 15].

[53] Piesa *Dans găgăuz* are potențialul de a ilustra tradițiile și cultura găgăuză într-un context muzical contemporan, reprezentând un moment de explorare a identității etnice și a spiritului comunitar. În aceeași ordine de idei, menționăm că A. Mulear oferă o experiență auditivă autentică și profundă, ilustrând astfel legătura sa cu cultura găgăuză în contextul ciclului *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian. În palmaresul compozitorului se mai găsește o creație cu acest titlu și este compusă pentru tinerii violoniști, în vederea dezvoltării tehnicii interpretative (a se vedea *Repertoriul didactic*).

[54] Conform notițelor de pe prima pagină a știmelor manuscrise, se cunoaște faptul că opusul *Patru piese* pentru cvartetul de coarde a fost compus și finalizat în anul 1979, iar de pe partitura tipărită – că acesta a fost scris în memoria compozitorului A. Stârcea. Putem constata faptul că, cel mai probabil, acest omagiu este notat și pe foaia de titlu a partiturii-autografe. Mai târziu, ciclul a fost publicat în culegerea *Piese ale compozitorilor sovietici* pentru două viori, violă și violoncel, ed. a V-a, 1986 (Notografie, nr. 6).

[55] Totodată, transcrierea pieselor în formatul cvartetului de coarde poate vorbi și despre latura simbolică a gândirii muzicale a compozitorului, avându-se în vedere că, cifra patru „în estetica barocă, este considerată "cifra îngerească", patru temperamente, patru direcții cardinale” [267, p. 11].

[56] În această ordine de idei, menționăm că în *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX)*, ciclul *Cinci piese* pentru cvartet de coarde – *Moderato assai*; *Allegro*; *Allegro scherzando*; *Largo, con dolore* și *Presto* – este datat cu anul 1981 [15, p. 166].

[57] Nu se exclude faptul că, acestea ar fi putut fi indicate de către redactorul Iu. Țibulschi. Spre exemplu, în m. 5 și în m. 7 este repetat raportul *mf-f*, iar în m. 9, „întrebarea” apare pentru ultima dată la nuanța dinamică *f*. În piesa pentru cvartetul de coarde, compozitorul a optat pentru redarea expresivității și a jocului dinamic nu doar prin intensități fixe, ci și prin aplicarea celor tranzitorii, precum *decrescendo* și *diminuendo* (*e morendo*), mult mai potrivite pentru o interpretare în grup.

[58] Pe de o parte, miniatura din ciclul *Patru piese* pentru pian cere a fi executată constant la *tenuto* – remarcă aplicabilă atât în linia mâinii drepte, cât și în cea a mâinii stângi. Iar pe de altă parte, piesa din ciclul premergător (*Douăzeci și cinci* de piese pentru pian) și cea predestinată cvartetului de coarde, prezintă un spectru ușor variat – pe lângă *tenuto*, care se referă strict la interpretarea „întrebării”, apare și o indicație mixtă de emitere a sunetului – *tenuto cu accent* – pentru „răspuns”, ceea ce contribuie la sporirea expresivității.

[59] Suita, ca și majoritatea genurilor muzicale, a cunoscut un proces lung de dezvoltare, evoluând în conformitate cu situația socio-culturală și cu mijloacele de realizare artistică. În peisajul muzical autohton, în secolul al XX-lea, suita a înregistrat un progres semnificativ, devenind un pilon esențial al transformărilor muzical-artistice din domeniul componistic național Cercetătoarea genului, T. Berezovicova, a văzut în suită „forța vitală excepțională”, asigurată de „simplitatea și mobilitatea ei relativă, elasticitatea structurii compoziționale și valențele imagistico-emotive” [15, p. 103]. Ascensiunea sa a fost influențată în mod substanțial de interacțiunile complexe și diverse cu alte genuri ale muzicii academice, exprimând un dialog constant între tradiție și inovație. Totodată, suita s-a dovedit a fi un gen muzical deosebit de versatil, oferind o platformă originală pentru creatorii care au explorat și valorificat sursele folclorice, ceea ce nu este surprinzător, având în vedere originile suitei în arta populară. Astfel, suita nu doar exemplifică diversitatea și bogăția patrimoniului muzical autohton, dar se impune ca un fenomen componistic important în conturarea unei identități muzicale distincte.

[60] Spre deosebire de suitele instrumentale cu un număr variabil de părți ale compatriotului și contemporanului său, compozitorul Gh. Neaga, A. Mulear a preferat un ciclu în patru părți.

[61] „Această formă se caracterizează printr-o simetrie ușor de observat, o structura pătrată și are o semantică stabilită plină de naturalețe și simplitate”, fiind asociată „cu prototipurile cântecului și dansului, cu corelarea părților, precum strofa și refrenul, dansul și ritournelle” – relatează cercetătoarea V. Holopova [306, p. 64–65]. Autoarea semnalează, de asemenea, apariția unor structuri tematice, precum „perechi de periodicitate” legate de originile populare, dar și posibilitatea de repetare a compartimentelor *A* și *B* care se manifestă în această secțiune a *Suitei (lirice)*.

[62] Dorința de a atinge tradiția națională de reflectare poetică a lumii într-o formă simplă și clară determină o întoarcere spre programatism. De fapt, tendința de a construi compoziția muzicală ca un lanț de imagini vizual-auditive pitorești este identificată de muzicologi ca cel mai comun fenomen în domeniul muzicii cu program [275, p. 90–95]. Or, muzica

pieselor impune interpreților sarcina complexă de a reda un conținut sonor bine definit – atât la nivel tematic, cât și dramaturgic –, cerință potențată de natura programatică a *Suitei nr. 2*.

[63] În prima mișcare din *Suita nr. 2* pentru cvartet de coarde se remarcă, pe de o parte, o „reînviere" a genului pastoral prin prisma sonorității rustice, profund înrădăcinată în cadrul rural, iar pe de altă parte, atmosfera „pastoral-epică se asociază cu caracterul popular" [45, p. 420], fiind realizată prin utilizarea intonațiilor folclorice, integrate în țesătura melodico-ritmică a piesei. Prin acest melanj, compozitorul nu doar transcende o simplă reconstituire tematică; *Pastorala* devine, astfel, un exemplu sonor semnificativ al esteticii autohtone din secolul XX, subliniind importanța interacțiunii între trecut și prezent, având la bază premisa că „îmbinarea elementelor de proveniență folclorică cu cele neoclasiciste a devenit foarte răspândită în creația compozitorilor chișinăuieni din a doua jumătate a secolului XX" [4, p. 56].

[64] Tocata, versiunea sa mai mică – tocatina, și alte varietăți asemănătoare ale muzicii pentru instrumente cu claviatură sunt clasificate de muzicologi ca un grup de genuri motorico-plastice, a căror esență este determinată de natura dinamică a muzicii [275, p. 29]. Dintre acestea, tocata se dovedește a fi genul cu cea mai mare intensitate artistică, „concentrând în sine o imagine vie, generalizată a mișcării în muzică, atingându-și diferitele fațete cu alte varietăți de genuri similare" [ibid.].

[65] Muzicologa rusă E. Ruchievskaya propune să numim *forme de fază* astfel de „forme care nu sunt împărțite în secțiuni, dar au un relief funcțional clar" [268, p. 176]; ele „sunt lipsite de o schimbare bruscă a funcțiilor, de contrast funcțional; este mai bine să definim părțile unei astfel de forme ca faze de dezvoltare decât ca secțiuni, deoarece cuvântul «secțiune» în sine implică ideea de secționare și posibilitatea unei separări suficient de clare a părții de întreg" [270, p. 123].

[66] Este evident că, numind miniatura finală a *Suitei nr. 2 – Rondo* și oferindu-i titlul suplimentar *Tablou rural*, compozitorul a apelat în primul rând la termenul „rondo" în sensul unui gen muzical, legându-l de programatismul practicat de compozitorii romantici. Acest lucru este confirmat de caracterul remarcat al piesei și de sfera sa imagistică, bazată pe teme de cântec și dans. După cum se știe, astfel de piese pot varia ca formă, de la un rondo propriu-zis la un rondo trei-pentapartit, formă tripartită dublă simplă sau tripartită complexă. Cu toate acestea, repetarea și revenirea uneia dintre teme, care servește drept refren, și alternarea acesteia cu alte teme diferite din punct de vedere imagistic, armonic sau de altă natură, constituie un atribut de gen indispensabil al rondoului.

[67] Conform relatărilor muzicologului P. Rotaru, anterior, la câțiva ani distanță, au apărut la lumina zilei și alte lucrări în genul de cvartet de coarde, mai exact, *Cvartetul de coarde nr. 2* al compozitorului E. Coca (1949–1950) și *Cvartetul de coarde* compus de N. Leib, datat cu anul 1952 [77, p. 46–47].

[68] După observația cercetătoarei T. Bolocan, forma tripartită este una dintre „cele mai frecvente" forme întâlnite în „arhitectonica ciclurilor de cvartete compuse de autorii din Republica Moldova" [20, p. 51].

[69] Având acces doar la știmele muzicale ale *Cvartetului de coarde nr. 2*, care sunt depozitate în arhiva Companiei *Teleradio-Moldova*, partitura lucrării a fost reconstituită în formatul digital, în baza materialelor menționate (Anexa 1, ex. 4.4.1.; ex. 4.4.2.; ex. 4.4.3). Manuscrisele partidelor lucrării prezintă interes atât ca dovezi documentare ale interpretării și înregistrării, cât și din punct de vedere practic, fiind utile pentru interpretările viitoare, întrucât conțin diverse remarci ale instrumentiștilor. Înregistrarea audio a *Cvartetului*, realizată de muzicienii A. Kaușanski (vioara I), A. Mirocinik (vioara II), B. Dubosarschi (viola) și N. Tatarinov (cello), se păstrează în fondul radiodifuziunii TRM.

[70] Printre alte lucrări autohtone dedicate acestui ansamblu cameral, contemporane cu *Cvartetul de coarde nr. 2* a lui A. Mulear, putem numi: *Cvartet de coarde nr. 1* de Z. Tkaci (1982), *Cvartet de coarde nr. 2* de D. Kițenco (1983), *Cvartet de coarde nr. 4* de B. Dubosarschi (1985), *Cvartet de coarde nr. 2* de V. Zagorschi (1986) și *Cvartet de coarde nr. 1* de V. Rotaru (1988). Din punct de vedere a corelației de tempo între mișcări, observăm că Cvartetul lui A. Mulear se aseamănă atât cu cel de semnat de D. Kițenko, fiind construite după principiul L–R–L [20, p. 51], cât și cu cel al Z. Tkaci, care, deși este un ciclu cvadripartit, totuși „părțile extreme ale ciclului sunt lente – *Moderato espresivo* și *Larghetto nobilmente*" [ibid., p. 54]. Totodată, atât opusul lui A. Mulear, cât și cel a lui D. Kițenko conțin și câte un compartiment adițional la final – coda [ibid., p. 54].

[71] Cu toate acestea, *Cvartetul nr. 2* de A. Mulear nu este unica compoziție de acest gen care debutează cu o parte lentă. Dimpotrivă, în patrimoniul muzical al secolelor XIX–XX se regăsesc o serie de cvartete de coarde de acest tip. De exemplu, printre acestea putem menționa *Cvartetul nr. 14* în *cis-moll* de L. van Beethoven, cu prima sa parte – *Adagio ma non troppo e molto espressivo* sau *Cvartetul nr. 8* semnat de D. Șostakovici, cu prima parte – *Largo*.

[72] „Această textură nu este identică cu textura armonică acordică, deoarece mișcarea este determinată, mai degrabă, de desfășurarea liniei melodice în fiecare voce, decât de relațiile funcționale ale verticalelor armonice" – afirmă muzicologul V. Frayonov [298, p. 756]. Cercetătorul consideră că este un tip de textură polifonică pentru care corelația ritmică și tematică a vocilor este decisivă. (Menționăm că „diferențele constitutive ale celor două tipuri de organizare a țesăturii muzicale", precum texturile coralică și cea acordică sunt descrise de N. Liubovsky [200, p. 14–16]).

[73] Acest tip de textură este remarcat și de V. Frayonov: „Printre fenomenele noi ale muzicii secolului al XX-lea trebuie remarcate: textura de polifonie liniară […], asociată cu dublări disonante complexe ale vocilor polifonice cu trecerea la polifonia straturilor […]" [298, p. 756–757].

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. 500 melodii de jocuri din Moldova. Alc. P. Stoianov. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972. 392 p.
2. Alexandr (Șico) Mulear = Александр (Шико) Муляр. În: Compozitori şi Muzicologi din Moldova: Lexicon biobibliografic = Композиторы и музыковеды Молдовы: Библиографический справочник /Alc. G. Ceaicovschi-Mereşanu. Chișinău: Universitas, 1992. 263 p.
3. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie şi modernitate. Chişinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
4. Axionov V. Ecouri ale neoclasicismului în creația componistică din Republica Moldova. În: Arta. Arte audiovizuale. 2007. Chișinău: Business-Elita, 2007, p. 54–59.
5. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova: (istoria în optica contemporaneității). În: Cercetări de muzicologie. Chişinău: 1998, p. 73–87.
6. Axionov V. Evoluția folclorismului în muzica simfonică din Moldova. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 56–60.
7. Axionov V. Folclorul în creația componistică din Moldova. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 56–65.
8. Axionov V. Reflecţii cu privire la evoluţia creaţiei componistice moderne. În: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr. 3 (16). Chişinău: Valinex, 2012, p. 9–21.
9. Axionov V. Studii muzicologice. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012. 195 p.
10. Axionov V. Tendinţe stilistice în creaţia componistică din Republica Moldova: muzica instrumentală. Chişinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
11. Axionov V. Utilizarea tradițiilor lăutărești. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 60–62.
12. Babii V. Studiu de organologie / Ed. a 2-a. Chișinău, 2012. 262 p.
13. Balaban L. Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici: catalog: materialele Proiectului ştiinţific Registrul adnotat al creaţiilor muzicale din Republica Moldova = Сочинения композиторов Республики Молдова в библиотеке симфонического оркестра Национальной Филармонии им. С. Лункевича: каталог: материалы научного проекта Аннотированный регистр музыкальных произведений Республики Молдова. Chișinău: Valinex, 2014. 234 p.

14. Berezovicova T. Particularitățile programatismului în suita instrumentală a compozitorilor din Republica Moldova. În: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică, 2015, nr. 3 (26). Chișinău: Notograf Prim, p. 12–18.
15. Berezovicova T. Suita instrumentală în creaţia componistică din Republica Moldova (Secolul XX). Chişinău: Pontos, 2015. 172 p.
16. Berger W. Ghid pentru muzica instrumentală de cameră. București: Ed. Muzicală, 1965. 347 p.
17. Bessonova I. Aspecte ale tratării genului de sonată în creația componistică din Republica Moldova (anii '80–'90 ai secolului XX). În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 190–195.
18. Blîndu N. Specificul politicii de repertoriu a Capelei Corale Doina în anii 1963–1975. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2024, nr. 2 (47), p. 32–38.
19. Bolocan T. Etapele de constituire și unele particularități stilistice ale cvartetelor de coarde în creația compozitorilor din Republica Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 165–172.
20. Bolocan T. Particularităţile structurii compoziţionale în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova (anii ’70—’80 ai sec. XX). În: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, 2006, nr. 1/2 (6/7). Chișinău: Grafema Libris, 2007, p. 50–58.
21. Bolocan T. Procedee și tehnici polifonice în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova din anii 70–80. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 172–179.
22. Bughici D. Dicţionar de forme şi genuri muzicale. Bucureşti: Ed. Muzicală, 1978. 372 p.
23. Bughici D., Gheciu D. Formele și genurile muzicale. Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1962. 203 p.
24. 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, p.131–136.
25. Cârstea S. Lucrări pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova. În: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor Conf. ştiinţifice naţionale din cadrul

proiectului Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova), 2012, nr. 4 (17). Chișinău: Valinex, p. 89–94.

26. Ceaicovschi-Mereşanu G. Compozitori şi muzicologi din Moldova: Lexicon biobibliografic / Alc. G. Ceaicovschi-Mereşanu. = Композиторы и музыковеды Молдовы. Биоблиографический справочник / сост. Г. Чайковский-Мерешану. Chişinău: Universitas, 1992. 264 p.
27. Ceaicovschi-Mereșanu G. Mulear Aleksandr: [compozitor]. În: Literatura şi arta Moldovei: enciclopedie în 2 vol., Vol. 2. Chişinău, 1986, p. 67.
28. Chiciuc N. Elemente de compoziţie şi dramaturgie în suita pentru cvartet de coarde de Gheorghe Neaga. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2018, nr. 1 (32). Chișinău: Notograf Prim, p. 41–46.
29. Chiciuc N. Ipostaze ale genului de cvartet în repertoriul compozitorului Gheorghe Neaga. În: International Musicology Congress, 3d Edition, 28 to 30 October 2016: volumul Congresului Internațional de Muzicologie. Timișoara: Eurostampa, 2016, p. 299–305.
30. Chiciuc N. Ipostaze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2016, nr. 1 (28). Chișinău: Valinex, 2016, p. 42–45.
31. Chiciuc N. Miniaturile instrumentale ale compozitorului Gheorghe Neaga: între vechi și nou. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2016, nr. 2 (29). Chișinău: Notograf Prim, 2016, p. 52–56.
32. Chiciuc N. Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga între tradiție și inovație. Timișoara: Eurostampa, 2022. 206 p.
33. Chiciuc N. Muzica instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga între tradiție și inovație. Rezumatul tz. de dr. în studiul artelor și culturologie. Chişinău, 2019. 35 p. Disponibil online: https://amtap.md/wp-content/uploads/2019/10/chiciuc_natalia_abstract.pdf (vizitat 12.11.2022).
34. Chiseliţă V. Fenomenul lăutăriei şi tradiţia instrumentală. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie şi modernitate. Chişinău: Grafema Libris, 2009, p. 73–98.
35. Chiseliță V. Muzica tradițională de dans. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 339–371.
36. Ciobanu M. Forme muzicale. București: Editura Fundației România de Mâine, 2006. 100 p.
37. Ciobanu M., Negru D. Dicţionar de motive şi simboluri literare. Chişinău, 2010. 170 p. Disponibil online: https://www.academia.edu/11699890/Dictionar_de_motive_si_simboluri_literare (vizitat 18.11.2023).

38. Ciobanu-Suhomlin I. Caracterul polistilistic al creaţiei componistice actuale din Republica Moldova. În: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor şi creaţie componistică) în contemporaneitate: Conf. științifică intern., 23 iunie 2015, Chişinău: Rezumatele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2015, p. 36–38.
39. Cocearova G. Folclorism ca problema în muzicologia din Moldova. În: Viaţa muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinţei). Chişinău: Deruga, 1996, p. 44–47.
40. Cocearova G. Problema reprezentării stilului muzical local. În: Pagini de muzicologie. Chișinău: Șearec-Com, 2002, p. 5–8.
41. Cocearova G., Melnic V. Armonia: manual pentru instituţiile de învăţământ muzical superior: specialităţile muzicologie, compoziţie: în 2 vol. Vol. 1: Teoria armoniei. Chişinău: Museum, 2001. 220 p.
42. Cotlearov B. Lăutarii moldoveni și arta lor. Chişinău: Cartea moldovenească, 1966. 140 p.
43. Crețu V. Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație. București: Editura Fundației România de Mâine, 2007, 127 p.
44. De la congres la congres. Anii 1994–1998: Buletin informativ al UCMM. Chișinău, 1994. AOSP a RM, F. 2941, inv.1, nr. 676, 27 file.
45. Dicționar de termeni muzicali / Ed. a III-a. București: Editura Enciclopedică, 2010. 593 p.
46. Dosarul personal al lui Mulear Alexandr Borisovici, Uniunea Compozitorilor a RSSM, 1952. AOSP a RM, F. 2941, inv. 3, nr. 33, 44 file.
47. Duțică G. Stratificări armonice în opera *Oedip* de George Enescu (II). În: Muzica, 2000, nr. 3 (43). București: Ed. Muzicală, 2000, p. 10–36.
48. Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*, ediția a IV-a (1994, Chișinău): Broșură / Redactor-alcătuitor I. Suhomlin-Ciobanu. Chișinău: Editura Fundației Culturale „Basarabia”, 1994. F. 2941, inv. 1, nr. 677.
49. Firca G. Bazele modale ale cromatismului diatonic. București: Ed. Muzicală, 1966. 160 p.
50. Folclorul muzical din Moldova şi creaţia componistică / Red. L. Raileanu. Chişinău: Ştiinţa, 1993. 90 p.
51. Folclor şi postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern., 11–12 dec. 2014, AMTAP. Chişinău: Grafema Libris, 2015. 276 p.
52. Gagim I. Dimensiunea psihologică a muzicii. Iași: Timpul, 2003. 280 p.
53. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creaţiei muzicale (în lumina tradiției românești). Chișinău: Arc, 1998. 118 p.
54. Georgescu C. Repertoriul pastoral. Semnale de bucium. București: Ed. Muzicală, 1987. 261 p.
55. Ghilaș V. Muzica etnică: tradiție și valoare. Chișinău: Grafema libris, 2007. 296 p.

56. Ghilaş V. Transpuneri muzicale ale liricii eminesciene. În: Revista Didactica Pro, 2000, nr. 4. Chişinău: Combinatul poligrafic, 2000, p. 73–74.
57. Giuleanu V. Tratat de teoria muzicii. București: Ed. Muzicală, 1986. 924 p.
58. Grib V. Ornamentica în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice: particularități interpretative: tz. de dr. în arte. Chișinău, 2021. 230 p. Disponibil online: http://www.cnaa.md/files/theses/20222/58018/vitalie_grib_thesis.pdf (vizitat 11.10.2024).
59. Grib V. Tipuri de ornamente în muzica instrumentală tradițională. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2020, nr. 2 (37). Chișinău: Valinex, 2020, p. 131–137.
60. Gupalova E. Formarea repertoriului pianistic naţional în Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX (anii '40–'60). În: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr. 4 (17). Chişinău: Valinex, 2012, p. 109–115.
61. Gupalova E. Formarea repertoriului pianistic naţional în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI (anii 1970–2013). În: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, 2013, nr. 3 (20). Chişinău: Valinex, 2013, p. 107–113.
62. Hanganu D. Concertul pentru trompetă (in B) și orchestră de Alexandr Mulear: repere interpretative. În: Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare: materialele conf. științifice naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, 8 dec. 2023. Chișinău: AMTAP, 2024, p. 25–36. Disponibil online: https://amtap.md/assets/pdf/Cultura%20și%20arta.%20%20Materialele%20conferinței%20doctoranzilor.pdf (vizitat 11.10.2024).
63. Herman V. Formă şi stil în noua creație muzicală românească. București: Ed. Muzicală, 1977. 163 p.
64. Herman V. Originile şi dezvoltarea formelor muzicale. București: Ed. Muzicală, 1982. 148 p.
65. Iațeșen L. Muzica Modernă. Stil și Limbaj. Curs. Iași: Editura Artes, 2015. 224 p.
66. Iliuţ V. O carte a stilurilor muzicale, Vol. 1. București: Editura Academiei de Muzică, 1996. 461 p.
67. Melnic V. Trăsăturile armoniei romantice în Preludiile op. 11 de Alexandr Scriabin. În: Artă și educație artistică, 2011, nr. 2-3 (17-18), p. 5–14.
68. Mironenco E. Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical): autoref. tz. de dr. habilitat în studiul artelor și culturologie. Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, 2016. 56 p.
69. Niculescu Șt. Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu. În: Reflecții despre muzică. București: Ed. Muzicală, 1980, p. 90–104.
70. Oprea G., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Ed. didactică și pedagogică, 1983. 436 p.

71. Pașcu A. Armonia / ediția a II-a. București: Editura Fundației „România de Mâine”, 1999, p. 255.
72. Pereteatco A. Începuturile muzicii instrumentale de cameră în Basarabia. În: Arta '98. Chișinău: Atelier, 1998, p. 121–130.
73. Procese-verbale ale ședințelor Consiliului de Conducere de la nr. 1 până la nr. 12 pentru anul 1992 (11.02.92 – 16.10.92). AOSP a RM, F. 2941, inv. 1, nr. 670.
74. Publicații muzicologice ale profesorilor Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice (1946–2016): Bibliografie. Chișinău: AMTAP, 2020. 489 p.
75. *Registrul fonogramelor din Fondul Companiei Publice Teleradio-Moldova* / H. Barbanoi, alc., digitizare, proiectul științific AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova, 2011-2014*. Chișinău, 2012-2014. 4029 înregistrări.
76. 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.
77. Rotaru P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-elita, 2007. 104 p.
78. Rotaru P. Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX). Chișinău: Pontos, 2009. 160 p.
79. Sandu-Dediu V. Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil şi retorică în muzică. Bucureşti: Ed. didactică şi pedagogică, 2010; Ed. a 2-a, 2013. 283 p.
80. Sandu-Dediu V. Muzica românească între 1944-2000. Bucureşti: Ed. Muzicală, 2002. 280 p.
81. Sîrghi E. Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova: autoref. tz. de dr. Chişinău, 2016. 26 p. Disponibil online: http://www.cnaa.md/files/theses/2016/24471/elena_sirghi_abstract.pdf (vizitat 25.03.2021).
82. Sprinceanu R. Repere în evoluția miniaturii pentru pian din Moldova în anii '60–'70. În: Conf. de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 100–101.
83. Tălămbuță R., Bunea D. Capriciul moldovenesc pentru vioară și pian de V. Ciolac: aspecte muzical-structurale și interpretative. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 2 (39). Chișinău, 2021, p. 31–37.
84. Tcaci E. Unele particularități ale procesului componistic: despre activitatea compozitorilor Moldovei. În: Nistru, 1975, nr. 4, p. 152–155.
85. Teodorescu-Ciocănea L. Tratat de forme și analize muzicale / ed. revizuită. București: Grafoart, 2014. 335 p.
86. Timaru V. Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă. Oradea: Editura Universității din Oradea, 2003. 307 p.

87. Timaru V. Ansamblul muzical și arta scriiturii pentru diversele sale ipostaze. Oradea: Editura Institutului Biblic „Emanuel”, 1999. 300 p.
88. Timaru V. Observații asupra genului muzical. În: Muzica, 1998, nr. 2, p. 62–68.
89. Timaru V. Stilistică muzicală / ed. a 2-a. Cluj-Napoca: Media Musica, 2014. Vol. I, 315 p., vol. IIA, 474 p., vol. IIB, 330 p.
90. Tonu E. Cântec de leagăn — preliminarii la o cercetare comparată. În: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor Conf. ştiinţifice intern. „Învățământul artistic – dimensiuni culturale” din 15.04.2011), 2012, nr. 1 (14). Chișinău: Grafema Libris, p. 99–103.
91. Tonu E. Structura arhitectonică a cântecului de leagăn propriu-zis. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 63–68.
92. **Trocinel D**. Aspectul istoric, semantic și interpretativ al ciclului *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian semnat de Alexandr Mulear. În: Musica academica, 2024, No. 1. Oradea: Universitatea din Oradea, 2024, p. 76–89. Disponibil online: https://arte.uoradea.ro/images/Musica_Academica_cu_coperta_m.pdf (vizitat 11.05.2025).
93. **Trocinel D**. Ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian de Alexandr Mulear: particularități compoziționale. În: Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare: materialele conf. științifice naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, 8 decembrie 2023. Chișinău: AMTAP, 2024, p. 43–49.
94. **Trocinel D**. Incursiuni componistice în repertoriul didactic și muzica pentru copii a compozitorului Alexandr Mulear. În: Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare, Ed. 1, 9 decembrie 2022, Chișinău. Chișinău: AMTAP, 2023, p. 83–89.
95. **Trocinel D**. Incursiuni componistice din repertoriul didactic și muzica pentru copii a compozitorului A. Mulear. În: Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare, Ed. 1, 9 decembrie 2022, Chișinău. Chișinău: 2022, p. 13.
96. **Trocinel D**. Problematica creației componistice a lui Alexandr Mulear (în baza ciclului *Șase miniaturi* pentru vioară și pian). În: Simpozionul internațional Cultură, artă și tradiție în spațiul intercultural al românilor din diaspora, ediția a III-a, 17 octombrie 2023, Gyula–Ungaria. RoAct, nr. 3, 2023. Timișoara: Editura Eurostampa, 2023, p. 175–181. Disponibil online: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1263863 (vizitat 09.10.2024).
97. **Trocinel D**. Promovarea creației muzicale a compozitorului A. Mulear în cadrul unor manifestări culturale și profesioniste. În: Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova, 22 februarie 2022, Chișinău. Chișinău: Valinex, 2023, p. 142–147.
98. **Trocinel D**. Promovarea creației muzicale a compozitorului A. Mulear în cadrul unor manifestări culturale și profesioniste. În: Valorificare și conservarea prin digitizare a colecțiilor

de muzică academică și tradițională din Republica Moldova: Conf. științifică inter., Chișinău 22 februarie 2022: Tezele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2022 (Valinex), p. 90–91.

99. **Trocinel D**. *Rondo* pentru vioară și pian de Alexandr Mulear: aspecte istorice și compoziționale. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2024, nr. 2 (47). Chișinău: Notograf Prim, 2024, p. 51–56.
100. **Trocinel D**. Schiţă biografică a compozitorului A. Mulear. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2022, nr. 1 (42). Chișinău: Notograf Prim, 2022, p. 76–80.
101. **Trocinel D.**, Ciobanu-Suhomlin I. Schiță biografică a compozitorului A. Mulear. În: Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare: Conf. științifică națională a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, 10 decembrie 2021 (rezumatele comunicărilor). Chișinău, 2022, p. 24–25.
102. **Trocinel D**. Schițe la portret de creație a compozitorului A. B. Mulear. În: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare, Ed. 13, 27-28 mai 2021, Chișinău. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2021, vol. 2, p. 109–114.
103. **Trocinel D**. Schițe la portretul de creație a compozitorului Alexandr Mulear. În: Conf. științifică intern. „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare", Ed. a 13-a, 27-28 mai 2021, Programul și rezumatele comunicărilor. Chișinău: AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural. Chișinău: Notograf Prim, 2021, p. 64.
104. **Trocinel D**. Suitele lui Aleksandr Mulear: abordare istorico-documentară. În: Revista de Ştiinţă, Inovare, Cultură şi Artă „Akademos", 2025, nr. 1 (76). Chișinău: Blitz Poligraf, p. 156–161.
105. **Trocinel D**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian de Alexandr Mulear: repere analitice. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2023, nr. 1 (44). Chișinău: Notograf Prim, 2023, p. 17–22.
106. Țăranu A. Elemente de stilistica muzicală (Secolul XX). Conservatorul de Muzică „George Dima", Cluj-Napoca, 1981. 42 p.
107. Ureche A. Cvartetele de coarde ale lui Boris Dubosarschi: aspecte de stil și interpretare: tz. de dr. în arte. Chișinău, 2021. 153 p. Disponibil online: http://www.cnaa.md/files/theses/20222/57996/alexandru_ureche_thesis.pdf (vizitat 09.10.2024).
108. Vasiliu L. Articularea şi dramaturgia formei muzicale în epoca modernă. Iaşi: Editura Artes, 2002. 255 p.
109. Vlaicu O. Creaţiile pentru vioară şi pian ale compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX): autoref. tz. de dr. în studiul artelor şi culturologie. Chişinău, 2008. 28 p.

110. Vlaicu O. Etapele de bază ale evoluției istorice a muzicii violonistice în Republica Moldova. În: Conf. de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 136–140.
111. Vlaicu O. Imaginile de tip scherzo în muzica violonistică a lui Gheorghe Neaga. În: Conf. de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 121–124.

În limba rusă:

112. Абрамович А., Лобель, С. Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, с. 214–288.
113. Абрамович Е. Личность в истории: композитор Александр Муляр. В: Евреи Молдовы и их вклад в развитие молдавского государства. Республиканская науч. конф. Chișinău (Tipografia "Elan Poligraf"), 2013, p. 111–114. Disponibil online: https://www.judaica-md.org/books/4.pdf (vizitat 22.04.2021).
114. Абрамович Е. Композитор Александр Муляр. В: Истоки жизни, 2011-2012, № 1, с. 12.
115. Адорно Т. Камерная музыка. В: Теодор В. Адорно. Избранное: социология музыки. Университетская книга Москва СПб, 1999, с. 79–94. Disponibil online: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Adorno/_06.php (vizitat 22.04.2021).
116. Аксёнов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века). Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
117. Аксёнов В. Размышления о жанре как научном понятии и парадигме художественного творчества (на примерах из современной симфонической музыки). Текст доклада на Международной конференции Музыкальная наука на постсоветском пространстве. Янв. 2010. 24 с.
118. Аксёнов В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990, с. 136–158.
119. Аксёнова Л., Абрамович А. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Сов. композитор, 1973, том IV, с. 496–511.
120. Аксёнова Л. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Сов. композитор, 1974, том V, с. 599–613.
121. Алябов А. Национальные балеты Советской Молдавии. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, с. 315–326.
122. Амрахова А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий. В: Журнал Общества теории музыки, 2016, вып. 3 (15), с. 18–29. Disponibil

online: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3(15)_3_Amrahova_genre.pdf (vizitat 22.05.2022).

123. Арановский М. На пути к обновлению жанра. В: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 10. Ленинград: Музыка, 1971, с. 123–164.
124. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник, вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1987, с. 5–44.
125. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
126. Асафьев Б. Камерная инструментальная музыка. В: Русская музыка: XIX и начало XX века. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1979, с. 210–265.
127. Афонина Н. Камерно-инструментальная музыка XX-XXI веков: вопросы истории и теории жанра: учебное пособие. СПб., 2015. 78 с.
128. Березовикова Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. În: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997, с. 95–103.
129. Березовикова Т. Сюитность в инструментальном творчестве молдавских композиторов как выражение национальной характерности и интернациональных связей. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1972, с. 10–18.
130. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словари музыкальных форм. Тверь, 2006. 80 с. Disponibil online: https://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/vashkevich/vashkevich_semantika_muzikalnoy_rechi.pdf (vizitat 11.11.2022).
131. Владимирова Е. Струнные квартеты С. Лобеля (к вопросу становления камерного стиля). В: Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии. Кишинев, 1982, с. 126–144.
132. Влайку О. Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века). Кишинев: Grafema Libris, 2011. 226 с.
133. Влайку О., Влайку Э. Страницы истории скрипичного исполнительства и педагогики в Республике Молдова. Кишинев: Notograf Prim, 2013. 76 с.
134. Воробьев И. К вопросу об адаптации фольклорной традиции в современном композиторском творчестве. В: Южно-Российский музыкальный альманах, 2018, № 4. Ростов-на-Дону, 2018, с. 65–70.
135. Высотская М. Композиционная модель в музыке: к вопросу об эволюции понятия. В: Музыкальная академия, 2021, № 4 (776), с. 152–165. Disponibil online: https://mus.academy/articles/the-composition-model-in-music (vizitat 11.11.2023).

136. Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века. В: Пособие по истории зарубежной музыки, вып. 1. Москва: Московская государственная консерватория, 2003, с. 3–97.
137. Гасич Е. Стиль как научная категория и стилевой анализ в педагогической практике. В: Южно-Российский музыкальный альманах, 2005, №2. Ростов-на-Дону, 2006, с .195–203.
138. Гасич Е. Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций: диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.02 / [Место защиты: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова]. Ростов-на-Дону, 2012. 204 с. Disponibil online: http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fenomen-stilja-v-otechestvennom-muzykoznanii-istoricheskie-transformacii-nauchnyh.html (vizitat 22.04.2021).
139. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
140. Горюхина Н. Методика анализа национального стиля. В: Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ: Музична Україна, 1985, с. 81–100.
141. Григорьев В. Методика обучения игре на скрипке. Москва: Классика-XXI, 2006. 256 с. Disponibil online: https://thecellist.ru/wp-content/uploads/2021/02/grigorev-v.-metodika-obuchenija-igre-na-skripke.pdf (vizitat 22.04.2023).
142. Григорьев В. Проблемы звукоизвлечения на скрипке. Принципы и методы. (Методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств). Москва: Республиканский координационный хозрасчётный редакционно-издательский центр, 1991. 63 с.
143. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва: ВЛАДОС, 2004. 175 с.
144. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы. Москва: Сов. композитор, 1989. 206 с.
145. Грушина Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы. В: Новый взгляд. Международный научный вестник, 2014, № 6, с. 54–62.
146. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. Москва: Композитор, 2009. 256 с.
147. Гупалова Е. Авторские издания сочинений отечественных композиторов, пользующиеся приоритетом в учебной практике Республики Молдова. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr. 3 (16). Chișinău: Valinex, 2012, p. 154–163. Disponibil online: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/1498464580Anuar_201231.pdf (vizitat 22.05.2022).

148. Гупалова Е. Детский альбом для фортепиано в творчестве молдавских композиторов. În: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2018, nr. 1 (32), p. 27–32. Disponibil online: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/_15551531795Gupalova.pdf (vizitat 13.05.2021).
149. Гупалова Е. Отечественные фортепианные сборники, пользующиеся приоритетом в учебной практике Республике Молдова. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012, nr. 2 (15). Chișinău: Grafema Libris, 2012, p. 13–16.
150. Гупалова Е. Фортепианное творчество Златы Ткач в учебном репертуаре Республики Молдова. În: Valorificarea strategiilor inovaționale de dezvoltare a învățământului artistic contemporan: vol. conf. științifico-practică intern., ediția a II-a (15-16 iunie 2018). Bălți: Tipografia "Indigou Color", p. 74–78. Disponibil online: http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/5475/1/Valorificarea_strategiilor_Conf_2018.pdf (vizitat 21.06.2022).
151. Давидян Р. Квартетное искусство: проблемы исполнительства – теоретические основы, практический опыт / 2-е изд. Москва: Музыка, 1994. 318 с.
152. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В: Laudamus. Москва: Композитор, 1992, с. 99–106.
153. Демешко Г. Квартетная полифония как пространство внутримузыкальной коммуникации В: Вестник музыкальной науки, 2022, Т. 10, № 1, с. 16–27. Disponibil online: https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2022-T10-1/016-027.pdf (vizitat 21.06.2022).
154. Демешко Г., Храпов К. Струнный смычковый квартет: Аспекты теоретической рефлексии жанра. В: Вестник музыкальной науки, 2023, Т. 11, № 2, с. 5–15. Disponibil online: https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2023-T11-2/005-015.pdf (vizitat 21.06.2022).
155. Дневник В. А. Швеца о профессорах [одесской] Консерватории С. Кондратьеве и П. Молчанове. В: Смирнов В. А. Реквием XX века: в 5-ти ч. Ч. 1. / Изд. второе. Одесса: Астропринт, 2009. 680 с.
156. Документы (доклад „Народность – источник искусства”, программы концертов, списки участников и др.) о проведении XIV пленума Союза композиторов Молдавии 12–17 декабря 1981 года. AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 547. 44 л.
157. Евдокимова Ю., Назайкинский Е. Актуальнейшие проблемы стиля. В: Сов. музыка, 1983, № 8, с. 119–121.
158. Жоссан Н. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века. В: Вестник Башкирского университета, 2013, Т. 18, №1, с. 105–108. Disponibil online: https://cyberleninka.ru/article/n/o-neofolklornom-napravlenii-v-russkoy-muzyke-vtoroy-poloviny-xx-veka (vizitat 21.09.2022).

159. Земцовский И. Фольклор и композитор. В: И. И. Земцовский. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Ленинград: Сов. композитор, 1978, с. 6–14.
160. Земцовский И. Фольклор и композитор сегодня: на методологических подступах к проблеме. В: И. И. Земцовский. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Ленинград: Сов. композитор, 1978, с. 14–30.
161. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки. В: Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Київ: Музична Україна, 1988, с. 96−102.
162. Иванова Л. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2005. 35 с.
163. Иванова Л. Фольклоризм в русской музыке XX века: монография. Астрахань: Издательство Астраханского государственного технического университета, 2004. 224 с.
164. Информации о деятельности Союза композиторов МССР за 1982 год. AOSP a Republicii Moldova, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 566. 15 л.
165. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание. В: Южно-Российский музыкальный альманах, 2007, № 5. Ростов-на-Дону, 2007, с. 90–94. Disponibil online: https://musalm.ru/assets/almanac/2007/5/kazantseva.pdf (vizitat 14.04.2023).
166. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. 269 с.
167. Козлова Н., Циркунова С. Вопросы теории, истории и методики преподавания камерного ансамбля. Кишинев: Pontos, 2011. 104 с.
168. Козлова Н., Циркунова С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chișinău: Pontos, 2014. 254 с.
169. Козлова Н., Циркунова С. Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова). В: Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, 2011, nr. 1-2 (12-13). Chişinău: Valinex, 2011, с. 136–145.
170. Композиторы и музыковеды Молдавии: справочник / Сост. В. М. Дегтярев. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973. 110 с.
171. Композиторы и музыковеды Молдавии: биобиблиографический справочник / Сост. В. Дегтярев. Кишинев: Тимпул, 1979. 159 с.
172. Композиторы Молдавской ССР: (краткие очерки жизни и творчества) / Ред.: З. Л. Столяр. Кишинёв: Госиздат Молдавии, 1956. 182 с.

173. Композиторы Молдавской ССР / Ред.-сост. А. Скоблионок. Москва: Сов. композитор, 1960. 224 с.
174. Композиторы Советской Молдавии: краткий биографический справочник / Сост. М. Мануйлов. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967. 188 с.
175. Консон Г. Целостный анализ как универсальный метод научного познания музыкальных произведений (к постановке проблемы). В: Musiqi Dünyasi, 2011, № 1 (46), с. 55–67.
176. Консон Г. Целостный анализ в контексте научной методологии. В: Музыкальная академия, 2010, №2 (730), с. 140–150.
177. Консон Г. Метод целостного анализа В.А. Цуккермана. В: Музыковедение, 2009, №9, с. 2–9.
178. Коробова А. Музыкальная топика как объект жанрового исследования. В: Музыкальная академия, 2005, № 3 (694), с. 135–143.
179. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва, 2007. 172 с.
180. Коробова А. Современная теория музыкальных жанров и ее методологические аспекты. В: Музыковедение, 2008, № 4, с. 2–6.
181. Коробова А. Судьба феномена и понятия „жанр" в музыкальной культуре новейшего времени. В: Проблемы музыкальной науки, 2013, № 1 (12), с. 233–237. Disponibil online: https://musicscholar.ru/ index.php/PMN/article/view/207 (vizitat 06.05.2021).
182. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
183. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Сов. композитор, 1989. 95 с.
184. Котляров Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства. В: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Москва: Музыка, 1973, с. 285–299.
185. Котляров Б. О скрипичной культуре в Молдавии. Кишинев: Госиздат, 1955. 78 с.
186. Кочарова Г. Композиторский фольклоризм и проблема национального стиля: проблемы музыкальной этнологии: (на материале молдавской музыки) В: Музичноісторичні концепції в минулому та сучасності: Матеріали міжнар. конф. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
187. Кочарова Г. Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке). В: Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1984, с. 17–28.

188. Кочарова Г. О роли фольклорно-ассоциативных элементов в инструментальном творчестве А. Муляра 70-х г.г. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии, Кишинев: Штиинца, 1988, с. 69–82.
189. Кочарова Г. Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы. В: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2017, nr. 2 (31). Chișinău: Notograf Prim, 2017, p. 8–12.
190. Кочарова Г. Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986, с. 8–15.
191. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea =Традиционное и новое в музыке XX века. Chișinău: Goblin, 1997, с. 112–118.
192. Крауклис Г. Романтический программный симфонизм. (Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века). Москва, 2007. 312 с.
193. Лаул Р. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки»). В: Opera musicologica, 2018, № 1 (35), с. 34–50; Opera musicologica, 2018, № 2 (36), с. 6–25; Opera musicologica, 2018, № 4 (38), с. 66–84; Opera musicologica, 2020, Т. 12, № 1, с. 53–69.
194. Левко О. Типология современного камерно-инструментального ансамбля. В: Традиционное и новаторское в современной музыке. Москва, 1987, с. 123–138.
195. Лифанова Н. Молдавская национальная традиция в фортепианной сонате Муляра. В: Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2012, №4 (25). Нижний-Новгород, 2012, с. 38–42.
196. Лифанова Н. Молдавская фортепианная соната: к проблеме претворения национальных и инонациональных традиций: автореф. дис. .. кандидата искусствоведения: 17.00.02. [место защиты]: Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки. СПб., 2012. 25 с. Disponibil online: https://cheloveknauka.com/moldavskaya-fortepiannaya-sonata (vizitat 02.09.2021).
197. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.
198. Лосев А. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium, 1994. 288 с.
199. Лосева О. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского В: Журнал. Общества теории музыки, 2016, вып. 2 (14), с. 8–13.
200. Любовский Н. О соотношении понятий «хоральная фактура» – «аккордовая фактура». Методическая разработка. Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1988. 28 с.

201. Материалы научно-теоретической конференции „Композитор и фольклор”, Кишинев, 1981. AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 534. 125 л.
202. Мазель Л. Строение музыкальных произведений /2-е изд. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
203. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
204. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. В: Музыкальный современник, вып. 5. Москва: Сов. композитор, 1984, с. 5–17.
205. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. В: Сов. музыка, 1979, №3, с. 30–39.
206. Милка А. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского). В: Музыка в социалистическом обществе, вып. 3. Ленинград: Музыка, 1977, с. 156–169.
207. Милютина И. Из наблюдений за развитием камерно-инструментального творчества в музыкальном искусстве Молдовы. В: Cercetări de muzicologie. Chişinău, 1998, p. 5–12.
208. Милютина И. Инструментальная миниатюра в творчестве Александра Муляра. В: Музыка в Молдове: вопросы истории и теории. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 44–60.
209. Милютина И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции: обретения и потери. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinţei ştiinţifice internaţionale: Академия музыки им. Г. Музическу. Кишинёв: Goblin, 1997, с. 79–87.
210. Милютина, И. Камерная инструментальная музыка и музыкознание в современном социокультурном контексте. В: Археология, этнография и искусствоведение Молдавии, итоги и перспективы. Кишинев: Штиинца, 1989, с. 78–80.
211. Милютина И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 190–212.
212. Милютина И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии (Вопросы истории и теории). Кишинёв: Штиинца, 1988, с.7–20.
213. Милютина И. Национальные черты в камерном инструментальном творчестве композиторов Советской Молдавии: автореф. дис. … кандидата искусствоведения. (821) / Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Кишинев: Издательство ЦК КП Молдавии, 1973. 24 с.
214. Милютина И. Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии. В: Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. Ленинград: Музыка, 1972. 190 с.

215. Милютина И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990, с. 79–95.
216. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу: Primex-Com, 2014. 464 с.
217. Мироненко Е. Понятие национальное композиторское творчество и его трансформация на рубеже XX–XXI веков. В: Южно-Российский музыкальный альманах, 2014, № 2 (15). Ростов-на-Дону, 2014, с. 82–87.
218. Мироненко Е. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. В: Науковиі вісник национальноі музичноі Академіі им. П. І. Чайковського, вип. 80. Київ, 2009, с. 377–390.
219. Мироненко Е. Формы существования национального музыкального фольклора в современной Молдове. В: Folclor şi postfolclor în contemporaneitate. Materialele conf. intern., 11–12 decembrie 2014, Chişinău. Chişinău, 2015, p. 197–203.
220. Мироненко Я. Выразительная система фольклора и композиторское творчество. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986, с. 16–26.
221. Михайлов М. К проблеме стилевого анализа. В: Современные вопросы музыкознания. Москва, 1976, с. 115–145.
222. Михайлов М. О понятии стиля в музыке. В: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. Москва-Ленинград, 1965, с. 16–28.
223. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы. В: Критика и музыкознание. Ленинград: Музыка, 1975, с. 51–75.
224. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
225. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Ленинград: Музыка, 1990. 288 с.
226. Моисеев Г. Струнный квартет. Эстетика и поэтика жанра. Некоторые тенденции его развития и бытования в XIX. В: Философские исследования, 2003, № 1, с. 83–89.
227. Моисеев Г. Струнный квартет. Эстетика и поэтика жанра. Некоторые тенденции его развития и бытования в XIX в. [Электронный ресурс]: Минск: Белорусская цифровая библиотека Library.by, 09 сентября 2015. Disponibil online: https://library.by/portalus/modules/musical/readme.php?subaction=showfull&id=1441807475&archive=&start_from=&ucat=& (vizitat 07.05.2024).
228. Молдавская Государственная филармония. Программы Дней культуры и искусства Молдавской ССР в Москве 5–10 сентября 1967 г. НАРМ, Ф. 3241, Оп. 1, Д. 415. Л. 18.
229. Молдавская Государственная филармония. Репертуар программы концертов за 1966 г. НАРМ, Ф. 3241, Оп. 1, Д. 407. Л. 113–114.

230. Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990. 160 с.
231. Музыка Советской Молдавии (1945–1970): Нотография / В. И. Сиверинова, Н. В. Ермакова; Гос. библиотека МССР им. Н. К. Крупской. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1976. 333 с.
232. Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
233. Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1984. 84 с.
234. Музыкальное творчество в Советской Молдавии (Вопросы истории и теории). Кишинёв: Штиинца, 1988. 164 с.
235. Муляр А. (о фольклоре) В: Материалы научно-теоретической конференции „Композитор и фольклор”. (Навстречу XXVI Съезду КПСС и XV Съезду КП Молдавии), Кишинев, 1981, с. 120–121.
236. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
237. Назакийнский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. В: Е. В. Назайкинский. История в музыке. Москва: Московская Консерватория, 2009, с. 371–391.
238. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
239. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. В: Музыкальный современник. Москва: Сов. композитор, 1973, вып. 1, с. 144–181.
240. Переписка с Союзом композиторов СССР, Союзами композиторов союзных республик и др. организациями по творческим вопросам за 1981 (01.04.81 – 04.12.81). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 551. 19 л.
241. Программы концертов из произведений композиторов Молдавии (1952 год). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 131. 14 л.
242. Программа концертов из произведений композиторов Молдавии 1958 г. AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 323. 5 л.
243. Протоколы творческих собраний членов Союза за 1953 год (16 янв. 53 – 25 дек. 53). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 147. 75 л.
244. Протоколы творческих собраний членов Союза за 1954 год (8 янв. 54 – 17 дек. 54). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 181. 66 л.
245. Протоколы творческих собраний СК за 1963 г. (8.II. – 22.XI.1963 г.). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 382. 37 л.
246. Протоколы творческих собраний Союза за 1966 г. (14 янв. – 27 дек. 1966 г.). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 403. 55 л.
247. Протоколы творческих собраний членов СК за 1967 г. (7.I. – 22.XII.1967 г.). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 411. 27 л.

248. Протоколы творческих и общих собраний членов Союза композиторов МССР за 1968 год (06.01.68 – 15.11.68). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 424. 14 л.

249. Протоколы творческих и общих собраний членов Союза композиторов Молдавии за 1969 г. (31.01.69 – 21.11.69). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 435. 14 л.

250. Протоколы заседаний Правления Союза Композиторов МССР за 1971 год. AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 454. 13 л.

251. Протоколы творческих собраний Союза композиторов МССР за 1971 год, (08.01.71 – 27.11.71). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 455. 25 л.

252. Протоколы творческих собраний Союза композиторов МССР за 1972 год, (04.02.72 – 10.11.72). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 462. 17 л.

253. Протоколы заседаний Правления Союза Композиторов МССР за 1974 год и документы к нему, (28.01.74 – 13.12.74). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 481. 21 л.

254. Протоколы творческих собраний Союза композиторов МССР за 1975 год, (11.02.75 – 19.12.75). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 490. 44 л.

255. Протоколы творческих собраний Союза композиторов Молдавии за 1979 (26.01.79 – 14.12.79). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 527. 31 л.

256. Протоколы творческих собраний членов Союза композиторов Молдавии за 1980 г. (31.01.80 – 21.12.80). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 536. 17 л.

257. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.

258. Прянишников Д. А. Б. Муляр. В: Композиторы Молдавской ССР. Москва: Сов. композитор, 1960, с. 131–134.

259. Раабен Л. Инструментальные ансамбли в русской музыке. Музыка: Музгиз, 1963. 465 с.

260. Раабен Л. Камерная музыка. В: Музыкальная энциклопедия, том 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, с. 671–674.

261. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка. В: Музыка XX века / Ред. Д. В. Житомирский. Ч. 1, книга 1. 1890–1917. Москва, 1976, с. 232–277; Музыка XX века. Ч. 2, книга 3. 1917–1945. Москва, 1980, с. 346–406.

262. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века: страны Европы и Америки. Ленинград: Сов. композитор, 1986. 200 с.

263. Раабен Л. Система, стиль, метод. В: Критика и музыкознание. Ленинград: Музыка, 1985, с. 76–92.

264. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Ленинград: Музгиз, 1963. 340 с.

265. Раабен Л. Стилевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890–1917 годов. В: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 12. Ленинград, 1973, с. 3–60.

266. Райляну Л. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70- х гг. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1982, с. 96–110.
267. Рубцова Д. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен. В: Южно-Российский музыкальный альманах, 2017, №1. Ростов-на-Дону, 2017, с. 11–14. Disponibil online: https://musalm.ru/assets/almanac/2017-1/1-2.pdf (vizitat 14.04.2023).
268. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
269. Ручьевская Е. Целостный и стилевой анализ. В: Музыкальная академия, 1994, №1, с. 100–104.
270. Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория. В: История и современность. Ленинград: Сов. композитор, 1981, с. 120–138.
271. Себов Н. Александр Муляр. В: Композиторы Советской Молдавии: краткий биографический справочник. Кишинев: Cartea Moldovenească, 1967, с. 106–111.
272. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 446 с.
273. Скребкова-Филатова М. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке. В: Проблемы музыкального жанра, вып. 54. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1981, с. 38–53.
274. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. В: Проблемы музыки XX века / Горьковская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Горький, 1977, с. 12–58.
275. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. 220 с.
276. Сохор А. Музыка как вид искусства. Москва: Музыка, 1970. 192 с.
277. Сохор А. Стиль, метод, направление (к определению понятий). В: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. Ленинград: Музыка, 1966, с. 3–15.
278. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 103 с.
279. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: Вопросы социологии и эстетики музыки, т. 3. Ленинград: Сов. композитор, 1983, с. 129−142.
280. Союз композиторов и музыковедов Молдовы: 1994–1998. Информационный бюллетень. Кишинев: Союз композиторов и музыковедов Молдовы, 1999.
281. Справка о количественном росте личного состава Союза, списки и сводные данные о количестве произведений, написанных композиторами Молдавии (1953 год). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 153. 7 л.
282. Список произведений кантатно-ораториальной, симфонической и камерной музыки, написанных композиторами Молдавии (1955 год). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 211. 3 л.

283. Список произведений и исполнителей молдавской музыки, рекомендованных для записи бригадой Государственного дома звукозаписи Всесоюзного радио (июнь 57). AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 269. 3 л.
284. Списки произведений композиторов Молдавии, написанных в 1956–1958 г. г. AOSP a RM, Ф. 2941, Оп. 1, Д. 322. 6 л.
285. Способин И. В. Музыкальная форма / 7-е изд. Москва: Музыка, 1984. 400 с.
286. Столяр З. Еврейская дойна: еврейская народная музыка в Бессарабии и Левобережном Приднестровье (Конец XIX – середина XX вв.). Кишинев: Лига, 1998. 111 с.
287. Столяр З. Люди и время. Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы (30–80-е годы XX века). Chişinău, 2003. 272 с.
288. Стоянов П. Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне. Кишинев: Штиинца, 1990. 156 с.
289. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985. 164 с.
290. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980. 183 с.
291. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля. В: Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. Ростов-на-Дону, 1994, с. 53–70.
292. Ткач Е. Муляр А. Б. В: Композиторы Молдавской ССР. Кишинев, 1956, с. 114-118.
293. Флоря Э. Молдавский музыкальный эпос. Кишинев: Штиинца, 1989. 120 с.
294. Флоря Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1983. 136 с.
295. Флоря Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 36–55.
296. Флоря Э. Фольклор в контексте современной музыкальной культуры. В: Tradiţii şi inovaţii în muzica secolului al XX-lea. Chişinău: Goblin, 1997, с. 119–123.
297. Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986. 88 с.
298. Фраёнов В. Фактура. В: Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.], т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981, стлб. 754–761.
299. Фраёнова Е. Хоровод. В: Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.], т. 6. Москва: Сов. энциклопедия, стлб. 70–75.
300. Хатипова И. Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов. Кишинэу: Grafema Libris, 2010. 196 с.
301. Холопов Ю. Гармонический анализ. Ч. 1. Москва: Музыка, 1996. 96 с.
302. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Кн. 2. Москва: Композитор, 2003. 472 с.
303. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Москва: Музыка, 1988. 511 с.

304. Холопов Ю. Композиция. В: Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. с. 264–265.
305. Холопова В. Музыка как вид искусства [в 2-х ч.]: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. СПб.: Лань, 2000. 319 с.; СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с.
306. Холопова В. Формы музыкальных произведений / 2-е изд. СПб.: Лань, 2001. 496 с.; 3-е изд. СПб.: Лань, 2006. 389 с.; 4-е изд. СПб.: Планета музыки, 2013. 496 с.
307. Хореография. В: Краткая еврейская энциклопедия, том 9. Иерусалим, 1999, стлб. 876–908. Disponibil online: https://eleven.co.il/jewish-art/folklore/14549/#02 (vizitat 11.09.2023).
308. Хохлов Ю. О музыкальной программности. Москва Музыка, 1963. 146 с.
309. Царёва Е. Стиль музыкальный. В: Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.], Т. 5. Москва, 1981, стлб. 281–289.
310. Циркунова С. Музыкальная форма в произведениях для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова. В: Studiul Artelor şi Culturologie: istorie, teorie, practică, 2011, nr. 1/2 (12/13). Chișinău: Valinex, 2011, p. 94–98. Disponibil online: http://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/151851334515_tircunova_FormamuzicalaincreatiilepentruvioarasipianalecompozitorilordinRM.pdf (vizitat 16.07.2021).
311. Циркунова С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conf. ştiinţifice intern. Chișinău: Goblin, 1997, p. 88–94.
312. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. *Рондо* в его историческом развитии. Ч. 1. Москва: Музыка, 1988. 175 с.; Ч. 2. Москва: Музыка, 1990. 128 с.
313. Цуккерман В. О некоторых особых видах целостного анализа. В: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, [Вып. 1]. Москва: Сов. композитор, 1970, с. 409–426.
314. Чехович Д. Легко ли сравнивать темпы? В: Журнал Общества теории музыки, 2020, вып. 1 (29), с. 43–86. Disponibil online: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2020_1_(29)_4_Chekhovich_Tempos_comparing.pdf (vizitat 09.12.24).
315. Чобану-Сухомлин И. Полистилистический характер современного композиторского творчества в Республике Молдова. В: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor şi creaţie componistică) în contemporaneitate: Conf. științifică intern., 23 iunie 2015, Chişinău: Rezumatele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2015, p. 36–38.
316. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения). Москва: КомКнига, 2007. 224 с.

317. Шевченко О. Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Астрахань, 2003. 28 с.
318. Шимбарева А. Творчество композиторов Республики Молдова в репертуаре детских хоровых коллективов: дис. … доктора искусствоведения. Chișinău, 2012. 202 c. Disponibil online: http://www.cnaa.md/files/theses/2012/21516/ana_simbariov_thesis.pdf (vizitat 09.12.21).
319. Шиндер. Л. Штрихи струнной группы симфонического оркестра (В помощь молодым дирижерам и композиторам). СПб.: Композитор, 2000. 64 с. Disponibil online: https://geige2007.narod.ru/Download/Books/Shinder.pdf (vizitat 15.12.2023).
320. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. Москва: Музыка, 1983. 85 с.

În limba engleză

321. Dempster D., Brown M. Style and Music: Theory, History, and Ideology by Leonard B. Meyer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. Review. In: Intégral: The Journal of Applied Musical Thought, Vol. 6 (1992), p. 151–172. Disponibil online: https://www.esm.rochester.edu/integral/wpcontent/uploads/2019/06/INTEGRAL_6_dempster-and-brown.pdf (vizitat 09.12.24); https://theory.esm.rochester.edu/integral/6-1992/6-dempster-and-brown/ (vizitat 01.04.25)
322. Grave F. Guidelines for Style Analysis, by Jan LaRue / Expanded 2nd ed., with Models for Style Analysis, a companion text. Ed. by Marian Green LaRue. Sterling Heights, MI: Harmonie Park Press, 2011. Review. In: Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online, 2014, vol. 12. Disponibil online: https://min-ad.org.il/min-ad/article/view/146/137 (vizitat 09.11.24).
323. Iațișen L. Traditional and innovative methods in approaching music styles. Pedagogical implications. In: Review of Artistic Education, 2016, nos. 11–12, p. 88–98. Disponibil online: https://rae.arts.ro/filecase/filetypes/documents/archive/rae11/vol-11-12-y2016-11_paper.pdf (vizitat 05.11.24).
324. LaRue Jan. Guidelines for Style Analysis. Expanded 2nd edition, with Models for Style Analysis, a companion text. Ed. by Marian Green LaRue. Sterling Heights, MI: Harmonie Park Press, 2011. 286 p.
325. Meyer L. Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture. Chicago: Chicago University Press, 1967, 1994. 364 p.
326. Meyer L. Style and Music. Theory, History and Ideology. Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1989, 1997. 385 p.
327. Samson J. Genre. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed., vol. 9. Ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, 2001, p. 657–659.

Webografie/ Resurse Internet:

328. Alexandru Mulear – compozitor (18 mai 1922 – 17 iunie 1994) (100 de ani de la naştere) [Resursă electronică]: Expoziţie / Bibl. Şt. a Univ. de Stat „Alecu Russo” din Bălţi; realizare: Elena Ţurcan; coord: Valentina Topalo; ed. video: Centrul de Informatizare. Bălţi, 2022. Disponibil online: http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/5664/1/Turcan_Mulear.pdf; http://dspace.usarb.md:8080/jspui/handle/123456789/5664 (vizitat 09.09.2023).
329. Bencheci I., Carchilan A. Dansul folcloric „Hora bătrânească”. Instrucțiuni metodice, Chișinău, 2021. 20 p. Disponibil online: http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2662/Instructiuni-metodice-Dansul-folcloric-HORA-SATULUI.pdf?sequence=1&isAllowed=y (vizitat 15.09.2023).
330. Chiseliță V., Badrajan S. Tradiții și expresii ale artei sau practicii muzicale. În: Registrul Național al patrimoniului cultural imaterial [online]. Disponibil online: https://mc.gov.md/ro/content/capitolul-ii-traditii-si-expresii-ale-artei-sau-practicii-muzicale (vizitat 09.11.2022).
331. Concert coral „Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai”: [afiș]. Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, 7 Noiembrie 2018 [online]. Disponibil online: https://www.fest.md/ro/evenimente/concerte/concert-coral-pe-un-picior-de-plai-pe-o-gura-de-rai (vizitat 08.08.2025).
332. Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”: orchestra simfonică [istoric]. [online]. Disponibil online: https://filarmonica.md/index.php/ro/advanced-layout-manager (vizitat 12.04.2024).
333. Iațișen L. The Problematization of The Triad Style-Genre-Language in The Didactic Approach of The Discipline The History of Music. Review of Artistic Education. Sciendo, 2019, 17(1), p. 56–68. Disponibil online: https://content.sciendo.com/view/journals/rae/17/1/article-p56.xml?language=en (vizitat 09.10.2022).
334. Mads Krogh. Music-Genre Abstraction, Dissemination and Trajectories. In: danish musicology online, 2018-2019, vol. 9, p. 84–108. Disponibil online: https://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_09/dmo_09_artikel_04.pdf (vizitat 15.03.2024).
335. Melodii de dans rituale [online]. În: Patrimoniul cultural imaterial al Republicii Moldova. Disponibil online: https://patrimoniuimaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-

elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-ale-artei-sau/melodii-de-dans-rituale (vizitat 17.03.2022).

336. Mulear, Aleksandr (Șiko), compozitor (1922-); Mulear. [online]. În: BNRM. Catalog. Disponibil online: http://catalog.bnrm.md/opac/authority/789758 (vizitat 21.11.2021).
337. Mulear. In: Beider Alexander. A Dictionary of Jewish Surnames from the Russian Empire. Bergenfield, N.J.: Avotaynu, 2008. Disponibil online: https://stevemorse.org/phonetics/beider.php?name=Mulear&rawname=Mulear&language=auto&archive=djsre (vizitat 14.12.2021).
338. Александр Муляр. Blogul bibliotecii evreiești „I. Mangher", Chișinău. Disponibil online: https://ebraika.ru/category/evrei_moldovi/l-p/page/6/ (viziat 26.04.2021).
339. Абрамович Е. Композитор Александр Муляр. В: Arhivarius nr. 6, 2022, p. 12–16. Disponibil online: https://ebraika.ru/tag/aleksandr-mulyar/ (vizitat 25.12.2023).
340. Балет *Фэт-Фрумос*. Moldova-film, 1959. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=ocP4P8HtVWc (vizitat 25.12.2023).
341. Муляр, Александр Борисович. Российская национальная библиотека. Электронный каталог. Disponibil online: https://search.rsl.ru/ru/search#q=author%3A(муляр%20александр%20борисович) (vizitat 15.05.2021).
342. Муляр, Александр (Шико) Борисович. В: Большая биографическая энциклопедия. 2009. Disponibil online: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/86487 (vizitat 08.09.2023).
343. Муляр И. Илья Муляр об Александре Муляре: [интервью. Беседовал: Вениамин Дашевский]. В: Dor le Dor: Еврейский новостной портал Молдовы DORLEDOR.INFO. 25 dec. 2012. Disponibil: https://web.archive.org/web/20160325215457/http://dorledor.info/article/илья-муляр-об-александре-муляре?page=1 (vizitat 15.09.2022).
344. Муляр. В: BNRM. Catalog Sibimol. Disponibil online: http://cc.sibimol.bnrm.md/opac/search?location=0&ob=asc&q=муляр&sb=relevance&sm=author%3A30&view=CONTENT (vizitat 22.12.2021).
345. Результаты „Исполнительское искусство", Международный фестиваль-конкурс детского творчества „Золотая лира–2019". Кишинев, 2019. Disponibil online: https://bolotova.md/index.php/component/content/article/23-rezultaty-ispolnitelskoe-iskusstvo-2019 (vizitat 23.05.2023).
346. Сыров В. Композиторский стиль как динамическая система. В: Musiqi dünyası, (World of Music International Scientific Musical Journal), 2015, № 1 (62), p. 7267–7287. Disponibil online: http://www.musigi-dunya.az/article/62/62_1.htm (vizitat 22.11.2024).

347. Сюита. В: Большая российская энциклопедия, 2004–2017. Disponibil online: https://old.bigenc.ru/music/text/4177509 (vizitat 14.11.2023).
348. Еврейские корни: Форум: Еврейская генеалогия: в помощь исследователю Еврейские имена. Справочники и обсуждение. Disponibil online: https://forum.j-roots.info/viewtopic.php?p=32424#26 (vizitat 14.12.2021).
349. Муляр, Александр Борисович. В: Википедия – свободная энциклопедия. Disponibil online: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Муляр,_Александр_Борисович (vizitat 14.11.2021).

NOTOGRAFIA
lucrărilor pentru instrumentele cu coarde semnate de A. Mulear
(în ordine cronologică)

1. ***Пастушок = Ciobănașul*****;** ***Танец = Joc*****;** ***Зайчик = Iepurașul*****;** ***Кукушка = Cucul*****;** ***Колыбельная = Cântec de leagăn*****;** ***Сказочка= Povestioară*** **(*Poveste*);** ***Оляндра = Oleandra*****;** ***Гагаузский танец = Dans găgăuz*****;** ***Комический танец = Joc comic*****;** ***Гайдукский танец = Jocul haiducilor*****;** ***Баллада = Balada*****,** ***Сырба = Sârba*****;** ***Ариозо = Arioso***. В: ***Сборник пьес для скрипки и фортепиано*** (для учащихся музыкальных школ), часть I. / Ред. Л. Беров. = *Culegere de piese pentru vioară și pian* (pentru școlile de muzică), partea I / Red. L. Berov. Chișinău: Cartea moldovenească, 1961.

2. ***Рондо для скрипки и фортепиано***, ред. Л. Фейгин. М.: Советский композитор, 1962. Концертный репертуар скрипача. (*Rondo pentru vioară și pian*, red. L. Feighin. M.: Compozitorul sovietic, 1962. Repertoriul concertistic al violonistului).

3. ***Шесть миниатюр для скрипки и фортепиано***. Москва: Сов. композитор, 1969. (*Șase miniaturi pentru vioară și pian*. Moscova: Compozitorul sovietic, 1975.).

4. ***Patru piese*** = ***Четыре пьесы***: 1. *Ecoul codrilor = Эхо кодр*; 2. *Hora = Хора*; 3. *Baladă = Баллада*; 4. *Dans găgăuz = Гагаузский танец*. În: ***Piese pentru vioară***, alc. E. Vîșcăuțan, red. Z. Tkaci = *Пьесы для скрипки*, сост. Е. Вышкауцан, ред. З. Ткач. Chișinău: Cartea moldovenească, 1975.

5. ***Dans burlesc = Комический танец*****;** ***Mica baladă = Маленькая баллада***. În: ***Caruselul melodiilor. Piese instrumentale pentru copii***, *ed.-1*, alc. Z. Tkaci, red. Iu. Ţibulschi. = *Музыкальная карусель. Инструментальные пьесы для детей, изд.-1*, сост. З. Ткач, ред. Ю. Цибульская. Chişinău: Literatura artistică, 1982.

6. ***Четыре пьесы*** (*Памяти А. Стырчи*). В: ***Пьесы советских композиторов для двух скрипок, альта и виолончели***, Вып. 5 (Партитура), сост. Ю. Оленев. = ***Patru piese*** (*În memoria lui A. Stârcea*). În: *Piese ale compozitorilor sovietici pentru două viori, violă și violoncel*, ed. a V-a, alc. Iu. Olenev. Moscova: Compozitorul sovietic, 1986.

7. ***Ciobănașul = Пастушок*****;** ***Joc = Танец*****;** ***Iepurașul = Зайчик*****;** ***Cucul = Кукушка*****;** ***Cântec de leagăn = Колыбельная*****;** ***Poveste = Сказочка*****;** ***Joc comic = Комический танец*****;** ***Jocul haiducilor = Гайдукский танец*****;** ***Oleandra = Оляндра*****;** ***Joc (Dans) găgăuz = Гайдукский танец*****;** ***Balada = Баллада*****;** ***Sârba = Сырба***. În: ***Crestomație pentru vioară și pian pentru clasele 1–4 ale școlii de muzică pentru copii***, (ediția a II-a revăzută și completată), alc. E. Vîșcăuțan. = *Хрестоматия для скрипки и фортепиано для 1–4 классов детской музыкальной школы* (издание II, пересмотренное и дополненное), сост. Е. Вышкауцан. Chișinău: Lumina, 1990.

8. ***Elegie pentru violoncel și pian.*** În: ***Album de piese pentru violoncel*** / Alc. N. Jurbenco. Chișinău: Grafema Libris, 2002, 112 p.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

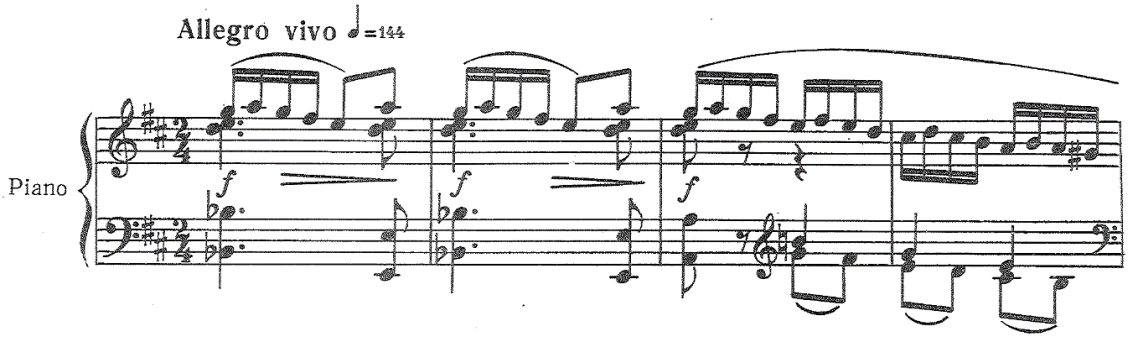
Subsemnata Trocinel Daniela, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele, prenumele Trocinel Daniela

Semnătura

ANEXA 1. Exemple muzicale

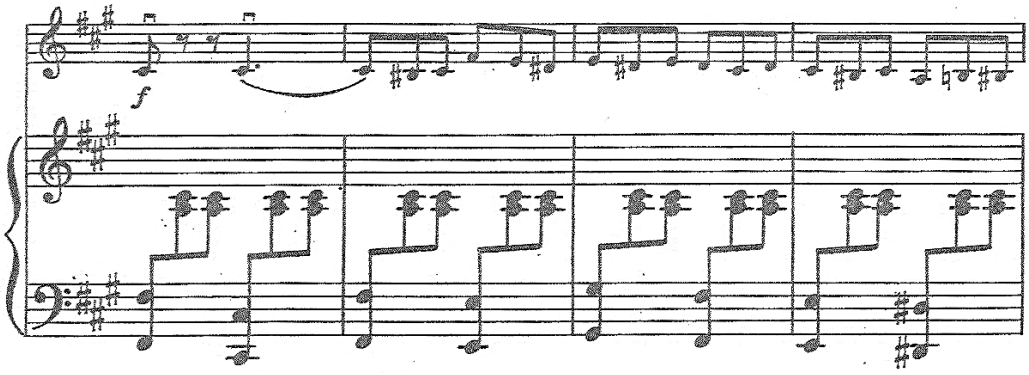
2.1.**1**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, *Introducere* (m. 1-4)



2.1.**2**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 7-10)

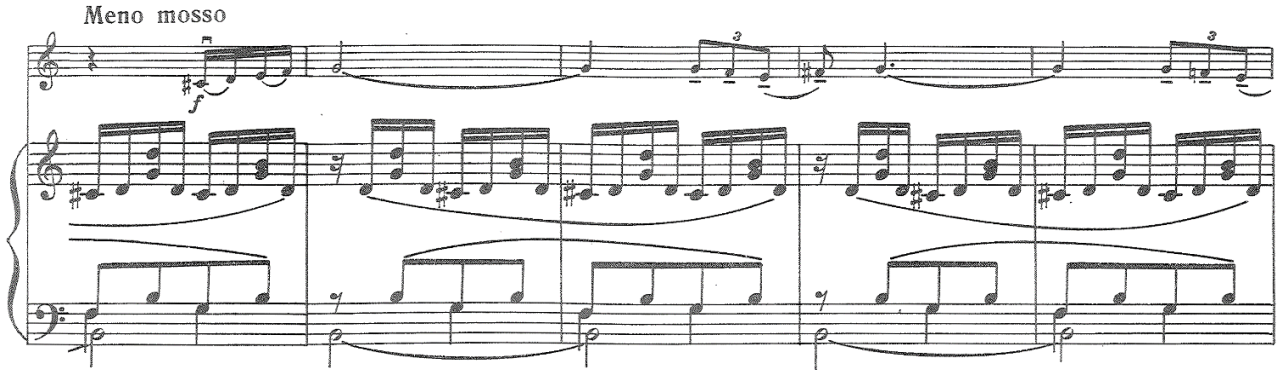
2.1.**3**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, compart. $\boldsymbol{A_1}$, propoziția $\boldsymbol{a_2}$ (m. 23-27)

2.1.**4**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, compart. ***B***, propoziția ***b*** (m. 43-46)

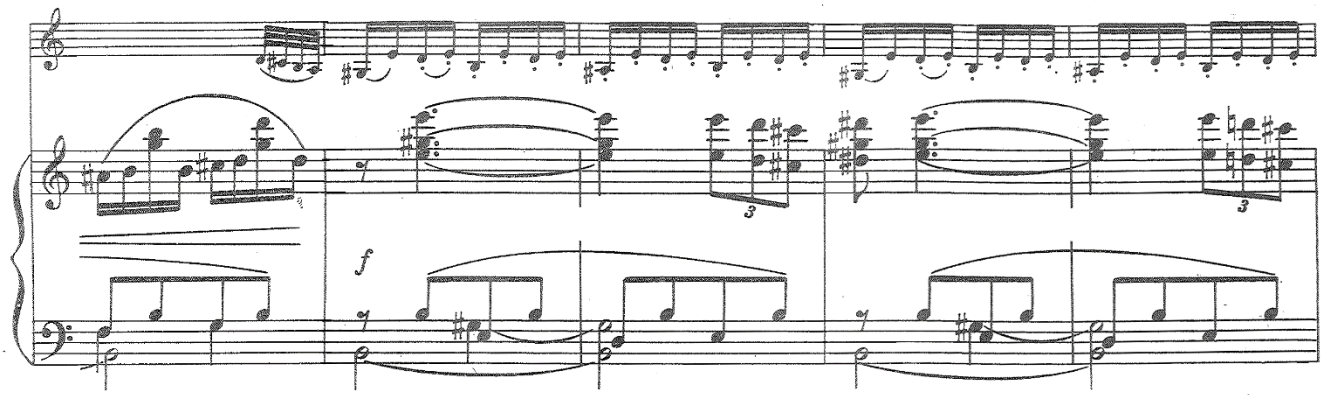


2.1.**5**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, compart. ***B***, propoziția ***b₃*** (m. 67-70)

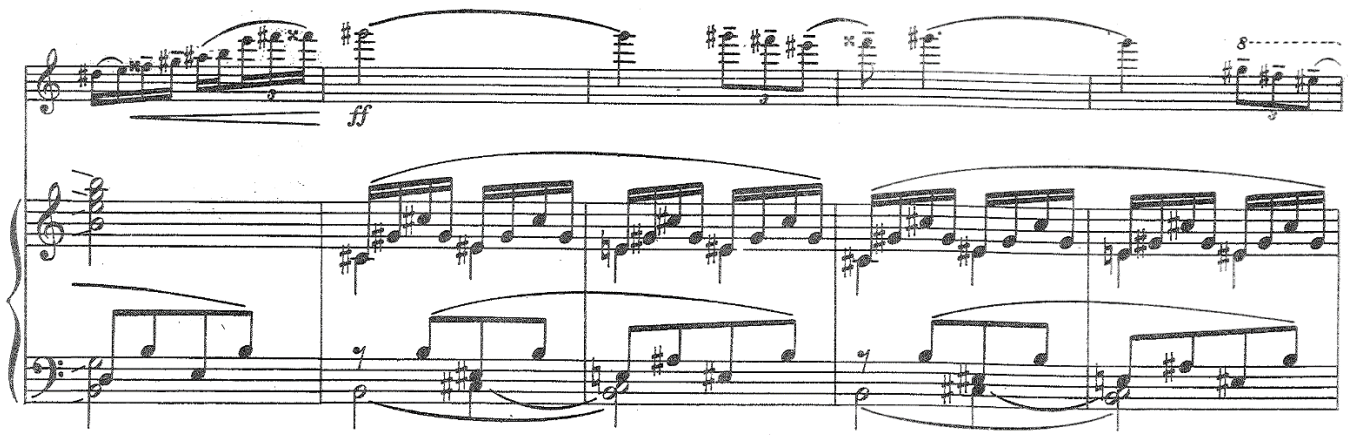
2.1.**6**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, compart. ***C***, propoziția ***c*** (m. 98-102)



2.1.**7**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, compart. ***C***, propoziția ***c₁*** (m. 106-110)



2.1.**8**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, compart. ***C***, propoziția ***cᵥ*** (m. 114-118)

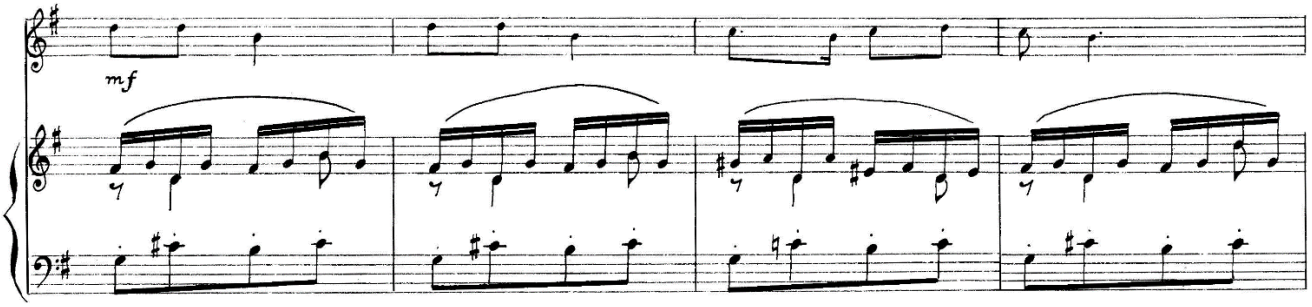


2.1.**9**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, compart. ***B₁***, propoziția ***b₃*** (m. 143-147)

2.1.**10**. *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian, *Coda* (***D***), propoziția ***d*** (m. 193-200)

Exemplu 2.3.**1**. Piesa didactică *Ciobănașul*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 3-6)

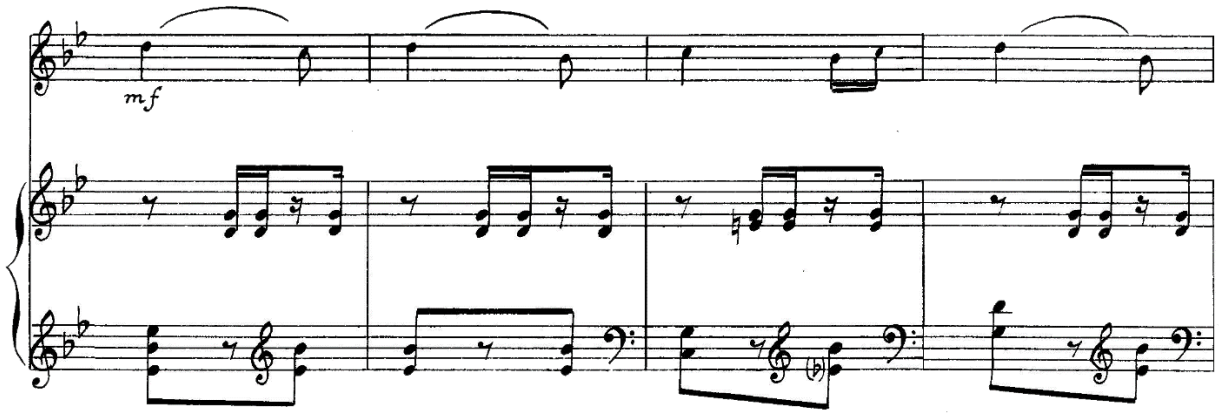
2.3.**2**. Piesa didactică *Joc*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 3-6)



2.3.**3**. Piesa didactică *Joc*, compartimentul ***B***, propoziția ***b*** (m. 11-14)

2.3.**4**. Piesa didactică *Cântec de leagăn*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 3-6)

2.3.**5**. Piesa didactică *Oleandra*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 5-8)



2.3.**6**. Piesa didactică *Oleandra*, compartimentul ***B***, propoziția ***b*** (m. 21-24)

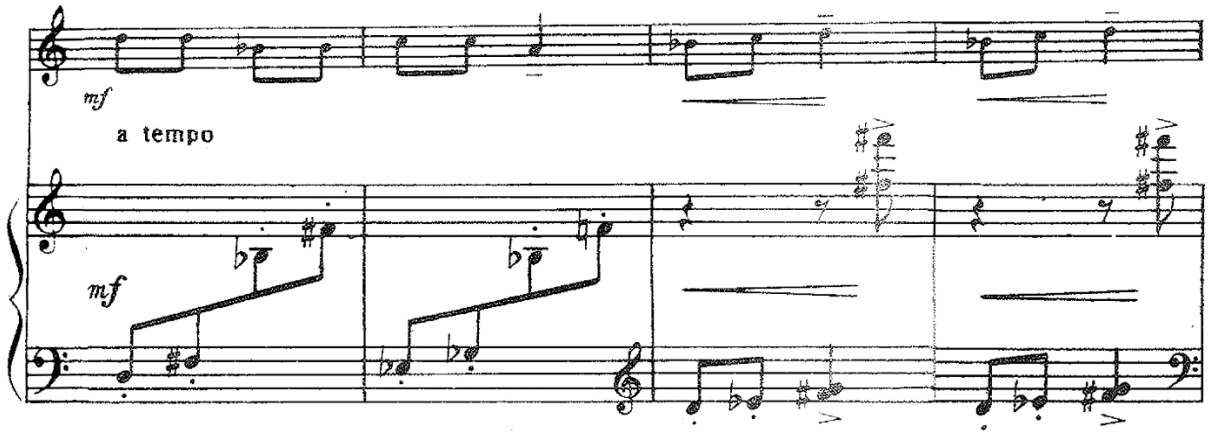
2.3.**7**. Piesa didactică *Dans găgăuz*, strofa I (***A***), propoziția ***a*** (m. 9-12)

2.3.**8**. Piesa didactică *Dans găgăuz*, strofa I (***A***), propoziția ***b*** (m. 17-20)

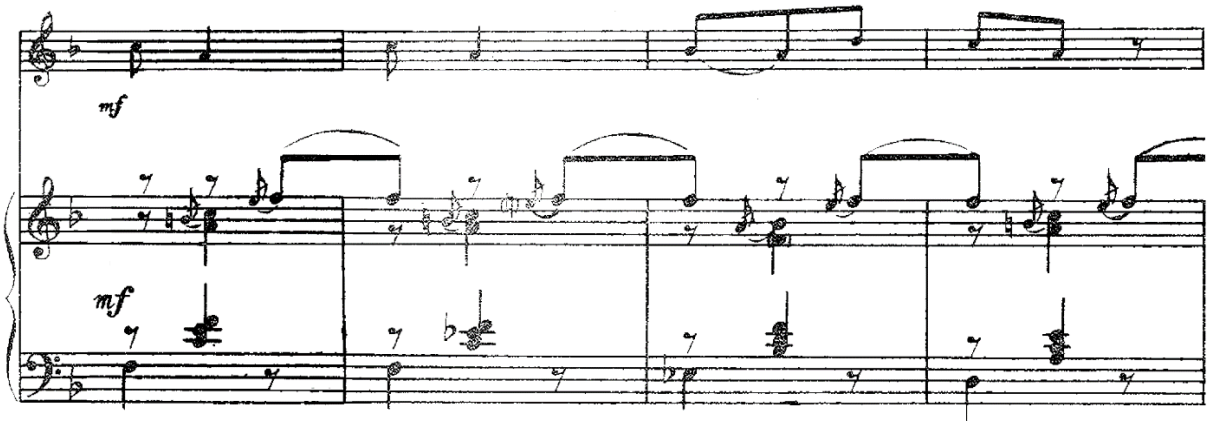
2.3.**9**. Piesa didactică *Arioso*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 3-7)

2.3.**10**. Piesa didactică *Arioso*, compartimentul ***B***, propoziția ***b*** (m. 14-19)

2.3.**11**. Piesa didactică *Iepurașul*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 6-9)

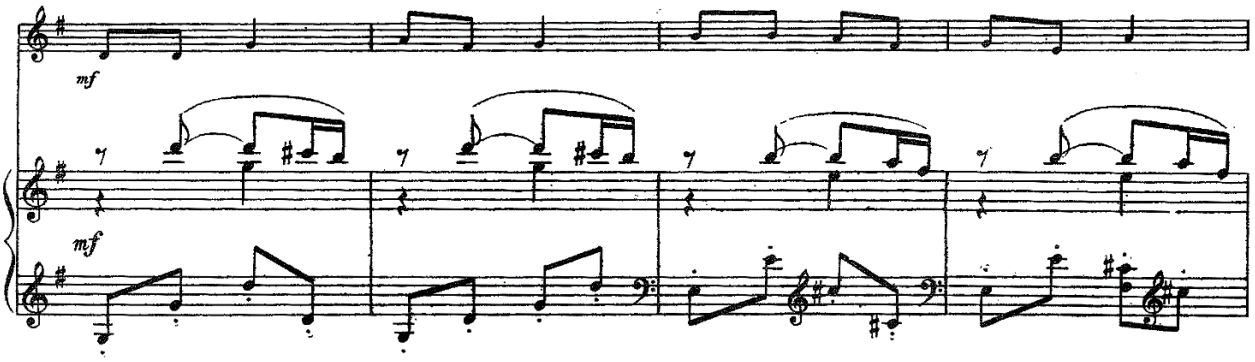


2.3.**12**. Piesa didactică *Cucul*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 9-12)



2.3.**13**. Piesa didactică *Povestioară (Poveste)*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 3-6)

2.3.**14**. Piesa didactică *Joc comic*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 3-6)



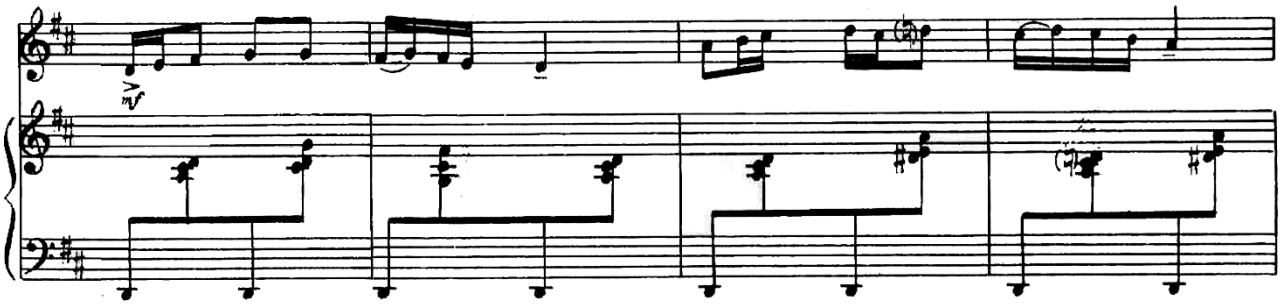
2.3.**15**. Piesa didactică *Joc comic*, compartimentul A_1, propoziția ***b*** (m. 11-14)

2.3.**16**. Piesa didactică *Joc haiducesc*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 5-8)

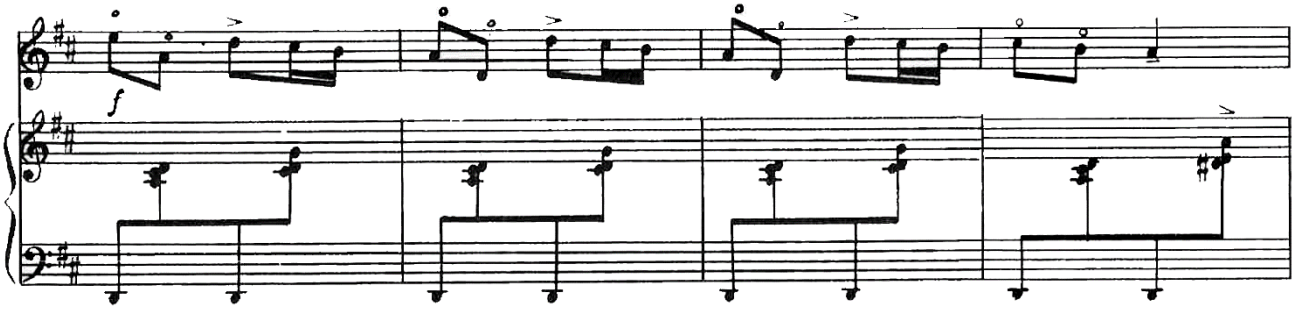
2.3.**17**. Piesa didactică *Balada*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 5-8)

2.3.**18**. Piesa didactică *Sârba*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 3-6)

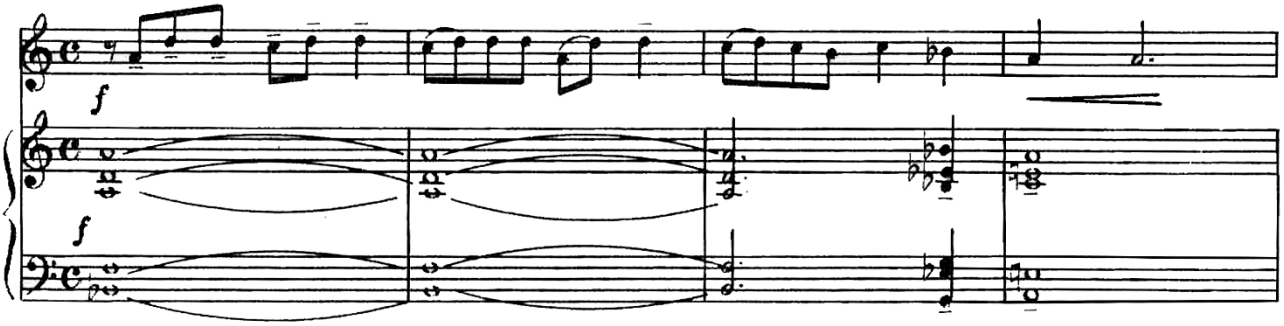
2.3.**19**. Piesa didactică *Dans burlesc*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 3-6)



2.3.**20**. Piesa didactică *Dans burlesc*, compartimentul ***A***, propoziția ***b*** (m. 7-10)



2.3.**21**. Piesa didactică *Mica baladă*, compartimentul ***A***, propoziția ***a*** (m. 1-4)



3.1.**1**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura I, Introducere*, (m. 1-4)

3.1.**2**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura I*, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 5-14)

3.1.**3**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura I*, compart. ***A***, propoziția ***a₁*** (m. 15-19)

3.1.**4**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura I*, compart. ***B***, propoziția ***b*** (m. 29-36)

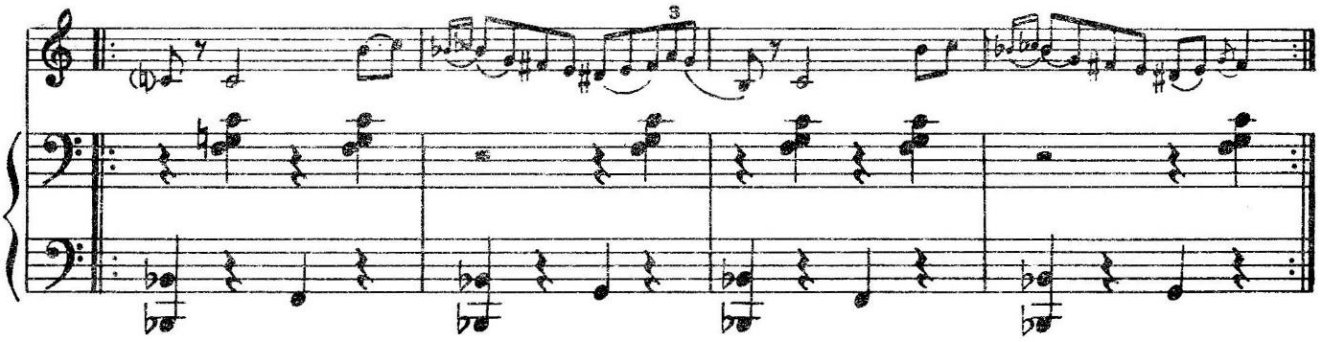
3.1.**5**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura I*, compart. ***B***, propoziția ***b₁*** (m. 37-45)

3.1.**6**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura II, Introducere*, (m. 1-4)

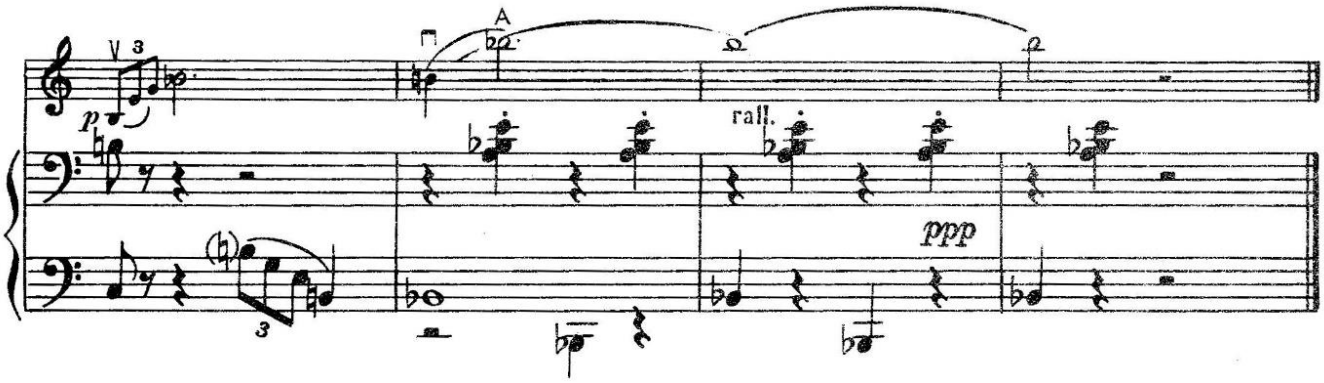
3.1.**7**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura II*, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 9-16)

3.1.**8**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura II*, compart. ***A***, propoziția ***a₁*** (m. 22-28)

3.1.**9**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura II*, compart. ***A₁***, propoziția ***a₂*** (m. 33-36)



3.1.**10**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura II*, *Coda*, (m. 51-54)



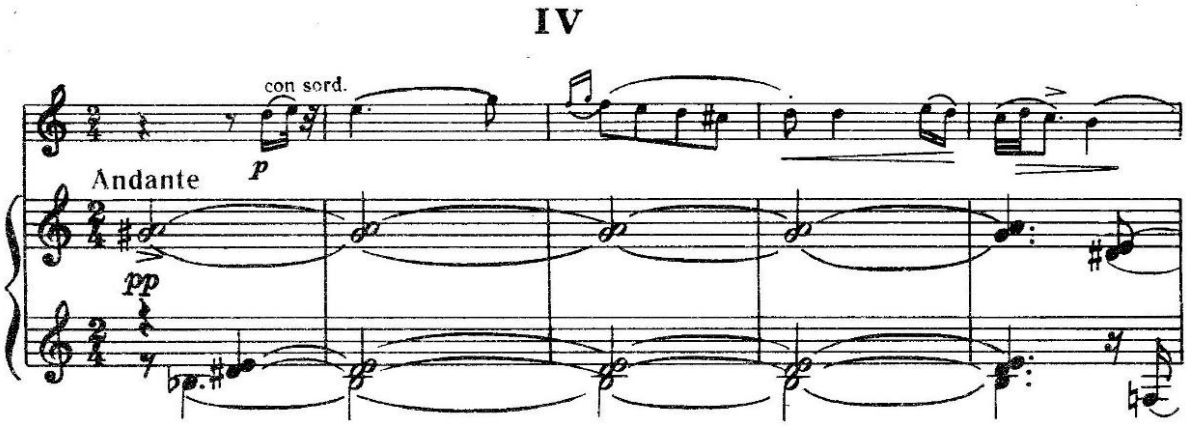
3.1.**11**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura III*, *Introducere*, segment ***a*** (m. 1-7)

3.1.**12**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura III*, *Introducere*, segment ***b*** (m. 8-11)

3.1.**13**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura III*, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 16-22)

3.1.**14**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura III*, compart. ***B***, propoziția ***b*** (m. 37-40)

3.1.**15**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura IV*, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 1-5)



3.1.**16**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura IV*, compart. ***A$_1$***, propoziția ***a$_1$*** (m. 10-13)

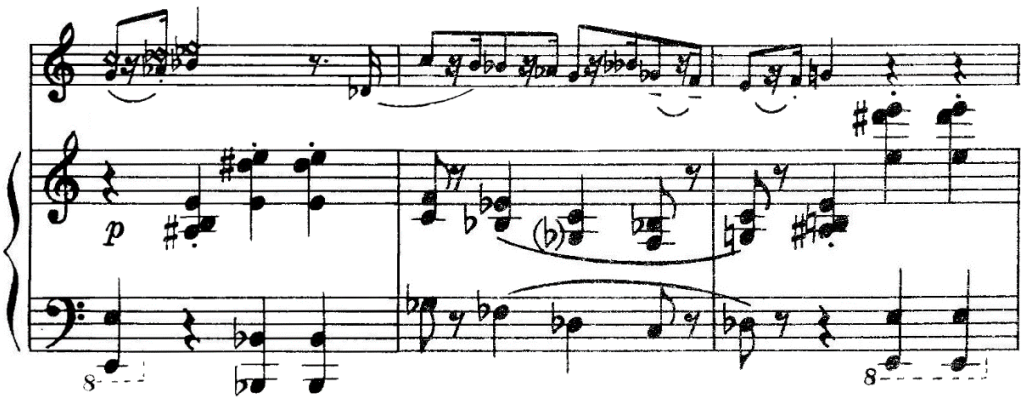
3.1.**17**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura V*, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 1-4)

3.1.**18**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura V*, compart. A_{2v}, propoziția a_4^1 (m. 24-27)

3.1.**19**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura V*, *Repriza-Coda* (m. 32-35)

3.1.**20**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura VI*, *Introducere* (m. 1-4)

3.1.**21**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura VI*, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 5-10)



3.1.**22**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura VI*, compart. ***B***, propoziția ***b*** (m. 15-18)

3.1.**23**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura VI*, *Punte* (***C***), propoziția ***c*** (m. 24-28)

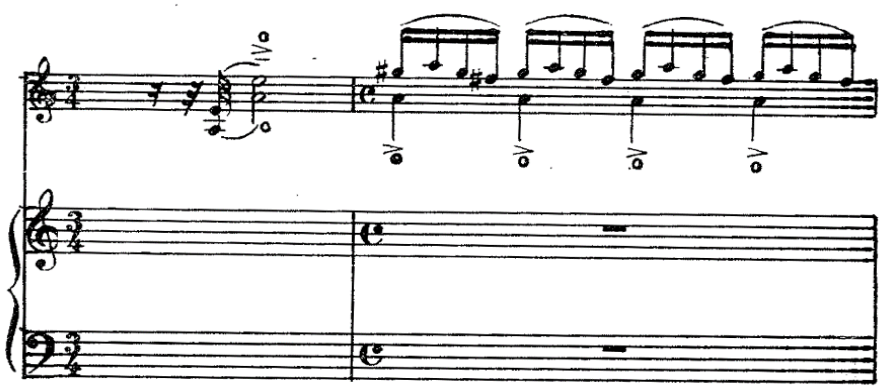
3.2.**1**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 1 *Ecoul codrilor*, strofa I (***A***), tema ***a*** (m. 1-4)

3.2.**2**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 1 *Ecoul codrilor*, strofa I (***A***), tema ***b*** (m. 4-8)

3.2.**3**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 1 *Ecoul codrilor*, strofa II (***A₁***), tema ***aᵥ*** (m. 8-10)

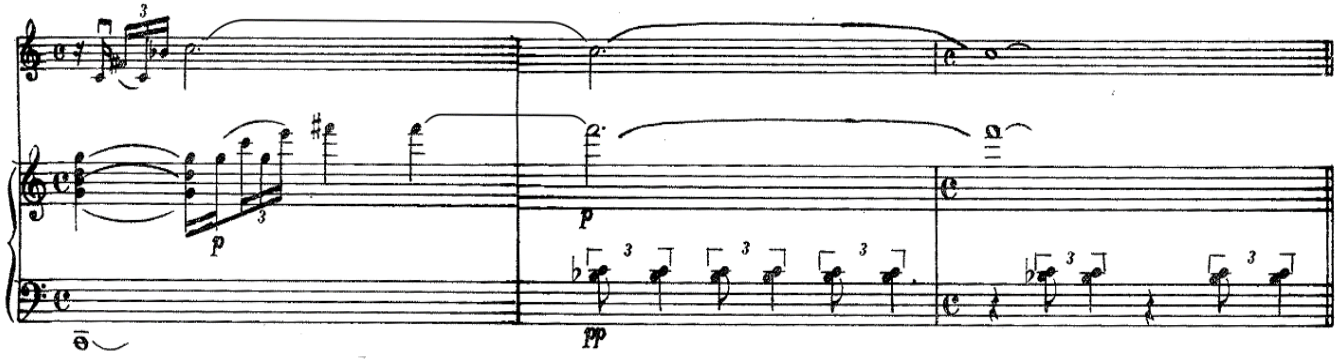
3.2.**4**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 1 *Ecoul codrilor*, strofa II (***A₁***), tema ***b₁*** (m. 10-14)

3.2.**5**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 1 *Ecoul codrilor*, strofa III (***A₂***), tema ***c*** (m. 14-22)

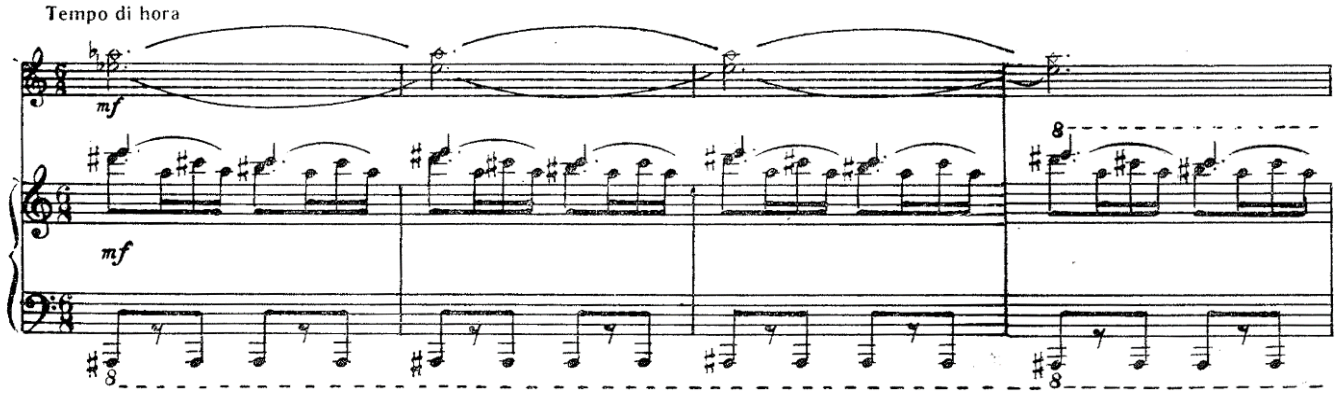


3.2.**6**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 1 *Ecoul codrilor*, strofa IV (***A₃***), tema ***a₃*** (m. 22-27)

3.2.**7**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 1 *Ecoul codrilor*, strofa IV (***A₃***), tema ***b₂*** (m. 25-27)



3.2.**8**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 2 *Hora, Introducere*, (m. 1-4)



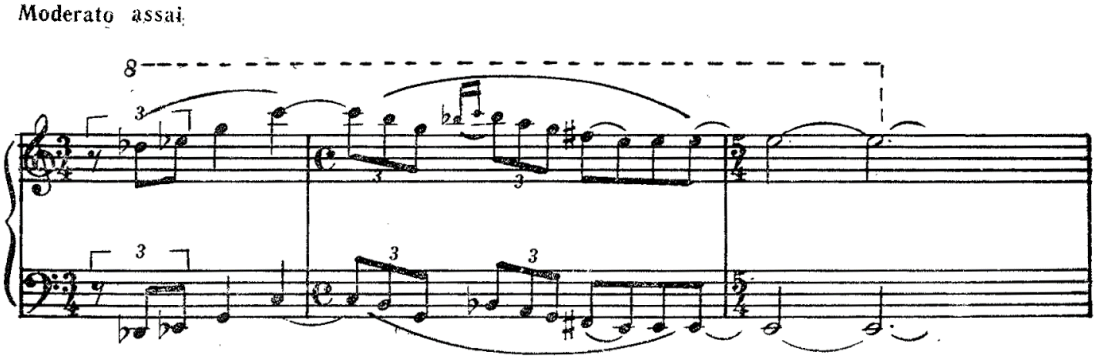
3.2.**9**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 2 *Hora*, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 5-8)

3.2.**10**. *Ecoul* codrilor pentru vioară și pian, piesa nr. 2 *Hora*, compart. ***B***, propoziția ***b*** (m. 13-16)

3.2.**11**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 2 *Hora*, compart. $\boldsymbol{A_1}$, propoziția $\boldsymbol{a_1}$ (m. 21-24)

3.2.**12**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 2 *Hora*, *Coda*, propoziția ***b₁*** (m. 29-34)

3.2.**13**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 3 *Balada*, compart. ***A***, *introducere* (***a***), (m. 1-3)

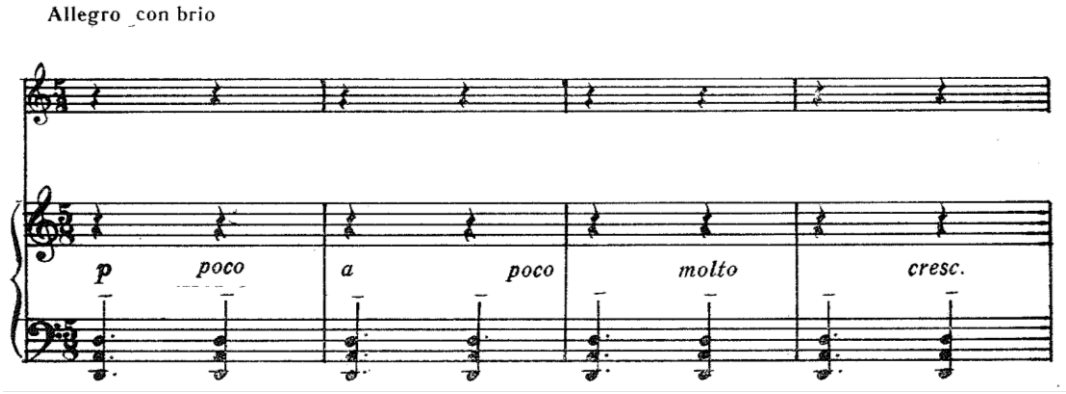


3.2.**14**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 3 *Balada*, compart. ***A***, propoziția ***a₁***, (m. 3-6)

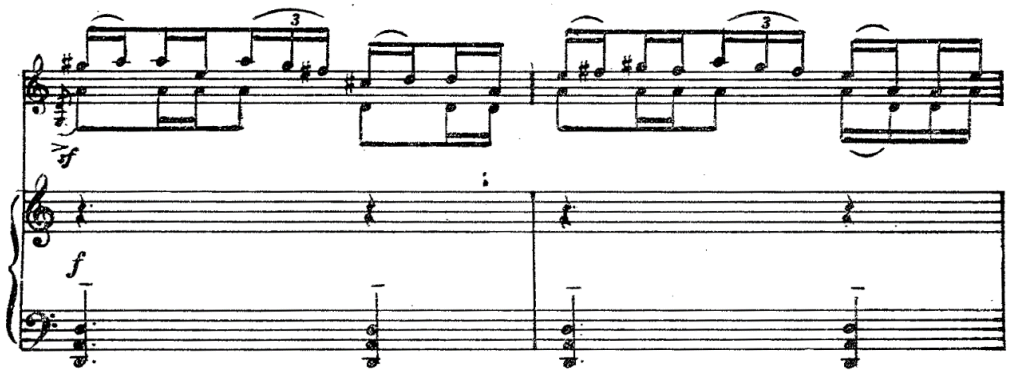
3.2.**15**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 3 *Balada*, compart. $\boldsymbol{A_1}$, propoziția $\boldsymbol{a_2}$, (m. 8-14)

3.2.**16**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 3 *Balada*, compart. $\boldsymbol{A_v}$, propoziția $\boldsymbol{a_{1v}}$, (m. 17-21)

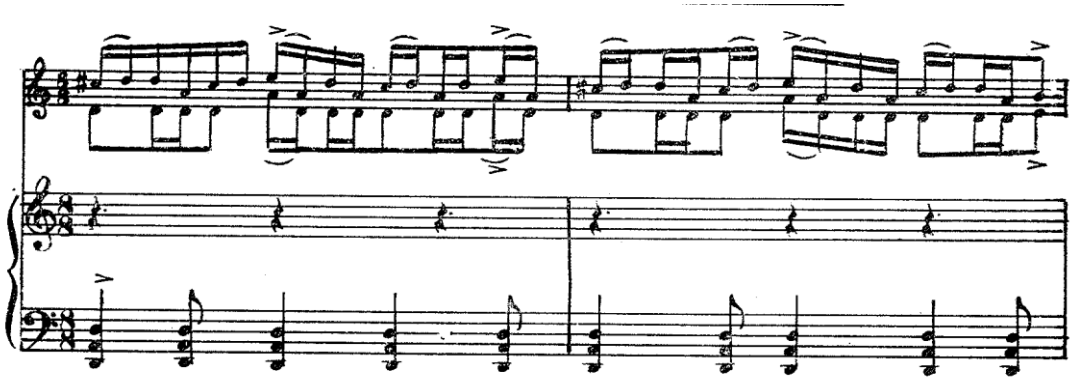
3.2.**17**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 4 *Dans găgăuz*, *Introducere*, (m. 1-4)



3.2.**18**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 4 *Dans găgăuz*, compart. ***A***, propoziția ***a***, (m. 5-6)



3.2.**19**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 4 *Dans găgăuz*, compart. ***A***, propoziția $\boldsymbol{a_1}$, (m. 9-10)

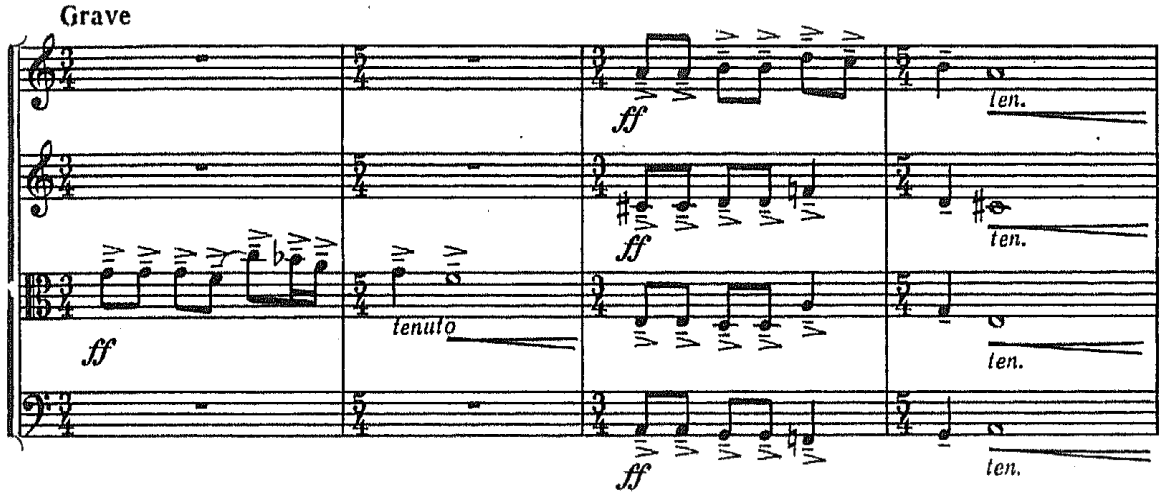


3.2.**20**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 4 *Dans găgăuz*, compart. ***B***, prop. ***b***, (m. 13-16)

3.2.**21**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 4 *Dans găgăuz*, compart. ***B***, prop. $\boldsymbol{b_1}$, (m. 19-22)

3.2.**22**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 4 *Dans găgăuz*, *Coda*, propoziția $\boldsymbol{a_{1v}}$, (m. 42-44)

3.3.**1**. *Patru piese pentru cvartet de coarde, Piesa nr. 1,* compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 1-4)

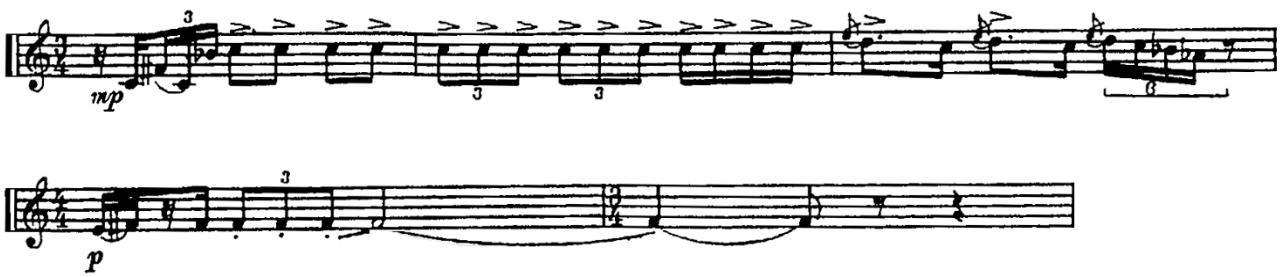


3.3.**2**. *Patru piese pentru cvartet de coarde, Piesa nr. 2,* compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 5-8)

3.3.**3**. *Patru piese pentru cvartet de coarde*, *Piesa nr. 2*, compart. ***B***, propoziția ***b*** (m. 13-16)

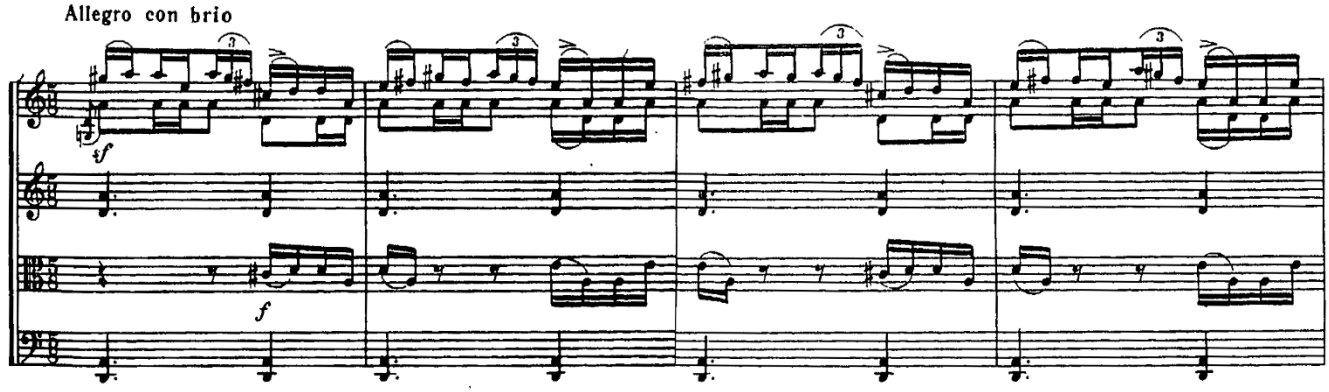
3.3.**4**. *Patru piese pentru cvartet de coarde*, *Piesa nr. 3*, compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 1-5)

3.3.**5**. *Patru piese pentru cvartet de coarde*, *Piesa nr. 3*, compart. ***A***, propoziția ***b*** (m. 4-8)



3.3.**6**. *Patru piese pentru cvartet de coarde, Piesa nr. 3,* compart. ***A₂***, propoziția ***c*** (m. 14-22)

3.3.**7**. *Patru piese pentru cvartet de coarde, Piesa nr. 4,* compart. ***A***, propoziția ***a*** (m. 5-8)



3.3.**8**. *Patru piese pentru cvartet de coarde, Piesa nr. 4* , compart. ***B***, propoziția ***b*** (m. 13-18)

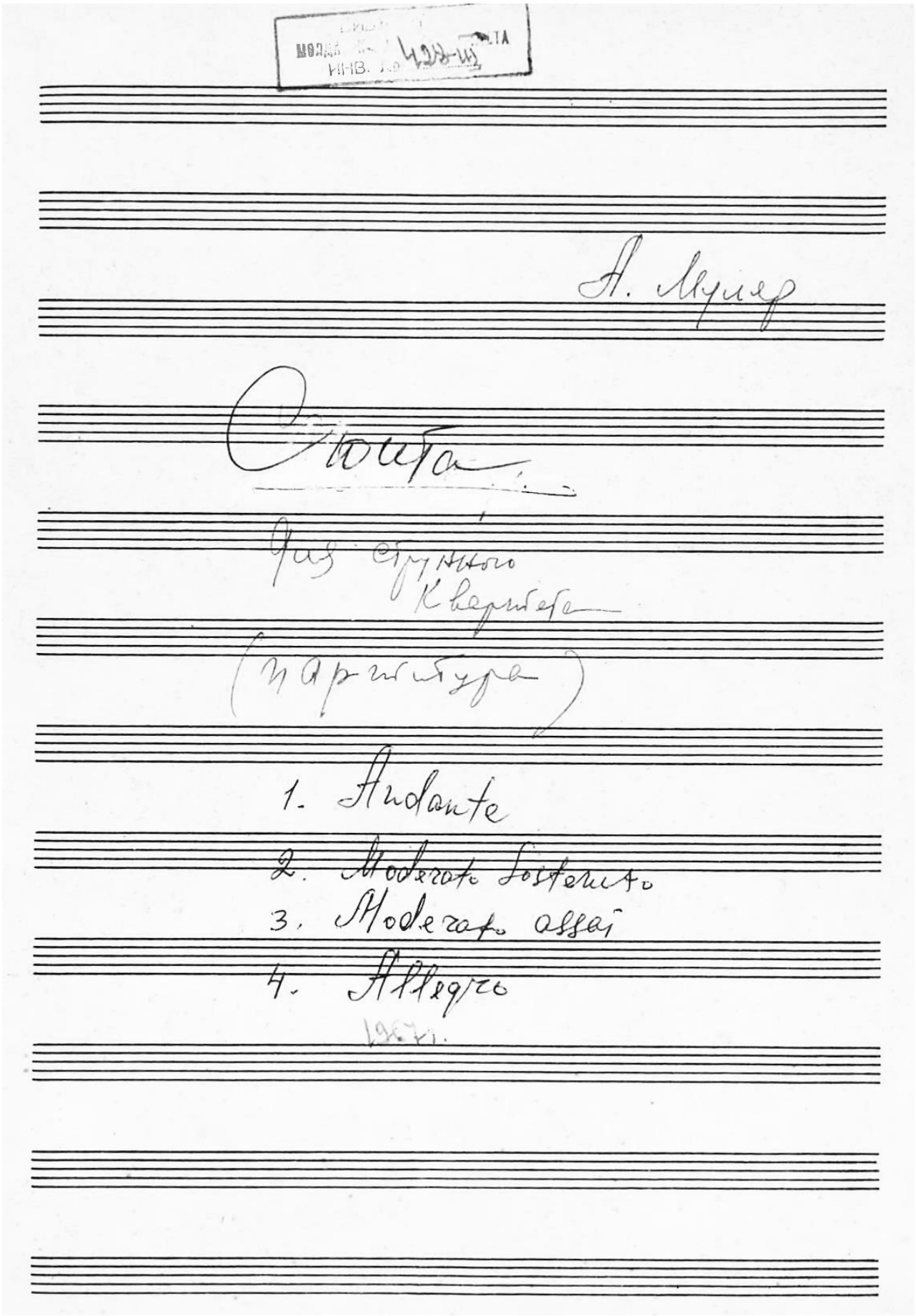
V
А. Чуляр
Allegretto
mf
pizz
mf
pizz
pizz
mf

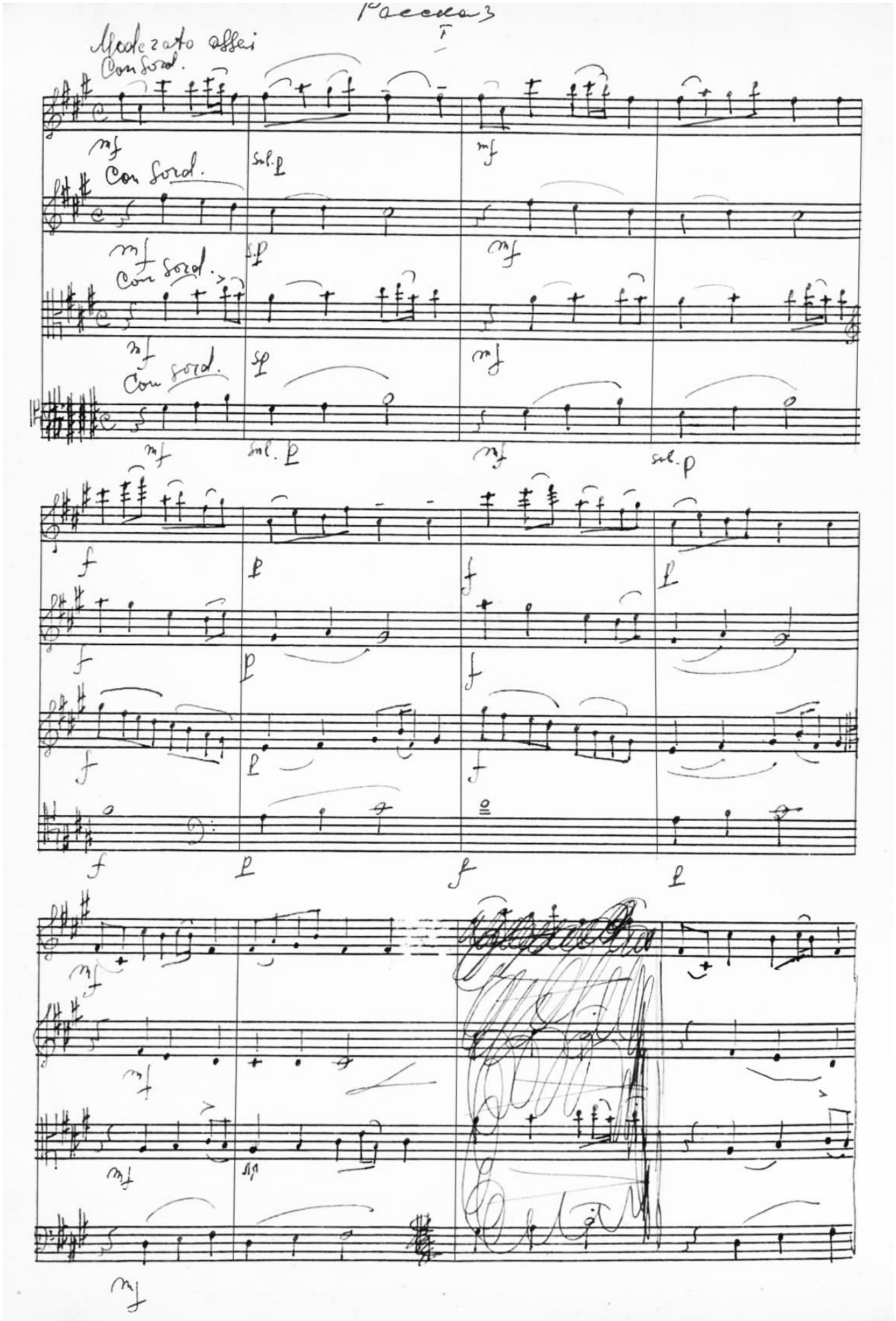
gliss
gliss
arco
arco
arco

mp
mp
mp
Pizz
Pizz
Pizz

1979

4.1.**1**. *Suita (lirică) pentru cvartet de coarde* (manuscrisul integral)




Moderato assai
Con sord.
Con sord.
Con sord.
Con sord.
sul. p
sul. p
sul. p
sul. p

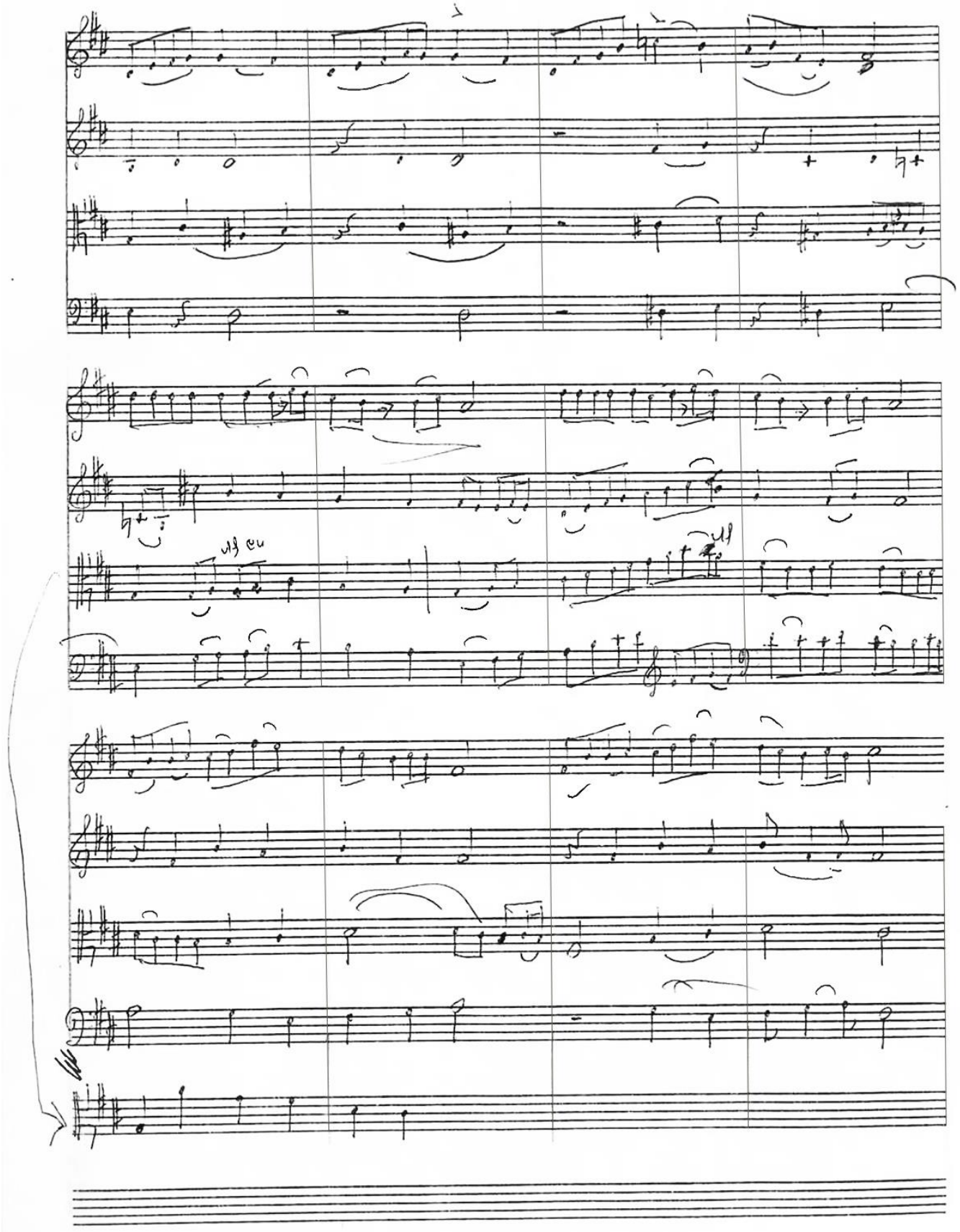
mf
f
mf poco a poco cresc
mf poco a poco cresc.
sf
mf
sf
mf
sf
sf
sf

II

Moderato sostenuto

rall molto

III
10
Andante
mf
mf
mf
mf
p
p
p
p
f



Pe
p
p
p
p

IV

(2)
mf
arco
arco
arco

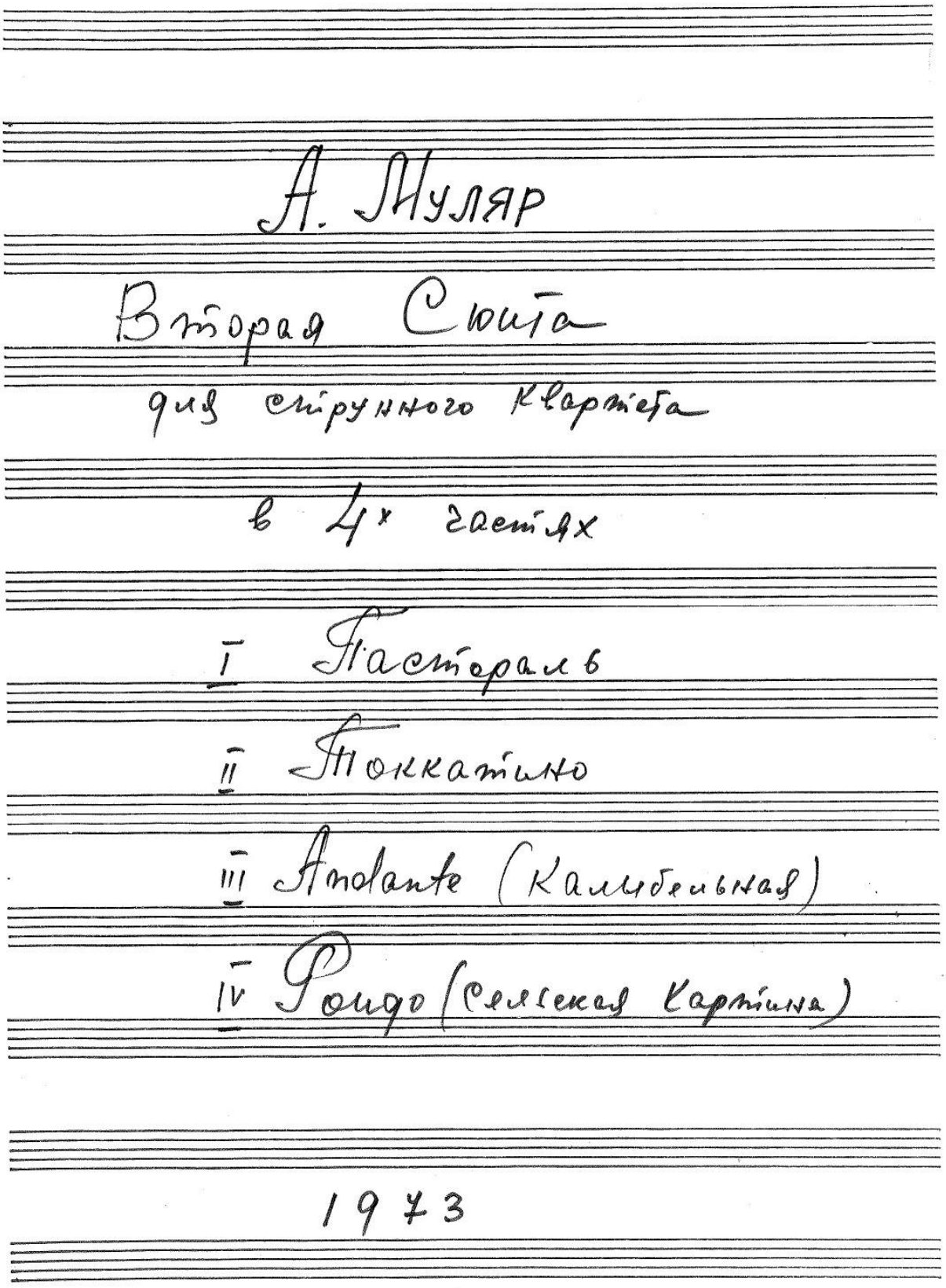
5
p
p
Cb
6
f
f
f

- 17 -
7
mf
Pizz
Pizz

8
9
f
f
farco
f

arco
arco
Pizz
Pizz
mf
10

f


А. Жуляр

Вторая Сюита

для струнного квартета

в 4х частях

I Пастораль

II Токкатино

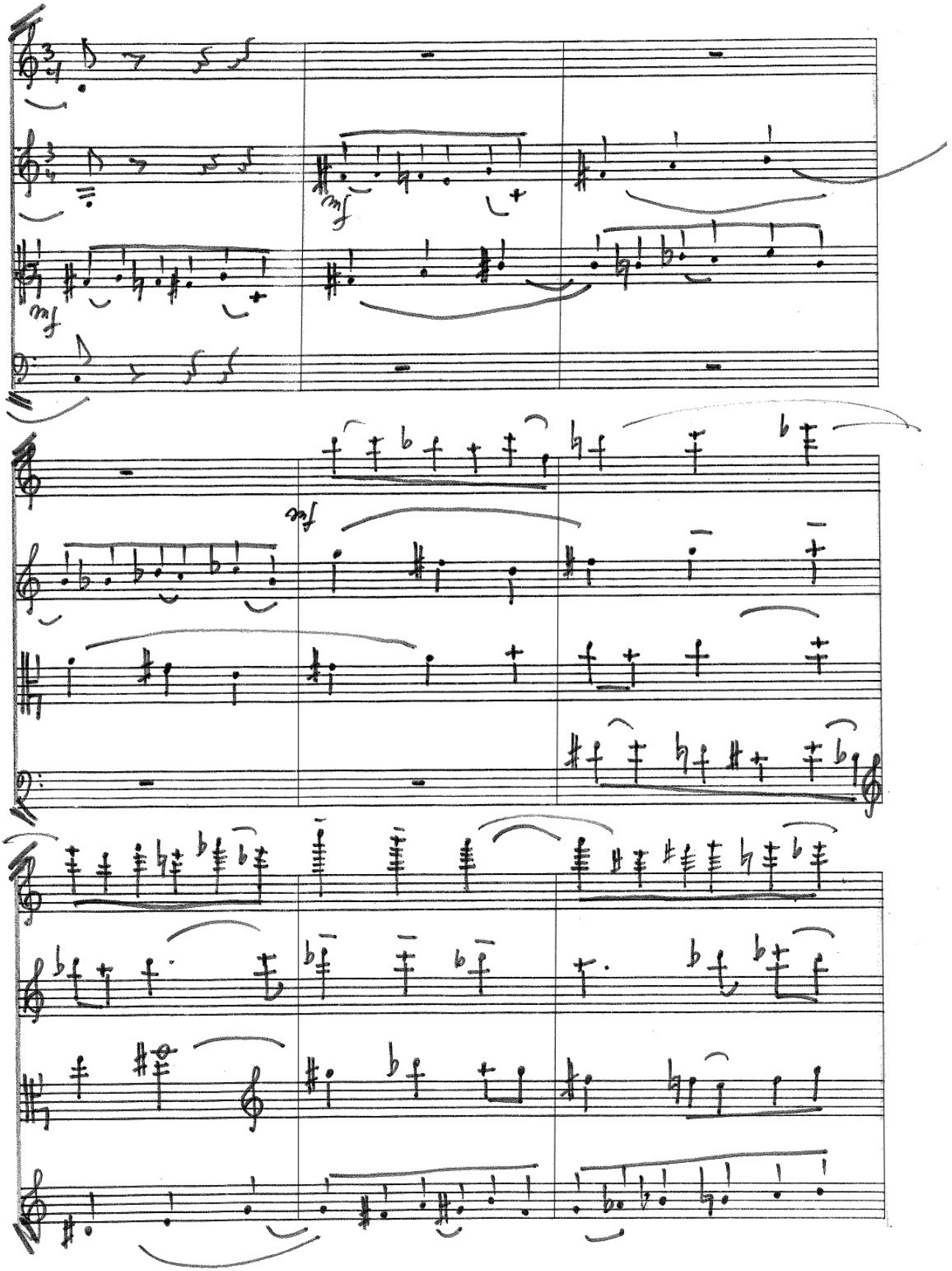
III Andante (Камерная)

IV Фондо (Сельская картина)

1973

Вторая сюита
для симфонического оркестра
I
А. Мурадян
Andante. Con sord.
mf con sord
mf con sord
mf con sord
mf
p
f
p
f
p

1
f
poco a poco cresc.

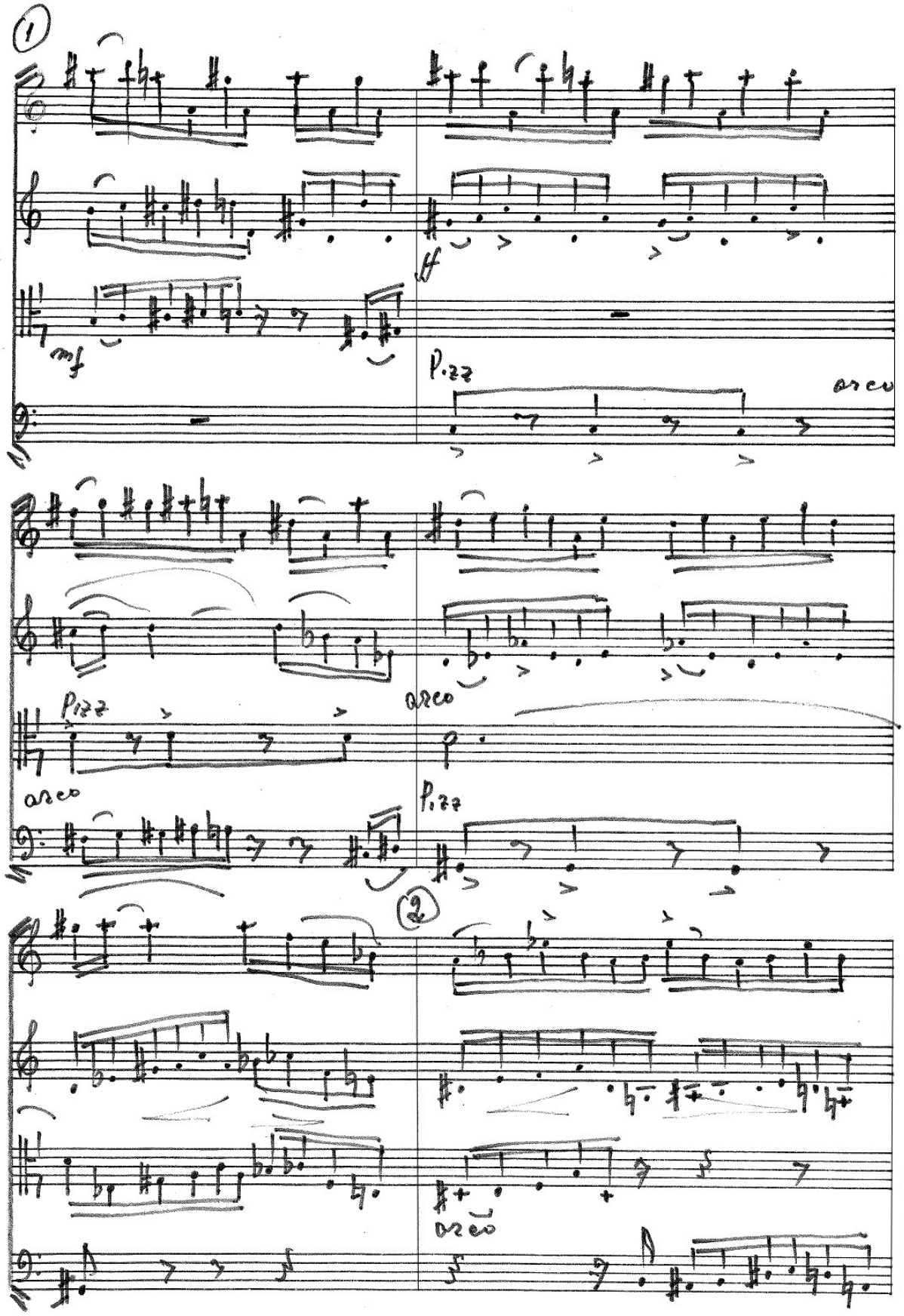

fw
fw
fw
fw

2
3
4
4
f
f
f
f

p
p
p
p
p
Ah...

II

Presto


1
mf
ff
P. zz
arco
Pizz
arco
arco
P. zz
2
arco

3

(4)
gliss.

f
5
6

8
Andante
Con sord.
Con sord. mf

Con sord.
Con sord.
mf

pp
pp
pp
mf
p
p
p
p

fw
mf
fw
mf
fw
mf
fw
mf
fw

p
p
p
p
pp
2 0 1 9 . . .

IV

Allegro con brio

gliss

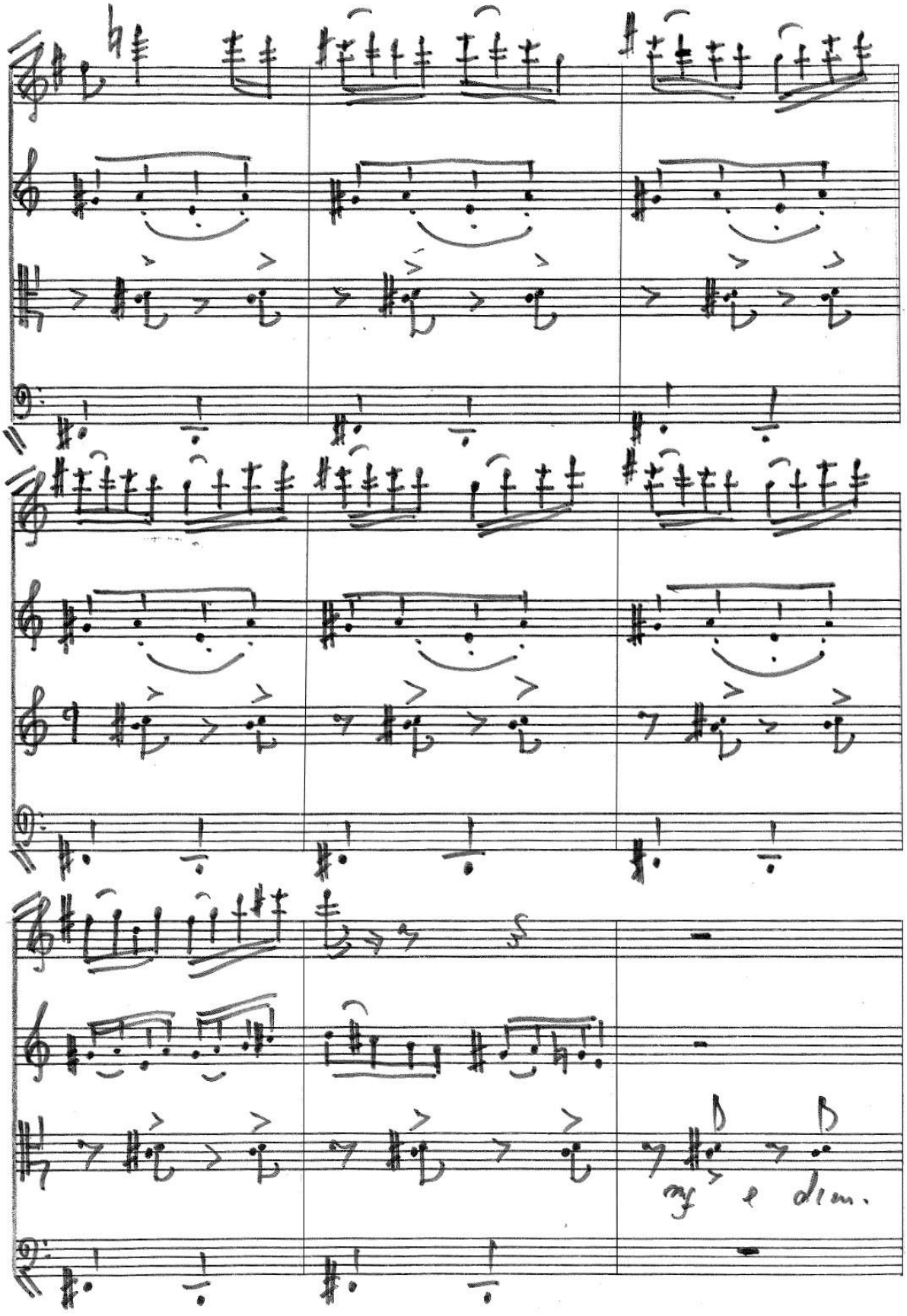
2
p.27
3

3
Pizz
Pizz
Pizz

4
f
f
p
p

5

pizz
pizz


mf e dim.

8
f
f
f
f
1973

4.3.**1**. *Cvartet de coarde nr. 1 (în 3 părți)*, Partea I (partitura reconstituită în format digital)

19
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
30
Vln. I
sf
Vln. II
sf
Vla.
sf
Vc.
sf

2
Meno mosso
34
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
rall.
solo
mf
p
pizz.
p
39
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
44
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
pizz.

49
Vln. I
Vln. II
3
Vla.
Vc.
54
solo
mf
Vln. I
p
Vln. II
Vla.
arco
Vc.
60
Vln. I
f
Vln. II
mf
Vla.
mf
Vc.
mf

65
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Tempo I
3
75
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
p
p
pizz.
p

80
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
85
p
f
90
arco

4
95
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
p
p
pizz.
99
arco
103
f
f
f
f

107
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
p
p
p
112
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pizz.
117
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
pp
pp
pp

5
Tempo I
122
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
poco rit.
poco rit.
poco rit.
poco rit.
p
p
126
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
sf
sf
sf
sf
sf
arco
p
130
mf
mf

135
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
sf
6
140
145
f

150
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
f
154
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
158
sf
sf
sf

161
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sf
165
Tempo I
7
169
rall.
p
solo
mf
pizz.

175
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
3
180
mp
p
186
3

190
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
mp
mp
mp
194
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
198
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
poco a poco cresc.

202
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
207
Tempo I
rall.
sf
212
cresc. e rall

8
Tempo I
217
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
ff
222
227
mf
mp

232
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
9
237
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
241
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.

246
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
10
ff
ff
ff
ff
251
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
257
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Meno mosso
263
11
solo
mf
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
pizz.
p
pizz.
p
269
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
274
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

279
12
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3
f
mp
arco
arco
mp
f
284
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
289
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mp

294
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
298
13
Tempo I
pizz.
303
f
p
p
p

308
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
313
14
f
318
arco

322
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sf
sf
sf
sf
15
326
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
mf
pizz.
p
pizz.
p
330
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
arco

334
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sf
337
16
f
342

346
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
poco a poco cresc.
8va
17
ff
350
(8va)
356
18
Tempo I
rall.
f
pizz.
arco

4.3.**2**. *Cvartet de coarde nr. 1 (în 3 părți)*, Partea II (partitura reconstituită în format digital)

II

8
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
1
p
solo
mf
13

15
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
2
18
mp
p
p
p
21
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.

24
3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
26
29
sf

30
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
31
poco rall.
Moderato assai
4
32
senza sord.
mf
p

36
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
solo
mp
3
39
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3
5
42
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
3

45
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
48
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
6
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
p
mp
pizz.
p

56
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
59
7
rit.
mf
mp
p
62
3

66
3
8
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mp
mp
mf
pizz.
70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
74
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

77
Vln. I
poco a poco cresc.
Vln. II
poco a poco cresc.
Vla.
poco a poco cresc.
Vc.
arco
poco a poco cresc.
9
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
83
Vln. I
poco cresc. e rall.
Vln. II
poco cresc e rall.
Vla.
poco cresc e rall.
Vc.
poco cresc e rall.

10
86
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
mp
mp
mp
89
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
91
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

93
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
96
11
99
f

102
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3
12
con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
pp
109
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

112
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
116
8va
ppp

4.3.**3.** *Cvartet de coarde nr. 1 (în 3 părți)*, Partea III (partitura reconstituită în format digital)

1
16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
solo
mf
21
solo
26
pizz.

2
31
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
arco
arco
mf
mp
f
f
36
sf
sf
3
f
mf
mf
mf

4
45
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pizz.
arco
mf
mp
f
51
sf
5
55

59
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sf
6
63
67

7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
p
solo
mf
pizz.
p
76
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
81
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3
3
3

8
86
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
mp
arco
mp
93
3
100
9
p
p
p
p

106
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
111
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
10
115
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f

120
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
11
125
mf
131
sub p
poco a poco cresc.

136
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
12
f spiccato
mf spiccato
mf spiccato
mf
pizz.
146
13
mf
mp
arco
f
f

151
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sf
sf
14
156
f
mf
mf
mf
161
pizz.
pizz.
pizz.
arco
arco
arco
3
3
3
sf p
sf p
sf p

15
166
sul G
mf
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
173
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
179
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

16
186
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
194
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
202
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

17
209
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
216
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
18
223
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sf
p
solo
f

229
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
solo
solo 3
235
19
242

249
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
solo
solo
p
f
p
p
20
255
mp
mp
260

265
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
270
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
(21)
275
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
mf
mf
mf

280
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
285
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
290
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
p
p
p

294
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
299
22
solo

309
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
313
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
mf
f
mf
318
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

323
23
simile
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
328
24
3
mf
333
pizz.
f

338
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
343
arco
arco
arco
25
pp
poco a poco cresc.

355
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
359
363
Moderato maestoso
26
rit.
sub p
mf

371
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
379
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
387
27
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
mf
mf
mf

396
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
403
28
ff

29
416
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sf
422
solo
428
sul C

435
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
sf
3
443
Presto
30
mp
449
mf

455
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3
460
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
464
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.

468
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
472
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
ff
ff
ff
ff

Cvartet de coarde nr. 2

I

Alexandr Mulear

15
3
solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
pp
mf
p
20
4
25
solo
senza sord.
p
mf
pp

30
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
poco a poco crescendo
poco a poco crescendo
poco a poco crescendo
poco a poco crescendo
5
35
sf
solo
p
sf
solo
p
sf
pizz.
sf
40

6
45
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
ff
ff
7
Sul D
51
mf
pp
pizz.
mf
arco
pp
57

62
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
67
arco
pizz.
8
74
con sord.
pp

9
78
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
10
82
11
87
poco rall.
morendo

II

Allegretto ♩= 120
Solo
Violin I
Violin II
Viola
Cello
mf
12
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
13
p

14
12
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mp
15
16
rit.
a tempo
mf
gliss.
20
Sul G

17
23
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
f
arco
vibr.
pizz.
mf
pizz.
mf
26
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
simile
18
29
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
Sul G
mf

19
32
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
arco
20
35
38

4.4.**3**. *Cvartet de coarde nr. 2*, P. III (partitura reconstituită în format digital)

III

21
23
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
27
mf
33
24
poco a poco crescendo
pizz.
mf
poco a poco crescendo

25
38
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
arco
43
poco a poco molto crescendo
poco a poco molto crescendo
poco a poco molto crescendo
26
Solo
48
f
mf
p
f
p
f
p
f
p

53
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mp
f
58
p
27
63

68
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
73
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
78
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
pizz.
p
pizz.
p

Adagio
83
Con sord.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
1
92
2
ff

96
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
subito p
pp
senza vibr.
100
rall.
e morendo
ppp

ANEXA 2. Arhitectonica lucrărilor muzicale (tabele analitice)

Tabelul 2.1.**1**. *Rondo* pentru vioară și pian. Forma *rondo*

Forma generală	**Intro**	**A** *(refren)*								**B** *(episod I)*							
Părți		**A** (cu repetare)		**A1**				**Av**		**Tranziție 1**	**B**		**B1**		**B2**		
Schema părților	**intro** *(v. I)*	**a**	**a1**	**a2**		**a3**		**a**	**a1v**	**b0**	**B**	**bv**	**b1**	**b1v**	**b2**	**b2v**	**b3**
Instrum.				*p.*	*v.*	*p.*	*v.*										*p.*
Volum	6 m.	4 m. (+4 m.)	4 m. (+4 m.)	4 m.	4 m.	4 m.	3 m.	4 m.	4,5 m.	3,5 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.
Măsuri	1-6	7-10 (15-18)	11-14 (19-22)	23-26	24-27	27-30	28-30	31-34	35-39	39-42	43-46	47-50	51-54	55-58	59-62	63-66	67-72
Tonalitate/ mod	*D-dur*	*D-dur – h-moll*		*h-moll*				*D-dur – h-moll*		*fis-moll*	*cis-moll*						

Forma generală		**A1** *(refren)*		**C** *(episod II)*							**B1** *(episod III)*	
Părți	**Retranziție**	**A** (cu repetare)		**Tranziție 2**	**C**		**C1**		**C2**		**B3**	
Schema părților	**intro** *(v. II)*	**a**	**a1**	**c0**	**c**	**c1**	**cv**	**c2**	**c3**	**c4**	**b3**	**b4**
Volum	6 m.	4 m. (+4 m.)	4 m. (+4 m.)	3,5 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	6 m.	6 m.	9 m.	6 m.
Măsuri	73-78	79-82 (87-90)	83-86 (91-94)	95-98	98-106	106-114	114-122	122-130	131-136	137-142	142-151	151-157
Tonalitate/ mod	*cis-moll→ D-dur*	*D-dur → h-moll*		*G-dur*	*G-dur*	*E-dur*	*Cis-dur*	*e-moll*	*gis-moll*		*Es-dur*	

Forma generală		**A_2** *(refren)*							**Coda**	
Părți	**Retranziție**	**A** (cu repetare)		**A_{1v}**				**Retranziție**	**D**	
Schema părților	**intro** *(var. III)*	**a**	**a_1**	**a_{2v}**		**a_{3v}**		**intro** *(var. IV)*	**d**	**d_1**
Instrument				*v.*	*p.*	*v.*	*p.*			
Volum	4 m.	4 m. (+4 m.)	4 m. (+4 m.)	4 m.	4 m.	4 m.	3 m.	8 m.	8 m.+ 8 m.	15 m.
Măsuri	157-160	161-164 (169-172)	165-168 (173-176)	177-180	178-181	181-184	182-184	185-192	193-200 201-208	209-223
Tonalitate/ mod	*D-dur*	*D-dur*		*D-dur → h-moll*				*D-dur*	*D-dur*	

Tabelul 2.1.**2**. *Rondo* pentru vioară și pian. Forma *rondo cu elemente de sonată*

Expoziție																		
Forma generală	**Intro**	**A**						**B**									**A_1**	
Părți		**A** (cu repetare)		**A_1**		**A_v**		**Tranz. 1**	**B**		**B_1**		**B_2**			**Retranz.**	**A** (cu repetare)	
Schema părților	**intro** *(var. I)*	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_3**	**a**	**a_{1v}**	**b_0**	**b**	**b_v**	**b_1**	**b_{1v}**	**b_2**	**b_{2v}**	**b_3**	**intro** *(var. II)*	**a**	**a_1**

Partea mediană							
Forma generală	**C**						
Părți	**Tranziție 2**	**C**		**C_1**		**C_2**	
Schema părților	**c_0**	**c**	**c_1**	**c_v**	**c_2**	**c_3**	**c_4**

Repriza										
Forma generală	**B_1**			**A_2**					**Coda**	
Părți	**B_3**		**Retranz.**	**A** (cu repetare)		**A_{1v}**		**Retranz.**	**D**	
Schema părților	**b_3**	**b_4**	**intro** *(var. III)*	**a**	**a_1**	**a_{2v}**	**a_{3v}**	**intro** *(var. IV)*	**d**	**d_1**

Tabelul 2.1.**3**. *Rondo moldovenesc* pentru vioară și pian. Forma *rondo*

Forma generală	**Intro**	**A** *(refren)*								**B** *(episod I)*							
Părți		**A** (cu repetare)		**A$_1$**					**A$_v$** (cu repetare)	**Tranz. 1**	**B**		**B$_1$**		**B$_2$**		
Schema părților	**intro** *(v. I)*	**a**	**a$_1$**	**a$_2$**		**a$_3$**		**a**	**a$_{1v}$**	**b$_0$**	**b**	**b$_v$**	**b$_1$**	**b$_{1v}$**	**b$_2$**	**b$_{2v}$**	**b$_3$**
Instrum.				*p.*	*v.*	*p.*	*v.*										*p.* + *v.*
Volum	6 m.	4 m. (+4 m.)	4 m. (+4 m.)	4 m. (+4 m.)	4 m. (+4 m.)	4 m. (+4 m.)	3 m. (+3 m.)	4 m.	4 m. (+4,5 m.)	3,5 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	8 m.
Măsuri	1-6	7-10 (15-18)	11-14 (19-22)	23-26 (39-42)	24-27 (40-43)	27-30 (43-46)	28-30 (44-46)	31-34 (47-50)	35-38 (51-55)	55-58	59-62	63-66	67-70	71-74	75-78	79-82	83-90
Tonalitate/ mod	*D-dur*	*D-dur – h-moll*		*h-moll*				*D-dur – h-moll*		*fis-moll*	*cis-moll*						

Forma generală		**A$_1$** *(refren)*								**C** *(episod II)*						
Părți	**Retranz.**	**A**		**A$_1$**				**A$_v$**		**Tranz. 2**	**C**		**C$_1$**		**C$_2$**	
Schema părților	**intro** *(v. II)*	**a**	**a$_1$**	**a$_2$**		**a$_3$**		**a**	**a$_{1v}$**	**c$_0$**	**c**	**c$_1$**	**c$_v$**	**c$_2$**	**c$_3$**	**c$_4$**
Instrum.				*p.*	*v.*	*p.*	*v.*									
Volum	6 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	3 m.	4 m.	4 m.	3,5 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	6 m.	6 m.
Măsuri	91-96	97-100	101-104	105-108	106-109	109-112	110-112	113-116	117-120	121-124	124-132	132-140	140-148	148-156	157-162	163-168
Tonalitate/ mod	*cis-moll→ D-dur*	*D-dur – h-moll*		*h-moll*				*D-dur – h-moll*		*G-dur*	*G-dur*	*E-dur*	*Cis-dur*	*e-moll*	*gis-moll*	

Forma generală	**B_1** *(episod III)*			**A_2** *(refren)*															**Coda**	
Părți	**B_3**		**Retr.**	**A**		**A_{1v}^1**		**A_{1v}^2**						**A_2**					**Punte**	**D**	
Schema părților	**b_3**	**b_4**	**intro** *(v. III)*	**a**	**a_1**	**a_{2v}^1**		**a_{2v}^2**		**a_3**	**a_{3v}**	**a_4**	**a_{4v}**	**a_5**	**a_5**	**a_{4v}^1**	**a_{5v}**	**a_5^1**	**a_6**	**d**	**d_1**
Instr.						*p.*	*v.*	*p.*	*v.*	*p/v*	*p/v*	*p/v*	*p/v*						*p.*		
Volum	9 m.	6 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4,5 m.	4 m.	4,5 m.	4,5 m.	4,5 m.	4 m.	4,5 m.	4,5 m.	4 m.	5,5 m.	4,5 m.	4 m.	10 m.	8 m. + 8 m.	14 m.
Măsuri	168-177	177-183	183-186	187-190	191-194	195-198	199-203	203-206	207-211	211-215	215-219	219-222	223-227	227-231	231-234	235-239	239-243	243-246	247-256	257-272	273-286
Tonalitate/ mod	*Es-dur*		*D-dur*	*D-dur*		*h-moll*		*gis-moll*		*g-moll – b-moll / C lidian*				*E-dur*			*F / C-dur*	*D-dur*	*D-dur*	*D-dur*	

Tabelul 2.1.**4**. *Rondo moldovenesc* pentru vioară și pian. Forma *rondo cu elemente de sonată*

Expoziție																					
Forma generală	**Intro**	**A**						**B**								**Retranz.**	**A_1**					
Părți		**A** (cu repetare)		**A_1**		**A_v**		**Tranz. 1**	**B**		**B_1**		**B_2**				**A**		**A_1**		**A_v**	
Schema părților	**intro** *(var. I)*	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_3**	**a**	**a_{1v}**	**b_0**	**b**	**b_v**	**b_1**	**b_{1v}**	**b_2**	**b_{2v}**	**b_3**	**intro** *(var. II)*	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_3**	**a**	**a_{1v}**

Partea mediană							
Forma generală	**C**						
Părți	**Tranz. 2**	**C**		**C_1**		**C_2**	
Schema părților	**c_0**	**c**	**c_1**	**c_v**	**c_2**	**c_3**	**c_4**

Repriza																					
Forma generală	**B_1**			**A_2**															**Punte**	**Coda**	
Părți	**B_3**		**Retranz.**	**A**		**A_{1v}^1**		**A_{1v}^2**						**A_2**						**Punte**	**D**	
Schema părților	**b_3**	**b_4**	**intro** *(var. III)*	**a**	**a_1**	**a_{2v}^1**	**a_{2v}^2**	**a_3**	**a_{3v}**	**a_4**	**a_{4v}**	**a_5**	**a_5**	**a_{4v}^1**	**a_{5v}**	**a_5^1**	**a_6**	**d**	**d_1**		

Tabelul 2.2.**1**. Piesa *Elegie* pentru violoncel și pian. Forma *bipartită simplă*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**Repriza-Codă**
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**b**	**b_1**	**a_2**
Volum	2,5 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	9 m.
Măsuri	1-3	3-11	11-19	19-27	27-35	35-44
Tonalitate / mod	*g*	*g*	*g-d*	*B*	*B-g*	*G*

Tabelul 2.3.**1**. Piesa didactică *Ciobănașul*. Forma *monopartită*

Forma generală	**Introducere**	**A**	
Schema părților	**intro**	**a**	**a_v**
Volum	2 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-2	3-6	7-10
Tonalitate / mod	*G-dur*		

Tabelul 2.3.**2**. Piesa didactică *Joc*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**A_v (Repriza)**	
Schema părților	**intro**	**a**	**a**	**b**	**b**	**a**	**a_v**
Construcția motivică	a	a+a+b	a+a+b	b_1+b_2	b_1+b_2	a+a+b	a+a+b_v
Volum	2 m. (1+1)	4 m. (1+1+2)	4 m. (1+1+2)	4 m. (2+2)	4 m. (2+2)	4 m. (1+1+2)	4 m. (1+1+2)
Măsuri	1-2	3-6	7-10	11-14	15-18	19-22	23-26
Tonalitate / mod	*G* lidian	*G* lidian / ionian		*G* ionian / lidian		*G* lidian / ionian	

Tabelul 2.3.**3**. Piesa didactică *Cântec de leagăn*. Forma *bipartită cu repriză*

Forma generală	**Introducere**	**A** (cu repetare)	**A_1**	
Schema părților	**intro (a)**	**a**	**a_v**	**a = repriză**
Volum	2 m.	4 m. + 4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-2	3-6 / 7-10	11-14	15-18
Tonalitate / mod	*a-moll*	*a-moll*	*a-moll / C-dur*	*a-moll*

Tabelul 2.3.**4**. Piesa didactică *Oleandra*. Forma *bipartită simplă*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**	
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**b**	**b_v**
Volum	4 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.
Măsuri	1-4	5-12	13-20	21-28	29-36
Tonalitate / mod	*g-moll natural*	*g-moll natural*		*B-dur / F-dur → g-moll*	

Tabelul 2.3.**5**. Piesa didactică *Dans găgăuz*. Forma *bipartită variațională*

Forma generală	**Introducere**	**Strofa I (A)**				**Strofa II (A_1)**			
Schema părților	**(a)**	**a**	**a_1**	**b**	**b_1**	**a**	**a_2**	**b**	**b_2**
Volum	8 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32	33-36	37-40
Tonalitate / mod	*D-dur*					*D-dur*			

Tabelul 2.3.**6**. Piesa didactică *Arioso*. Forma *tripartită simplă (contrastantă)*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**A_v (Repriza)**
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**b**	**b_1 =cadență**	**a_v**
Volum	2 m.	5 m.	6 m.	6 m.	4 m.	8 m.
Măsuri	1-2	3-7	8-13	14-19	20-23	24-31
Tonalitate / mod	*As-dur / c-moll*			*B-dur / moll*		*As-dur / c-moll*

Tabelul 2.3.**7**. Piesa didactică *Iepurașul*. Forma *tripartită simplă*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**A_1**		**A_v (Repriza)**	
Schema părților	**intro**	**a**	**a**	**a_1**	**a_1**	**a**	**a_v**
Construcția motivică	b+a+b+a+b	a+a_1+b+b	a+a_1+b+b	a_2+a_3+b_1+b	a_2+a_3+b_1+b	a+a_1+b+b	a+a_1+b+b_v
Volum	5 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-5	6-9	10-13	14-17	18-21	22-25	26-29
Tonalitate / mod	*g*	*B / g*		*B*		*B / g*	

Tabelul 2.3.**8**. Piesa didactică *Cucul*. Forma *tripartită simplă (contrastantă)*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**A_v (Repriza)**	
Schema părților	**intro**	**a**	**a**	**b**	**b**	**a**	**a_v**
Construcția motivică	a+b	c+c+d	c+c+d_1	e+e_1	e+e_1	c+c+d	c+c+d_2
Volum	4+4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32
Tonalitate / mod	*F*	*F*		*B*		*F*	

Tabelul 2.3.**9**. Piesa didactică *Povestioară (Poveste)*. Forma *monopartită*

Forma generală	**Introducere**	**A**		
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**a_v (repriză)**
Volum	2 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-2	3-6	7-10	11-14
Tonalitate / mod	*G-dur / g-moll / es-moll / Es-dur*			

Tabelul 2.3.**10**. Piesa didactică *Joc comic*. Forma *bipartită simplă*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**A_1**	
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**b**	**a_1**
Volum	2 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-2	3-6	7-10	11-14	15-18
Tonalitate / mod	*G-dur – e-moll*			*D-dur – G-dur*	

Tabelul 2.3.**11**. Piesa didactică *Joc haiducesc*. Forma *simplă (contrastantă) simplă*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**A_v (Repriza)**	
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**b**	**b_1**	**a**	**a_{1v}**
Volum	4 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.
Măsuri	1-4	5-12	13-20	21-28	29-36	37-44	45-52
Tonalitate / mod	*G-dur*	*G-dur*		*e-moll*		*G-dur*	

Tabelul 2.3.**12**. Piesa didactică *Balada*. Forma *monopartită*

Forma generală	**Introducere**	**A** (cu repetare)		
Schema părților	**intro**	**a**	**b**	**b_1**
Volum	4 m.	4 m. + 4 m.	4 m. + 4 m.	6 m. + 8 m.
Măsuri	anacruză + 1-4	5-8 / 19-22	9-12 / 23-26	13-18 / 27-34
Tonalitate / mod	*g – B*			

Tabelul 2.3.**13**. Piesa didactică *Sârba*. Forma *tripartită simplă*

Forma generală	**Introducere**	**A** (cu repetare)		**A_1**		**A_v (Repriza)**		**Coda**
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_{2v}**	**a**	**a_{1v}**	
Volum	2 m.	4 m. + 4 m.	4 m. + 4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	2 m.
Măsuri	1-2	3-6 / 11-14	7-10 / 15-18	19-22	23-26	27-30	31-34	35-36
Tonalitate / mod	*A-dur*							

Tabelul 2.3.**14**. Piesa didactică *Dans burlesc*. Forma *bipartită simplă*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**A_1**	
Schema părților	**intro**	**a**	**b**	**b_1**	**a_1**
Constr. motiv.		2+2	1+1+2	1+1+2	2+2
Volum	2 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-2	3-6	7-10	11-14	15-18
Tonalitate / mod	*D-dur*				

Tabelul 2.3.**15**. Piesa didactică *Mica Balada*. Forma *monopartită*

Forma generală	**A**			**Coda**
Schema părților	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_{1v}**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	3 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-15
Tonalitate / mod	*d-moll*		*a-moll*	*d-moll*

Tabelul 3.1.**1**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura I*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**Punte**	**A_v (Repriza)**
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**b**	**b_1**	**intro**	**a_v**
Volum	4 m.	10 m.	14 m.	8 m.	9 m.	4 m.	16 m.
Măsuri	1-4	5-14	15-28	29-36	37-45	46-49	50-65
Tonalitate / mod	*As-e*	*As-e-f*		*As-e*		*As-e*	*As-e*

Tabelul 3.1.**2**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura II*. Forma *tripartită simplă cu repriză*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**A_1**	**A_v (Repriza)**	**Coda**
Schema părților	**introducere**	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_v**	
Volum	8 m.	14 m.	11 m.	10 m.	9 m.	4 m.
Măsuri	1-8	9-22	22-32	33-42	42-50	51-54
Tonalitate / mod	politonal *es* / *e*			politonal *B* / *e*	politonal *es* / *e*	

Tabelul 3.1.**3**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura III*. Forma *bipartită contrastantă cu element de repriză*

Forma generală	**Introducere**		**A**			**B** (cu repetare)			**Punte**	**Repriza** (cu repetare)	**Coda**
Schema părților	**a**	**b**	**a**	**a_1**	**a_2**	**b**	**b_1**	**b_2**	**b_v**	**intro (b)**	**intro (b^1)**
Volum	7 m.	8 m.	7 m.	7 m.	7 m.	4 m.	4 m.	8 m.	10 m.	8 m.	5 m.
Măsuri	1-7	8-15	16-22	23-29	30-36	37-40 (53-56)	41-44 (57-60)	45-52 (61-68)	69-78	79-86 (87-94)	95-99
Tonalitate / mod	*G/h*	*G-dur*	*G-dur*	*G-dur* / *G* lidian-mixolodian	*g* dublu-armonic / *h*	*g* / lidian- mixolidian *C*			*e* dublu armonic / lidian- mixolidian *C*	*G-dur*	*G-dur*

Tabelul 3.1.**4**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura IV*. Forma *tripartită simplă*

Forma generală	**A**	**A_1**	**Punte**	**A_2 (Repriza)**
Schema părților	**a**	**a_1**		**a_2**
Volum	9 m.	12 m.	2 m.	8 m.
Măsuri	1-9	10-21	22-23	24-31
Tonalitate / mod	*d*	*Fis*		*D*

Tabelul 3.1.**5**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura V*. Forma *bipartită simplă*

	I				**II**				
Forma generală	**A**		**A_1**		**A_2**		**A_{2v}**		**A Repriza-Coda** (incomp.)
Schema părților	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_3**	**a_4**	**a_{4v}**	**a_4^1**	**a_{4v}^1**	**A**
Volum	4 m.	3 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-4	5-7	8-11	12-15	16-19	20-23	24-27	28-31	32-35
Tonalitate / mod	*h-e*								

Tabelul 3.1.**6**. *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, *Miniatura VI*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**Punte (C)**	**A_1 (Repriza)**
Schema părților	**Intro**	**a**	**a_1**	**b**	**b_1**	**c**	**a_2**
Volum	4 m.	6 m.	4 m.	4 m.	5 m.	5 m.	8 m.
Măsuri	1-4	5-10	11-14	15-18	19-23	24-28	29-36
Tonalitate / mod	*E-dur – Es-dur*	*E-e – Es-es*	*C-f*	*b-h*		*E-dur*	*E-dur – Es-dur*

Tabelul 3.2.**1**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 1 *Ecoul codrilor*. Forma *strofică variantică cu refren*

Forma generală	**Strofa I (A)**		**Strofa II (A_1)**		**Strofa III (A_2)**		**Strofa IV (A_3)**	
Schema părților	**a**	**b**	**a_v**	**b_1**	**a_2**	**c**	**a_3**	**b_2**
Volum	4 m.	5 m.	3 m.	4,5 m.	2 m.	9 m.	6 m.	3 m.
Măsuri	1-4	4-8	8-10	10-14	13-14	14-22	22-27	25-27
Tonalitate / mod	politonal	instabil	politonal	modal *C* (mel. cu IV↑)	politonal	instabil (*A-dur, e-moll, Ges-dur)*	politonal	modal *C* (mel. cu IV↑)

Tabelul 3.2.**2**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 2 *Hora*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**A_1**		**Coda**
Schema părților	**Intro**	**a**	**a_v**	**b**	**b_v**	**a_1**	**a_1**	**b_1**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-34
Tonalitate / mod	*A-dur* lidian (cu II↓) / *Ais*	*A-dur* lidian (cu II ↓) / *Ais*	*A-dur* lidian (cu II ↓) / *Ais*	*A-dur*	*A-dur*	*A-dur* lidian (cu II ↓) / *Gis*	*A-dur* lidian (cu II ↓) / *Gis*	*A-dur* lidian

Tabelul 3.2.**3**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 3 *Balada*. Forma *tripartită simplă cu repriză*

Forma generală	**A**		**A_1**	**A_v**	
Schema părților	**introducere (a)**	**a_1**	**a_2**	**introducere (a)**	**a_{1v}**
Volum	3 m.	5 m.	7 m.	3 m.	5 m.
Măsuri	1-3	3-7	8-14	15-17	17-21
Tonalitate / mod	*G / g, e-moll*	*a / e* (cromatizat)	*es* (cu II↓) – *e / d*	*G / g, e-moll*	*a / G* (cromatizat)

Tabelul 3.2.**4**. *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian, piesa nr. 4 *Dans găgăuz*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Intro**	**A**		**B**			**A_v (Repriza)**		**Coda**
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**b**	**b_1**	**b_2**	**a**	**a_1**	**a_{1v}**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.	7 m.	8 m.	4 m.	4 m.	3 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-18	19-25	26-33	34-37	38-41	42-44
Tonalitate / mod	*D*	*D* lidian	*D*	politonal *A-dur – Es/e*	politonal *E/e– B/h*	politonal *E/e – B/h*	*D* lidian + (II↓)	*D* lidian	*D*

Tabelul 3.3.**1**. *Patru piese* pentru cvartet de coarde (*În memoria lui A. Stârcea*), *Piesa nr. 1*. Forma *monopartită*

Forma generală	**A**		
Schema părților	**A**	**a_1**	**a_2**
Volum	4 m.	4 m.	7 m.
Măsuri	1-4 (2+2)	5-8 (2+2)	9-15 (3+4)
Tonalitate / mod	*F – d*		

Tabelul 3.3.**2**. *Patru piese* pentru cvartet de coarde (*În memoria lui A. Stârcea*), *Piesa nr. 2*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**A_1**		**Coda**
Schema părților	**Intro**	**a**	**a_v**	**b**	**b**	**a_1**	**a_1**	**b_v**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-34
Tonalitate / mod	*A-dur* lidian (cu II↓) / *Ais*	*A-dur* lidian (cu II ↓) / *Ais*		*A-dur*		*A-dur* lidian (cu II ↓) / *Gis*		*A-dur* lidian

Tabelul 3.3.**3**. *Patru piese* pentru cvartet de coarde (În memoria lui A. Stârcea), *Piesa nr. 3*. Forma *strofică variantică cu refren*

Forma generală	**Strofa I (A)**		**Strofa II (A_1)**		**Stofa III (A_2)**		**Strofa IV (A_3)**	
Schema părților	**a**	**b**	**a_v**	**b_1**	**a_2**	**c**	**a_3**	**b_2**
Volum	4,5 m.	5 m.	3,5 m.	4,5 m.	2,5 m.	9 m.	7 m.	5 m.
Măsuri	1-5	4-8	8-11	10-14	13-15	14-22	22-28	24-28
Tonalitate / mod	politonal	instabil	politonal	modal *C* (mel. cu IV↑)	politonal	instabil (*A-dur, e-moll, Ges-dur)*	politonal	modal *C* (mel. cu IV↑)

Tabelul 3.3.**4**. *Patru piese* pentru cvartet de coarde (în memoria lui A. Stârcea), *Piesa nr. 4*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Intro**	**A**		**B**			**A (Repriza)**		**Coda**
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**B**	**b_1**	**b_2**	**a**	**a_1**	**a_{1v}**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.	7 m.	8 m.	4 m.	4 m.	3 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-18	19-25	26-33	34-37	38-41	42-44
Tonalitate / mod	*D*	*D* lidian	*D*	Politonal *A-dur – Es/e*	politonal *E/e– B/h*	politonal *E/e – B/h*	*D* lidian + (II↓)	*D* lidian	*D*

Tabelul 3.3.**5**. *Cinci piese* pentru cvartet de coarde, *Piesa I*. Forma *monopartită*

Forma generală	**A**		
Schema părților	**a**	**a_1**	**a_2**
Volum	4 m.	4 m.	3 m.
Măsuri	1-4 (2+2)	5-8 (2+2)	9-11 (2+1)
Tonalitate / mod	*F – d*		

Tabelul 3.3.**6**. *Cinci piese* pentru cvartet de coarde, *Piesa II*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Introducere**	**A**		**B**		**A_1**		**Coda**
Schema părților	**intro**	**a**	**a_v**	**b**	**b**	**a_1**	**a_1**	**b_v**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-34
Tonalitate / mod	*A-dur* lidian (cu II↓) / *Ais*	*A-dur* lidian (cu II ↓) / *Ais*		*A-dur*		*A-dur* lidian (cu II ↓) / *Gis*		*A-dur* lidian

Tabelul 3.3.**7**. *Cinci piese* pentru cvartet de coarde, *Piesa III*. Forma *strofică variantică cu refren*

Forma generală	**Strofa I (A)**		**Strofa II (A_1)**		**Stofa III (A_2)**		**Strofa IV (A_3)**	
Schema părților	**a**	**b**	**a_v**	**b_1**	**a_2**	**c**	**a_3**	**b_2**
Volum	4,5 m.	5 m.	3,5 m.	4,5 m.	1,5 m.	9 m.	6 m.	4 m.
Măsuri	1-5	4-8	8-11	10-14	13-14	14-22	22-27	24-27
Tonalitate / mod	politonal	instabil	politonal	modal *C* (mel. cu IV↑)	politonal	instabil (*A-dur, e-moll, Ges-dur)*	politonal	modal *C* (mel. cu IV↑)

Tabelul 3.3.**8**. *Cinci piese* pentru cvartet de coarde, *Piesa IV*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**Intro**	**A**		**B**			**A (Repriza)**		**Coda**
Schema părților	**intro**	**a**	**a_1**	**b**	**b_1**	**b_2**	**a**	**a_1**	**a_{1v}**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.	7 m.	8 m.	4 m.	4 m.	3 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-18	19-25	26-33	34-37	38-41	42-44
Tonalitate / mod	*D*	*D* lidian	*D*	politonal *A-dur – Es / e*	politonal *E / e– B / h*	politonal *E / e – B / h*	*D* lidian + (II↓)	*D* lidian	*D*

Tabelul 3.3.**9**. *Cinci piese* pentru cvartet de coarde, *Piesa V*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză comprimată*

	I							**II**		**III**		
Forma generală	**A**				**A_1**		**Punte**	**B**		**A (Repriza)**		**Coda**
Schema părților	**a**	**a_1**	**a_v**	**a_1**	**a_2**	**a_3**		**b**	**b_1**	**a**	**a_{1v}**	**a_{1v}^1**
Volum	6 m.	13 m.	6 m.	13 m.	13 m.	11 m.	5 m.	6 m.	7 m.	6 m.	11 m.	9 m.
Măsuri	1-6	7-19	20-25	26-38	39-51	52-62	63-67	68-73	74-80	81-86	87-97	98-106
Tonalitate / mod	*A-dur*				*A-dur*			*A-dur – E-dur*		*A-dur*		*A-dur*

Tabelul 4.1.**1**. *Suita (lirică)* pentru cvartet de coarde, Partea I *Povestire*. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

Forma generală	**A**			**B**			**A_1 (Repriza)**		
Schema părților	**a**	**a_1**	**a^1**	**b**	**b_1**	**b_2**	**a**	**a_1**	**a_2**
Micro-formă	2m. + 2m.	2 m. + 2 m.	2 m. + 2 m.	2 m. + 2 m.	2 m. + 2 m.	2 m. + 3 m.	2 m. + 2 m.	2 m. + 2 m.	2 m. + 4 m.
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	5 m.	4 m.	4 m.	6 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-25	26-29	30-33	34-39
Tonalitate / mod	*fis-moll*			*c-moll*	*cis-moll*	*c-moll*	*fis-moll*		

Tabelul 4.1.**2**. *Suita (lirică)* pentru cvartet de coarde, Partea II. Forma *tripartită simplă (contrastantă) cu repriză*

	I				**II**		**III**		
Forma generală	**A**		**A_1**		**B**		**A_2 (Repriza)**		**B_1 (Coda)**
Schema părților	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_3**	**b**	**b_1**	**a_2**	**a_1**	**b_2**
Volum	4 m.	6 m.	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.	4 m.	4 m.	5 m.
Măsuri	anacruza + 1-4	anacruza + 5-10	anacruza + 11-14	anacruza + 15-18	anacruza + 19-22	anacruza + 23-28	anacruza + 29-32	anacruza + 33-36	anacruza + 37-41
Tonalitate / mod	*D-dur / h-moll*				*e-moll*		*D-dur*		

Tabelul 4.1.**3**. *Suita (lirică)* pentru cvartet de coarde, Partea III. Forma *tripartită simplă (contrastantă) incompletă*

Forma generală	**A**				**B**		**A_1 (Repriză)**
Schema părților	**a**	**a_1**	**b**	**a_2**	**b_1**	**b_2**	**a_3**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-30
Tonalitate / mod	*D-dur*	*D-dur*	*h-moll*	*D-dur*	*D-dur*	*h-moll*	*D-dur*

Tabelul 4.1.**4**. *Suita (lirică)* pentru cvartet de coarde. Partea IV. Forma *tripartită compusă cu repriză*

	I					
Forma generală	**Intro$_1$** *(refren)*	**A**		**B**		
Schema părților		**a**	**a$_1$**	**b**	**b$_1$**	**b$_2$**
Micro-formă	2 m. + 2 m.	4 m. + 4 m.	4 m. + 4 m.	4 m. + 4 m.	4 m. + 4 m.	4 m. + 4 m.
Volum	4 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.
Măsuri	1-4	5-12	13-20	21-28	29-36	37-44
Tonalitate / mod	*G-dur*	*D* lidian		*D* lidian	*D* lidian / *c-C*	*D / c-C*

	II											**III**	
Forma generală	**Intro$_1$** *(refren)*	**C**					**C$_1$**					**Intro$_1$** *(refren)*	**A$_1$ (Repriza)**
Schema părților	**punte**	**Intro$_2$ pentru v. I**	**Intro$_2$ pentru violă**	**c**		**d**	**Intro$_2$ pentru v. I**	**Intro$_2$ pentru violă**	**c$_1$**		**d$_1$**	**punte**	**a$_3$**
Micro-formă	4 m.	2 m.	4 m.			4 m. + 4 m.	2 m.	5 m.			8 m. + 4 m.	2 m. + 2 m.	2 m. + 4 m.
Instrument		*v. II, cello*	*v. II, cello*	*v. I*	*viola*		*v. II, cello*	*v. II, cello*	*v. I*	*viola*			
Volum	4 m.	2 m.	4 m.	10 m. + 10 m.	10 m. + 8 m.	8 m.	2 m.	5 m.	10 m.	7 m.	12 m.	4 m.	6 m.
Măsuri	45-48	49-50	49-52	51-60 + 61-70	53-62 + 63-70	71-78	79-80	79-83	81-90	84-90	91-102	103-106	107-112
Tonalitate / mod	*G-dur*	*c-moll*				*D-dur*	*c-moll*				*D-dur*	*G-dur*	*h-moll / d-moll-G-dur*

Tabelul 4.2.**1**. *Suita nr. 2* pentru cvartet de coarde, Partea I *Pastorală*. Forma *tripartită cu repriză*

Forma generală	**A**		**A_1**		**$B_{(a)}$**		**A^1 (Repriza)**	
Schema părților	**a (*a - a_1*)**	**a_1 (*a_2 - a_3*)**	**a_2**	**a_3**	**b**	**b_1**	**a**	**a^1 = punte**
Volum	8 m.	8 m.	7 m.	6 m.	9 m.	7 m.	8 m.	3 m.
Măsuri	1-8	9-16	16-22	23-28	28-36	37-43	44-51	52-54
Tonalitate / mod	*Es-dur*		*C-dur*		*gis/fis*	*G/g / fis*	*Es-dur*	

Tabelul 4.2.**2**. *Suita nr. 2* pentru cvartet de coarde, Partea II *Tocatină* (*Toccatino*). Forma *monopartită dinamică de tip polifonic*

Forma generală	**Partea expozitivă**		**Partea evolutivă**						
Schema părților	**A**		**A_1**		**A_2**		**A_3**		**A_4**
Instrument conducător	*v.II*	*v.I*	*v. II*	*v. I*	*v. II*	*v. I*	*v. II*	*v. I*	
Volum	8 m.	8 m.	6 m.	6 m.	6 m.	6 m.	6 m.	6 m.	13 m.
Măsuri	1-8	3-10	9-14	11-16	15-20	17-22	21-26	23-28	27-39
Tonalitate / mod	*C-dur*	*G-dur*							

Tabelul 4.2.**3.** *Suita nr. 2* pentru cvartet de coarde, Partea III *Andante – De leagăn*. Forma *strofică / bipartită complexă*

Forma gen. 1	**Intro**	**Strofa I (A)**		**Strofa II (A_1)**		**Strofa III (A_2)**		**Strofa IV (A_2^1)**		
Forma gen. 2		**A**		**A_1**		**B**		**B_1**		
Schema părților	**intro**	**a**	**a^1**	**a_1**	**a_1^1**	**a_2**	**a_3**	**a_2^1**	**a_3**	**codetta**
Volum	3 m.	6 m.	6 m.	8 m.	7 m.	4 m.	4 m. + 4 m.	4 m.	4 m. + 4 m.	1 m.
Măsuri	1-3	4-9	10-15	16-23	24-30	31-34	35-38 + 39-42	43-46	47-50 + 51-54	55
Tonalitate / mod	*B*	*B*		*C*		*Es / B*		*B*	*Es/B*	

Tabelul 4.2.**4.** *Suita nr. 2* pentru cvartet de coarde, Partea IV *Rondo – Tablou rustic*. Forma *tripartită dublă*

Forma generală	**Intro**	**A** (*refren*)			**B** (*episod I*)			**A_1** (*refren*)			**B_1** (*episod II*)			**A_2** (*refren*)			**Codetta**
Schema părților	**intro**	**A**	**a_1**	**a_2**	**b**	**b_1**	**b_1^1**	**a^1**	**a_1^v**	**a_2^v**	**b^v**	**b_1^v**	**b_1^{v1}**	**a_2^{v1}**	**a^v**	**a_1^{v1}**	
Volum	5 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	13 m.	11 m.	8 m.	8 m.	4 m.	16 m.	12 m.	12 m.	8 m.	8 m.	8 m.	1 m.
Măsuri	1-5	6-13	14-21	22-29	30-37	38-50	51-61	62-69	70-77	78-81	82-97	98-109	110-121	122-129	130-137	138-145	146
Tonalitate / mod	*G / c*	*G / c*			*es*			*G / fis*		*C / b*	*fis / b / C*	*C / b*		*D / A / e*	*G / A / D*		

Tabelul 4.3.**1.** *Cvartet de coarde nr. 1*, Partea I. Forma *Allegro de sonată*

Compart.	**Expoziția**													
Secțiuni	**TP**		**TL**		**GTS**									**TC = Punte**
					TS_1					**TS_2**				
Schema secțiunilor	**a**	**a_1**	**b**	**b_1 = punte (cadență)**	**intro**	**c**	**c_1**	**c_2**	**c_3**	**intro**	**d**	**d_1**	**d_2**	**e**
Instrument/e						*vln. II*	*vln. I*				*vln. I*	*vla.*	*vln. II*; *vla.*; *vc.*	
Micro-formă	4+4	4+4	4+9			4+4	4+4	4+4	9+4		4+4	4+4+4	4+6+6	5+4+4
Volum	8 m.	8 m.	13 m.	7 m.	1 m.	8 m.	8 m.	8 m.	13 m.	2 m.	8 m.	12 m.	16 m.	13 m.
Numărul de măsuri	1-8	9-16	17-29	30-36	37	38-45	46-53	54-61	62-74	75-76	77-84	85-96	96-111	112-124
Tonalitate / mod	*c-moll*		*B-dur*	*→ g*		*g-moll*	*B-dur*	*g-moll*	*b-moll*		*B-dur*		*B-dur arm.*	*B-dur*

Compart.	**Tratarea**			
Secțiuni	**Secțiunea I (TS_2 + TP)**	**Secțiunea II (TS_1)**		**Secțiunea III = Punte (TL)**
Schema secțiunilor	**elemente tematice din *d* și *a***	**Intro**	**elemente tematice din c_2 și c_3**	**elemente tematice din *b***
Instrument			*vla.*	
Volum	47 m.	1 m.	37 m.	8 m.
Număr de măsuri	125-171	172	173-209	210-217
Tonalitate / mod	*b-moll – h-moll – c-moll – cis-moll – d-moll – Ges-dur=Fis-dur – e-moll*		*a-moll – E-dur – As-dur arm.=Gis-dur – E-dur – e-moll – f-moll... – B-dur/b-moll*	*b-moll*

Compart.	**Repriza**															
Secțiuni	**TP**	**TL**			**GTS**										**TL**	**Coda**
					TS_1					**TS_2**						
Schema secțiunilor	**a_{1v}**	**b_v**	**b_v^1**	**b_2**	**intro**	**c_v**	**c_{1v}**	**c_{2v}**	**c_{3v}**	**intro**	**d_v**	**d_{2v}**	**d_3**	**d_{3v}**	**b_{2v}**	
Instrument/e					*vln. II*; *vla.*; *vc.*	*vln. I*	*vln. I*			*vln. II*; *vla.*; *vc.*	*vln. I*					
Micro-formă	4+4+2		8+8			4+4	4+4	4+4	9+4		4+4		4+8	4+9	4+4+2	3+3+3
Volum	10 m.	6 m.	16 m.	13 m.	5 m.	8 m.	8 m.	8 m.	13 m.	2 m.	8 m.	12 m.	12 m.	13 m.	10 m.	9 m.
Număr de măsuri	218-227	228-233	234-249	250-262	260-264	265-272	273-280	281-288	289-301	302-303	304-311	312-323	324-335	336-348	349-358	359-367
Tonalitate / mod	*c-moll*	*B-dur*	*es-moll*	*c-moll*		*c-moll*			*es-moll*		*Es-dur*		*h-moll*	*G-dur*	*Es-dur*	*Es-dur*

Tabelul 4.3.**2.** *Cvartet de coarde nr. 1*, Partea II (*Cântec de leagăn*). Forma *tripartită compusă cu codă*

	I								
Forma generală	**Intro**	**A**		**A_1**		**A_2**			
Schema părților		**A**	**a_1**	**a_2**	**a_3**	**a_4**	**a_5**	**cadență**	**Punte**
Intrument/e		*vln. I*; *vln. II*	*vln. I*	*vc.*		*vln. I*			
Micro-formă		2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+4		
Volum	2 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	6 m.	3 m.	2 m.
Măsuri	1-2	3-6	7-10	11-14	15-18	19-22	23-28	29-31	32-33
Tonalitate / mod		*f-moll*		*f-moll*		*As-dur*	*es-moll arm.* → *as-moll*	*E-dur*	

	II												III				Coda
Forma generală	**B**				**B_1**		**B_v**		**B_{1v}**				**A_v**		**A_{2v}**		**mat. tem. A**
Schema părților	**intro**	**b**	**b_1**	**b_2**	**b_3**	**b_4**	**b_5**	**b_6**	**b_7**	**b_8**	**b_9**	**punte**	**a_v**	**a_{1v}**	**a_{4v}**	**punte**	
Instrument/e		*vln. II*			*vla.*		*vln. I*		*vla. și vln. I*				*vln. I*		*vln. I*		
Micro-formă		2+2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	5+2	2+2	2+2	2+3	3+3	4+4+6
Volum	4 m.	6 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	7 m.	4 m.	4 m.	5 m.	6 m.	14 m.
Măsuri	34-37	38-43	44-47	48-51	52-55	56-59	60-63	64-67	68-71	72-75	76-79	80-86	87-90	91-94	95-99	100-105	106-119
Tonalitate / mod	*As-dur*	*As-dur*			*As-dur*		*As-dur*		*as-moll*	*Fis-dur / fis-moll*	*a-c dorian*		*f-moll*		*As-dur*		*f-moll*

Tabelul 4.3.**3.** *Cvartet de coarde nr. 1*, Partea III. Forma *rondo mare atipic cu elemente ale formei de sonată și de variațiuni*

		***Refren* (A)**							***Episod I* (B)**					***Refren* (A_1)**		
Forma generală	**Intro**	**A**		**A_1**					**B**		**B_1**			**A**	**A_1**	
Schema părților	**Intro**	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_1**	**a_2^1**	**a_3**	**punte**	**b**	**b_1**	**b_2**	**a_{2v}**	**a_4**	**a_v**	**a_2**	**a_{1v}**
Instrument/e		*vln. II*	*vln. I*	*vla.*	*vln. I*	*vla.*			*vla.*	*vln. I; vln. II*	*vln. I*		*vln. I*	*vln. I*	*vla.*	*vln. I*
Micro-formă		4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	6+2		8+8	8+8		4+4+4	4+6+2	4+4	4+4	4+4
Volum	16 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	8 m.	6 m.	16 m.	16 m.	14 m.	12 m.	12 m.	8 m.	8 m.	8 m.
Măsuri	1-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49-56	57-64	65-70	71-86	87-102	103-116	117-128	129-140	141-148	149-156	157-164
Tonalitate / mod		*Es-dur*		*B-dur*	*Es-dur*	*B-dur*	*D-dur*		*g-moll*		*g-moll / b-moll*	*h-moll/C-dur; d-moll/ c-moll*	*b-moll*	*Es-dur*	*B-dur*	*Es-dur*

	Episod II **(C)**				***Episod III*** **(D)**		**Punte**	***Refren*** **(A_2)**			***Episod IV*** **(B_1)**		
Forma generală	**C**		**C_1**		**D**		**mat. tem. introd.**	**A**		**A_1**	**B**		
Schema părților	**intro**	**c**	**c_1**	**c_2**	**d**	**d_1**		**a_v**	**a_v^1**	**a_5**	**intro**	**b_v**	**b_{1v}**
Instrument/e		*vln. I*	*vla.; vln. I;*	*vln. I; vla.*	*vc.; vla.; vln. II; vln. I*	*vc.; vla.; vln. II; vln. I*		*vln. I*				*vln. I*	*vla.; vln. I*
Micro-formă		7+8+8	9+12	10+4	8+8	8+10		4+4	4+4			8+8	8+4
Volum	4 m.	23 m.	21 m.	14 m.	16 m.	18 m.	18 m.	8 m.	8 m.	12 m.	4 m.	16 m.	12 m.
Măsuri	165-168	169-191	191-211	211-224	225-240	241-258	259-276	277-284	285-292	293-304	304-307	308-323	324-335
Tonalitate / mod	*H-dur*		*H-dur/ E-dur*	*E-dur*	*Des-dur/ a-moll*	*Ges-dur*		*Es-dur*		*b-moll/ e-moll*	*c-moll*		

	Refren **(A_3) = Punte**			***Episod V*** **(C_1)**						**Codă**			
Forma generală	**A**		**A_1**	**C**		**C_1**				**material tematic introductiv cu elemente din A**			
Schema părților	**a_6**	**a_7**	**a_{3v}**	**intro**	**c_v**	**c_{1v}**	**c_{2v}**	**c_{3v}**	**d_2**	**sec. I**	**sec. II**	**sec. III**	**sec. IV**
Instrument/e	*vln. I*				*vln. I*	*vln. I; vln. II*	*vln. I; vln. II*	*vc.*					
Micro-formă	4+4+4	6+2	6+4		7+8+8	8+8+11	9+4						
Instrument													
Volum	12 m.	8 m.	10 m.	4 m.	23 m.	27 m.	13 m.	8 m.	7 m.	9 m.	9 m.	8 m.	6 m.
Măsuri	336-347	348-355	356-365	366-369	370-392	392-418	418-430	431-438	439-445	446-454	454-462	462-469	470-475
Tonalitate / mod	*fis-moll / c-moll*		*Es-dur*		*Es-dur*		*E-dur*			*Es-dur / E-dur*	*Es-dur / E-dur*	*Es-dur*	

Tabelul 4.4.**1.** *Cvartet de coarde nr. 2*, Partea I. Forma de tip *sonata liberă*

	Expoziția							**Tratare**		**Episod**			**Repriza**			**Coda**
Forma generală	**A** (*tema principală*)				**B** (*tema secundară*)		**Punte**	**A/B**		**C**			**A_1** (*tema principală*)			
Schema părților	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_{2v}**	**b**	**b_1**		**a/b_1**	**a/b_2**	**c**	**c_1**	**c_2**	**a**	**a_1**	**a_{2v}^1**	
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	10 m.	9,5 m.	2 m.	7 m.	7 m.	8 m.	8 m.	6 m.	4 m.	4 m.	5 m.	6 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-16	17-26	27-36	36-37	38-44	45-51	52-59	60-67	68-73	74-77	78-81	82-86	87-92
Tonalitate / mod	*g / Es*				*c-moll*			*es-moll / c-moll*		*G-dur / Fis-dur*			*g / Es*			

Tabelul 4.4.**2.** *Cvartet de coarde nr. 2*, Partea II. Forma *tripartită simplă cu repriză incompletă*

	I				**II**				**III**	
Forma generală	**A**		**A_v**		**A_1**		**A_1**		**A_v**	
Schema părților	**a**	**a_1**	**a**	**a_{1v}**	**a_2**	**a_3**	**a_2**	**a_3**	**a**	**a_{1v}^1**
Volum	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32	33-36	37-40
Tonalitate / mod	*Fis / G / g*				*Fis / g*				*Fis / G / g*	

Tabelul 4.4.**3.** *Cvartet de coarde nr. 2*, Partea III. Forma *individualizată*
(semnele diverselor forme, precum *tripartită complexă fără repriză*, forma *strofică* și forma *de tip rondo*)

Forma generală	**A**		**B**		**C**		**C_1**			**D (*Adagio*)**				**Coda**
Schema părților	**a**	**a_1**	**b**	**b_1**	**c**	**b_2**	**c_1**	**b_3**	**punte**	**d**	**d_1**	**d_2**	**d_{2v}**	**Coda**
Volum	16 m.	16 m.	8 m.	8 m.	8 m.	6 m.	8 m.	9 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.	4 m.
Măsuri	1-16	17-32	33-40	41-48	49-57	57-62	63-70	70-79	79-82	83-86	87-90	91-94	95-98	99-102
Tonalitate / mod	*a*	*e*	*d / f*		*fis /e*	*fis / f*	*fis / d*	*fis / es*		*g / Es*				

ANEXA 3. Portret de creație a compozitorului A. Mulear

Alexandru Mulear (1922–1994) a fost unul dintre cei mai prolifici reprezentanți ai componisticii muzicale chișinăuiene, un muzician polivalent, violonist și compozitor, o personalitate cu interese artistice vaste, inclusiv în domeniul poetico-literar. În pofida faptului că, deși compozitorul a lăsat o moștenire artistică complexă care, în mare parte, a fost solicitată de către interpreți, opera sa nu a primit încă, din punct de vedere muzicologic, o atenție deplină, pe care o merită pe bună dreptate.

În acest text, vom încerca să prezentăm portretul de creație a lui A. Mulear, orientându-ne pe un gen afirmat în literatura muzicală, precum genul de biografie științifică, cu atenție deosebită asupra faptelor exacte și fiabile ale vieții și creației compozitorului. Biografia face posibilă clarificarea problemelor legate de istoria compunerii operelor, identificarea originilor stilului autorului și înțelegerea surselor de inspirație care, într-o măsură sau alta, au influențat formarea acestuia. De asemenea, periodizarea este un atribut indispensabil al biografiei științifice.

3.1. Schițe la portret de creație a compozitorului

Alexandru (Șiko[1]) B. Mulear[2] s-a născut la 18 mai 1922 în Savran, un orășel mic ucrainean, din regiunea Odessa. Grație faptului că a fost înzestrat cu cele mai generoase calități umane și profesionale, pe parcursul vieții s-a remarcat ca un talentat compozitor și muzician, un pedagog iscusit și, nu în ultimul rând, ca un energic activist cultural. De asemenea, s-a afirmat și în calitate de scriitor, lăsând moștenire poezii și proze în limba idiș [343].

Muzicianul provine din familia unui meșteșugar evreu – Boris Șikovici Mulear (Буця Шикович Муляр), care a fost zugrav de profesie, dar, în același timp, pe lângă ocupația de bază cânta la vioară la nenumărate nunți evreiești și diverse serbări locale. Tatăl compozitorului nu a primit studii muzicale pentru a putea cânta la un instrument, fiind mai mult o persoană autodidactă. Despre mama sa nu s-au scris prea multe, doar că aceasta s-a ocupat de educația fiilor și de treburile casnice [46, p. 1].

Conform autobiografiei compozitorului semnată la data de 25 decembrie 1959, din dosarul personal, găsit în fondul arhivei UC (RSSM), în prezent – Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova, notăm că, în anul 1929, A. Mulear se înmatriculează la școala medie din orășelul natal. Ulterior, în anul 1935, împreună cu întreaga familie se mută cu traiul în orașul

[1] Numele ШИКО reprezintă o variantă derivată din numele YOSHUE, conform indexului de A. Beider (a se vedea: [348]).
[2] Numele de familie se ortografiază în mod diferit ca Mular, Mulyar, Muler sau Muller (a se vedea căutarea numelor în baza sursei *A Dictionary of Jewish Surnames from the Russian Empire*: [337]).

Tiraspol (RASS Moldovenească), unde tatăl său se angajează în taraful lui Gh. Murga (Murgu), (1876–1941) [46, p. 1].

Despre acest fapt ne relatează și B. Cotlearov: „Aici (la Studioul de radio din Tiraspol) pe la mijlocul deceniului al patrulea s-a organizat un trio instrumental moldovenesc, din care, afară de Murgu, mai făceau parte Șeiliță și Ciobotaru. Mai târziu li s-au alăturat încă patru muzicanți – V. Kopochenko, B. Mulear, Z. Khadachnik și Ia. Khadachnik. Astfel trioul inițial s-a transformat în *Ansamblul național moldovenesc*" [42, p. 126]. Tot din aceeași sursă aflăm că noua componență instrumentală era prezentă la multe evenimente culturale ale vremii. Spre exemplu, „în 1939 Murgu este invitat împreună cu *Ansamblul național moldovenesc* și capela corală *Doina* la Moscova. Aici e primit ca un adevărat reprezentant al artei populare. La 11 aprilie el ia parte, împreună cu tovarășii săi, la concertul de muzică populară moldovenească, transmis prin postul de radio *Komintern*, ceea ce sublinia importanța care i se acorda" [ibid., p. 127].

De asemenea, despre existența și viața muzicală activă a acestui ansamblu ne confirmă și unele imprimări: „În timpul aflării la Moscova, în interpretarea lui Murgu și a ansamblului său, precum și a capelei *Doina* au fost înregistrare pe disc 25 de cântece și dansuri moldovenești. Pentru prima dată în istoria muzicii populare moldovenești erau imprimate în tiraj de masă discuri de gramofon cu piese moldovenești" [42, p. 127]. Printre acestea se enumeră *Oleandra, Paraschița, Moldoveneasca, Soacra mare, Doina* (solo la flaut Ia. Khadachnik) și *Doina* (solo la clarinet Z. Khadachnik)" [ibid., p. 127].

Așadar, cu siguranță putem afirmă că, anume Boris Mulear a fost cel care a transmis dragostea și pasiunea pentru muzică celor doi fii ai săi – Șiko (Alexandru) și Fima, ambii devenind violoniști. Respectiv, din iunie 1937 până în august 1940, conform rubricii *Experiență profesională* din dosarul personal, Alexandru va activa în calitate de violonist în cadrul Orchestrei Simfonice Moldovenești de Stat din orașul Tiraspol[3] [46].

În perioada anilor 1939–1940, A. Mulear a finalizat studiile la Școala medie nr. 2 și, concomitent, Școala muzicală din Tiraspol [46, p. 1], în clasa lui Grigori Isakovici Gherșfeld (1883–1966) – muzician, compozitor și pedagog. Menționăm faptul că, în clasa profesorului G. Gherșfeld, în același an absolvește și Z. Stolear (1924–2014) – muzicolog, critic muzical și publicist. Conform relatărilor din cartea *Oameni și timpuri. Compozitori-evrei din cultura muzicală a Moldovei (anii 30–80 ai secolului XX),* semnată de Z. Stolear, deducem ideea că, cei doi au devenit foarte apropiați în timpul studiilor, având interese și activități comune: „În afara lecțiilor de program academic, noi interpretam, în cadrul unisonului de violoniști, Uvertura din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart, *Perpetuum Mobile* al lui Böhm și alte lucrări. Profesorul nostru

[3] „În primii 10 ani ai existenței sale, orchestra a activat în or. Tiraspol, ca ulterior, în 1940, să-şi schimbe sediul la Chişinău şi să fie inclusă în componența Filarmonicii de Stat din Moldova" (a se vedea: [332]).

ne-a învățat nu doar să cântăm la vioară, dar și notația muzicală, elemente ale teoriei muzicale, a încurajat în orice mod posibil pasiunea de a cânta la auz, improvizând propriile melodii. Probabil că atunci s-a ivit talentul lui A. Mulear pentru compoziție" [287, p. 114].

Tot în autobiografie, compozitorul notează că, după perioada de eliberare a Basarabiei, a fost admis la studii în cadrul Conservatorului de Stat din Chișinău, unde urma să învețe în clasa de compoziție și vioară (din septembrie 1940 până în iunie 1941). Însă, odată cu începerea celui de-al Doilea Război Mondial, a fost nevoit să întrerupă cursurile. Acest eveniment l-a marcat pe tânărul student nu doar moral, dar și fizic, fiind grav rănit în urma bombardamentului din data de 24 iunie, unde a suferit o fractură la clavicula stângă [46, p. 1].

Mai târziu, urmează o perioadă grea și dificilă despre care A. Mulear a preferat să nu povestească. Astfel, din toamna anului 1941 până pe 20 martie 1944, compozitorul a fost încarcerat împreună cu familia sa în lagărele de concentrare-ghetou din Savran, Obodivka și Berșad din RSS Ucraineană. Chiar dacă zilnic a fost pus la muncă neagră, unica sa alinare a rămas vioara familiei, grație căreia a reușit să-și mențină flexibilitatea mâinilor și să continue exersarea la instrument [46].

În anul 1944, când au fost eliberate regiunile sudice din Ucraina, A. Mulear ajunge în orașul Odessa și se angajează pe post de violonist (artist de orchestră) în cadrul Teatrului Național Academic de Operă și Balet, pe o perioadă de un an – din septembrie 1944 până în august 1945 [46]. Pe lângă activitatea de orchestrant, el frecventează și lecțiile de compoziție de la Conservator în clasa profesorului P. Molchanov[4] [ibid., p. 19].

Din cauza unor anumite împrejurări nefavorabile, la 18 august 1945 este nevoit să se reîntoarcă la Tiraspol. Se angajează în funcție de șef al secției de învățământ (director adjunct) și profesor de obiecte teoretice la Școala de muzică pentru copii din oraș, unde activează până în septembrie 1948, iar lecțiile de compoziție capătă un caracter amator [46]. În același an este primit în calitate de candidat în cadrul Uniunii Compozitorilor Sovietici din RSSM și tot atunci revine la studiile din cadrul Conservatorului. Tânărul student începe lecțiile de compoziție în clasa compozitorului Șt. Neaga (1900–1951), iar mai târziu va studia în clasa profesorilor L. Gurov (1910–1993) și S. Lobel (1910–1981) [ibid., p. 19].

Anii de studenție ai compozitorului la Conservator sunt promițători în sfera componisticii, deoarece apar primele lucrări muzicale profesioniste. Respectiv, aceasta poate fi considerată ***prima perioadă de creație*** sau de debut (anii 1949–1955). Această etapă este una de studiu, de cercetare și formare profesională, fiind marcată de apariția primelor opusuri realizate de sine stătător, cât și sub îndrumarea profesorilor săi. Puținele lucrări scrise în perioada incipientă reușesc, totuși, să demonstreze varietatea largă de genuri utilizată de compozitor, cât și diversificarea componențelor

[4] Porfirii Iustinov Molchanov (1863–1945), a se vedea: [155, p. 296–304].

instrumentale și vocale. De asemenea, putem observa tendința compozitorului spre căutarea propriului stil, precum și a genurilor potrivite personalității sale. Printre cele mai semnificative se evidențiază *Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian (1949) și *Cvartetul de coarde* (1952).

Cu privire la aprecierea creațiilor tânărului A. Mulear, de o mare importanță ne servește caracteristica realizată de muzicologul D. Preanișnicov, păstrată în dosarul personal al compozitorului. Astfel, printre primele compoziții scrise în genul de cântec în stil eroico-patriotic, se evidențiază *Cântec despre Boris Glavan* pentru bariton și pian, versuri în lb. rusă de N. Șeimul?, care reflectă într-un mod subtil intonațiile doinei, și *Cântec despre Zoia Kosmodemiaskaya* pentru solist și cor, versuri în lb. rusă de P. Tîcina, care se apropie de genul baladei eroice [46, p. 19]. Menționăm printre altele că, în creația muzicală din Republica Moldova se pot găsi mai multe lucrări dedicate acestui erou al Tinerei Gărzi. Iată câteva exemple – cântece despre Boris Glavan semnate de C. Zlatov, E. Coca, *Simfonia-Poem* de V. Simonov.

Printre lucrările de debut ale lui A. Mulear se enumeră și cele scrise pe versurile poetului și dramaturgului L. Corneanu, remarcându-se *Cântec de pahar* și *Cântecul basarabeanului*, care oglindesc sentimentele țăranului moldovean eliberat de subjugarea boierilor, devenind ulterior un cetățean sovietic liber [46, p. 19–20].

Lista este continuată de piesa *Măi scripcare, măi cobzare* care ne profilează imaginea lăutarului de la sat. Linia melodică a lucrării derivă din juxtapunerea a două stări contrare – pe de o parte, sentimentul de tristețe, iar pe de alta – voia bună și bucuria de a trăi, caracterizând astfel diferența dintre ziua grea și anevoioasă de ieri a cobzarului de cea veselă și plină de viață de astăzi. Totodată, melodia este scăldată în intonații populare, iar în partida pianului se pot auzi ușor imitațiile cântecului ciobănesc [46, p. 20].

O altă compoziție distinctivă acestei perioade este poemul pentru cor a cappella *Sub steagul păcii*, versuri în lb. rusă de V. Roșca, scris în anul 1951. Asupra acestei lucrări s-a expus muzicologul D. Preanișnicov oferind o explicație detaliată, în documentul menționat mai sus, din dosarul personal al compozitorului A. Mulear: „Opusul nominalizat are o arhitectonică tripartită, în care fiecare compartiment exprimă stări și emoții contrastante. *Prima parte* are la bază intonații melodice din piesele revoluționare, fiind dedicată Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. *Partea a doua* conturează tabloul unei serbări populare vesele și zgomotoase. Linia melodică denotă unele elemente de ordin ritmico-melodic care sunt apropiate vechiului dans popular moldovenesc *sârba*. *Partea finală* contrastează cu cele anterioare prin dispoziția sa jalnică, amintind de caracterul sinistru al unui cortegiu funerar, dar în același timp repetă unele motive din prima parte. Prin melodia care sună înălțător și cheamă oamenii să lupte pentru pace, compozitorul reamintește de acei oameni-eroi care și-au jertfit viața pentru liniștea poporului” [46, p. 20].

O altă compoziție care a câștigat un loc proeminent în portofoliul compozitorului A. Mulear este *Rondo-scherzo* pentru vioară și pian scris în anul 1951 (după D. Preanișnicov, manuscrisul lucrării nu a fost identificat; poate fi același *Rondo moldovenesc*). „Se caracterizează ca o piesă de virtuozitate în factura căreia sunt utilizate într-un mod variat posibilitățile tehnice și melodice ale instrumentului *solo*. Din punct de vedere intonativ, se apropie mult de muzica populară moldovenească, întrucât episodul repetitiv – refrenul, amintește de melodiile-dansuri populare. *Primul episod* se diferențiază prin expunerea caracterului liric, prudență și reținere în explozia emoțiilor, iar *al doilea* – prin reliefarea ritmului și evidențierea unui început puternic și plin de voință" [46, p. 20].

Pe lângă activitatea componistică, la 17 iunie 1952, A. Mulear reușește cu succes să adere în calitate de membru la Uniunea Compozitorilor Sovietici din RSSM, împreună cu compozitorul D. Fedov. Acest eveniment notabil a marcat integrarea tânărului compozitor în mediul profesional muzical național, reprezentând un moment cheie în cariera sa și confirmând, astfel, nivelul profesional al creațiilor sale pe care le-a prezentat, și anume:

a) *Cvartetul de coarde în 3 părți* (partitura);

b) *Rondo moldovenesc* pentru vioară și pian;

c) *Sub steagul păcii* – poem coral pentru cor mixt a cappella, pe versuri de V. Roșca (partitura);

d) *Măi scripcare, măi cobzare* – piesă pentru voce și pian, pe versuri de L. Corneanu (ediție);

e) *Marșul luptătorilor pentru pace* – piesă pentru solist, cor și pian, pe versuri de A. Luchianov (ediție) [46, p. 35].

Conform *Listei creațiilor cantato-oratoriale, simfonice și camerale scrise de compozitorii Moldovei* (după Primul Congres al Uniunii Compozitorilor URSS, 1948–1955) [282], se cunoaște că *Rondoul* a fost compus și finalizat în anul 1949. Cu toate acestea, în alte surse, precum lexiconul biobibliografic bilingv *Compozitori și Muzicologi din Moldova* de G. Ceaicovschi-Mereșanu [26, p. 61–62], broșura analoagă *Compozitori și Muzicologi din Moldova*, alcătuitor V. Degtearev [170, p. 39; 171, p. 57] și în *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria și metodica predării* de N. Cozlova și S. Țircunova [168, p. 226], piesa este datată cu anul 1950.

În monografia *Creațiile pentru vioară și pian ale compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX)*, autoarea O. Vlaicu include *Rondoul* pentru vioară și pian de A. Mulear în repertoriul muzical autohton dedicat viorii din anii '50[5]. Lucrarea este indicată alături de alte

[5] *Rondoul* pentru vioară și pian, datat cu anul 1950, este menționat în Anexa 1 *Lucrări pentru vioară și pian compuse pe teritoriul Basarabiei și Republicii Moldova* din aceeași monografie. Conform autoarei, această lucrare nu este inclusă în repertoriul pedagogic al învățământului secundar și superior [132, p. 210].

opusuri semnificative, precum *Oleandra* și *Dans* de Z. Tkaci, *Morișka* de D. Fedov, *Rondo* de S. Lobel, *Două dansuri* ale lui Gh. Neaga, *Humoresca* de V. Masiukov, *Oleandra* de P. Rivilis ș.a." [132, p. 5].

Publicarea *Rondoului* în anul 1962, în seria muzicală intitulată *Repertoriul concertistic al violonistului*, de către editura *Compozitorul sovietic* din Moscova, redactor fiind L. Feighin (Notografie, nr. 2), a fost consemnată și de O. Vlaicu în a doua anexă a studiului său – *Rondoul* lui Mulear regăsindu-se în *Lista creațiilor publicate pentru vioară și pian ale compozitorilor din Republica Moldova* [132, p. 216]. Editarea *Rondoului*, pe de o parte, a confirmat statutul lucrării, subliniind relevanța ei istorică și artistică, iar pe de altă parte, a constituit o dovadă a poziției semnificative a tânărului compozitor în peisajul artistic-cultural al vremii. Însemnătatea compoziției este reflectată și în nota din *Caracteristica compozitorului Mulear Alexandru (Șico) Borisovici*, unde se afirmă că „printre cele mai de succes lucrări creative ale tovarășului Mulear se numără […] *Rondo moldovenesc*" [46, p. 38].

Dualitatea în titulatura piesei nu reflectă doar stilul distinctiv al autorului, dar și ilustrează modul în care muzica academică se îmbină armonios cu intonațiile și motivele folclorice; observație subliniată și în *Documentele privind Plenul al XIV-lea al Uniunii Compozitorilor din RSSM din 12–17 decembrie 1981*: „Apelul constant la folclor și implementarea variată a intonației populare sunt, de asemenea, caracteristice compozitorilor din generațiile medii și mai vârstnice. O regândire profundă a muzicii populare și introducerea organică a trăsăturilor sale caracteristice în țesătura unei opere muzicale se regăsesc adesea în lucrările lui Gh. Neaga, Z. Tkaci, S. Lungul, E. Doga, P. Rivilis, A. Mulear, V. Rotaru" [156, p. 8].

Cvartetul de coarde (nr. 1) este o lucrare compusă în anii de studenție, o perioadă marcată de explorări componistice și experimente tehnico-sonore, iar înalta ei valoare a fost atestată, alături de alte creații ale autorului, în cadrul ședinței de aderare a lui A. Mulear la Uniunea Compozitorilor din RSSM, la data 17 iunie 1952. În textul cererii de aprobare, preluată din dosarul personal al compozitorului [46, p. 35], titlul compoziției indicată la punctul *4 (a)* este *Cvartet de coarde în 3 părți*. În susținerea acestei denumiri, în *Caracteristica compozitorului Mulear Alexandru (Șiko) Borisovici*, plasată sub formă de copie în dosarul său personal, se menționează că „printre cele mai de succes lucrări creative ale tovarășului Mulear se numără: *Cvartet de coarde în 3 părți*" [ibid., p. 38]. Totodată, în aceeași sursă se găsește și *Caracteristica compozitorului A. B. Mulear* realizată de muzicologul D. Preanișnicov, care menționează că „A. Mulear a scris cvartet de coarde, format din 3 părți" [ibid., p. 21], marcând lucrarea cu anul „1952" [ibid.].

Similar altor opusuri ale maestrului A. Mulear, *Cvartetul de coarde*, numit de noi – *nr. 1*, ridică întrebări cu privire la datare, numerotare și titlul atribuit. Raportându-ne la sursa primară a lucrării – știmele instrumentale ale *Cvartetului*, păstrate în varianta de manuscris în arhiva

Companiei *Teleradio-Moldova*, constatăm că, potrivit însemnării de pe prima pagină a partiției violei, opusul poartă pecetea denumirii (notate în limba rusă) – *Cvartet de coarde*. În aceeași ordine de idei, ținem să remarcăm faptul că, partițiile muzicale ale *Cvartetului* nu poartă trăsătura caligrafică a compozitorului A. Mulear, ci mai degrabă, acestea prezintă niște copii „de lucru" ale lucrării originale (nenumerotate și nedatate), având premisa stilului de scriere (notare) diferit.

Printre sursele academice care expun denumirea opusului – *Cvartet de coarde,* sunt edițiile biobibliografice *Compozitori și muzicologi din Moldova*, alcătuitor V. Degtearev, semnate în anul 1973 [170, p. 39] și a. 1979 [171, p. 57]. Totodată, pe lângă indicația genului, autorul fixează și anul lucrării, precizând în ambele broșuri că procesul de compunere al *Cvartetului* a început în anul 1951 și a fost finalizat în 1952. În ediția analoagă bilingvă *Compozitori şi muzicologi din Moldova*, alcătuitor G. Ceaicovschi-Mereşanu, este păstrată aceeași denumire – *Cvartet de coarde* [26, p. 62] în ambele variante lingvistice, cu anul de compunere 1952 [ibid., p. 61]. În lucrarea *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria şi metodica predării* semnată de N. Cozlova și S. Țircunova, în *Lista creațiilor compuse din anul 1940 până în anul 1960* se regăsește și lucrarea semnată de A. Mulear, cu titlul *Cvartet de coarde*, fiind datată cu anul 1952 [168, p. 227]. Aceeași informație privind denumirea și data compunerii *Cvartetului* este expusă și de A. Ureche în teza sa de doctorat, indicând în *Lista lucrărilor pentru cvartet de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova* și opusul semnat de A. Mulear [107, p. 145].

Deși la prima vedere majoritatea surselor biografice, academice și de arhivă par să ajungă la un consens privitor la datarea lucrării, totuși remarcăm o abordare distinctă propusă de muzicologa P. Rotaru. Astfel, în cercetarea sa *Muzica instrumentală şi vocală de cameră din Moldova*, autoarea realizează o trecere în revistă a unor cvartete autohtone, inclusiv și a celui semnat de A. Mulear, datându-l cu anul 1954 și înlocuind în denumire prepoziția „de" cu „pentru" – *Cvartet pentru coarde* (compus din trei părți) [77, p. 47].

În următorul an (1953), A. Mulear compune *Rapsodia pe teme moldovenești* pentru orchestra populară, în care utilizează particularitățile timbrale ale orchestrei moldovenești [46, p. 21].

În anul 1955, A. Mulear finalizează studiile de compoziție muzicală la Conservatorul de Stat din Chișinău, în clasa profesorului L. Gurov, iar pentru examenul de absolvire prezintă una dintre cele mai semnificative lucrări ale sale – poemul simfonic *Haiducii*. „La baza subiectului acestei lucrări stau evenimentele istorice din trecut și anume lupta eroică a haiducilor – fii curajoși și neînfricați ai poporului moldav – împotriva ocupanților turci și a boierilor-feudali" [46, p. 22]. Tot din analiza muzicologului D. Preanișnicov, cunoaștem că „poemul debutează cu o *Introducere* severă și sumbră care exprimă suferințele poporului asuprit. Din punct de vedere intonațional, tema melodică este legată de imaginile artistice ale secțiunilor ulterioare ale poemului. În principiu,

această lucrare este construită în baza a două teme: *tema principală* care se remarcă prin insistență și mișcare impetuoasă și *tema secundară* contrastantă, ce denotă o atmosferă liniștită, calmă și bogată în lirism. Pe lângă cele două teme de bază, se evidențiază și *episodul median* care reprezintă dansul haiducilor temperamental și plin de viață. *Partea finală* a poemului sună solemn și descrie tabloul în care poporul, după o luptă grea, se bucură de victoria asupra inamicilor" [ibid., p. 22].

Începând cu următorii ani de după Conservator, denotă ***a doua perioadă de creație*** (1956–1970) în biografia compozitorului. În etapa vizată, A. Mulear se dedică în mare parte pedagogiei, angajându-se în calitate de profesor de obiecte muzical-teoretice la Școala muzicală nr. 1 din Chișinău [46] (în prezent – Școala de Arte *Valeriu Poleakov*), dar, în același timp, se aprofundează în perfecționarea profesională proprie. De altfel, fiind o persoană multilateral dezvoltată, se delectează și cu literatură variată, începând de la reviste până la cărți evreiești, istorice și filosofice.

Această perioadă se evidențiază prin manifestarea interesului față de experimentul componistic și prin atingerea unui înalt nivel de măiestrie. În aceeași ordine de idei, constatăm faptul că, opusurile compuse în perioada nominalizată demonstrează predilecția compozitorului spre genul muzicii vocale și corale trasat de tematica biruinței binelui asupra răului, a poporului asuprit și a eroilor poporului moldav. Cu toate acestea, autorul se adresează și muzicii instrumentale.

Respectiv, în perioada anilor 1956–1970 în portofoliul de creație al compozitorului apar noi lucrări care descriu talentul, profesionalismul, dar și experiența componistică acumulată de-a lungul timpului. Interesul maestrului A. Mulear se axează pe compunerea unor lucrări de formă mai amplă, în cadrul cărora va putea aborda unele idei originale, demonstrând viziuni de ordin creativ, dar și tehnic. Printre acestea se remarcă *Uvertura Festivă* pentru orchestra simfonică[6], *Rapsodia* pentru orchestra de estradă, ciclu *Șase miniaturi (concertistice)* pentru vioară și pian și alte compoziții instrumentale și vocale.

Una dintre cele mai revelatoare creații ale lui A. Mulear din perioada nominalizată este baletul pentru copii *Făt-Frumos*. Conform datelor din dosarul personal al compozitorului [46, p. 23], creația a fost compusă în perioada anilor 1958–1959, iar în alte două surse – *Compozitori și muzicologi din Moldova* [170, p. 38; 171, p. 56] și în broșura analoagă *Compozitori și Muzicologi din Moldova* [26, p. 61] – este indicat anul 1959. Despre procesul de compunere al baletului notează și A. Aliabov în articolul *Baletele naționale ale Moldovei sovietice*: „Timp de doi ani, autorul a lucrat cu atenție și minuțiozitate la fiecare detaliu al lucrării. Această muncă nu s-a oprit nici măcar în timpul repetiției spectacolului: atât muzica, cât și scenariul au fost supuse modificărilor" [121, p. 324].

[6] Mai târziu, în a. 1978, partitura lucrării a fost editată la Moscova (Муляр, Александр Борисович. Праздничная увертюра : Для симф. оркестра. – М. : Музыка, 1978. – 47 с.)

Pe de o parte, baletul *Făt-Frumos* după libretul semnat de A. Smolina și P. Șerban, fiind dedicat copiilor, se remarcă ca o lucrare monumentală atât în creația compozitorului, cât și în fondul de aur muzical autohton. „Meritul compozitorului A. Mulear este că, neavând în față un model în acest gen, cu îndrăzneală a acceptat și și-a realizat ideea. Autorul a reușit să pătrundă în psihologia lumii copiilor și să o dezvăluie cu adevărat în muzica baletului. Lucrarea devine interesantă și prin faptul că este predestinată interpretării de către copii" [ibid., p. 323].

De asemenea, „diverse piese scrise de compozitor înainte de balet nu au nicio legătură directă cu muzica coregrafică. Adevărat, elemente de dans se regăsesc în unele dintre lucrările sale. Deci, de exemplu, în *Concertul pentru trompetă*, în partea finală se folosește dansul găgăuz, în poemul simfonic *Haiducii* este introdus dansul haiducilor, în *Andante* din *Cvartetul de coarde*, mijlocul este construit pe trăsăturile intonaționale și ritmice ale dansului popular moldovenesc „hora", *Rondo moldovenesc* pentru vioară și pian, precum și *Humoresca* pentru pian sunt apropiate, în conformitate cu structura lor melodică, de dansul popular moldovenesc „sârba". Toate acestea au fost o pregătire pentru scrierea unei lucrări atât de ample, precum baletul" [121, p. 323–324].

Despre această compoziție scrie și muzicologul D. Preanișnicov în caracteristica din dosarul personal al compozitorului A. Mulear, menționând următoarele: „Subiectul baletului este inspirat din vechile povești și legende populare moldovenești, descriindu-ne perioada în care pământul moldav era stăpânit de Vrăjitoarea rea și atotputernică. Aceasta le aducea oamenilor doar nenorociri, iar pe unde călca picior de-al ei, pământul devenea neroditor. Poporul, care era trist și necăjit, a pornit împotriva Vrăjitoarei un complot. Pentru a se răzbuna, Vrăjitoarea lua de la fiecare familie primul copil născut. Astfel, a venit timpul ca și Voievodul să-și dea fiica Ileana în captivitate, încercând din răsputeri să învingă jugul rău, dar fără succes. Cel care a decis să se răscoale împotriva Vrăjitoarei a fost fiul Voievodului, fratele mai mic al Ileanei – Făt-Frumos. Lupta dintre cei doi a fost crâncenă, dar până într-un final, victoria a fost de partea eroului, eliberându-și atât sora, cât și întreg poporul de puterea rea și nefastă a Vrăjitoarei. Astfel, ideea principală a lucrării descrie fapta eroică săvârșită de către erou în numele triumfului binelui asupra răului.

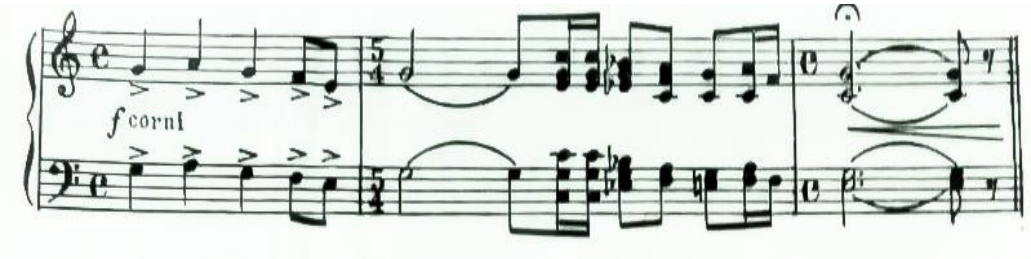
Muzica baletului este expresivă, emoțională și plăcută, dublată în mare parte de paleta coloritului melodiilor naționale moldovenești. Compozitorul folosește cu iscusință laitmotivele ce definesc personajele principale și dau un ritm viu și trepidant dezvoltării dramatice" [46, p. 23].

Despre tema muzicală a lui Făt-Frumos se remarcă că, aceasta este „eroică și plină de strălucire" [ibid., p. 23v], ce „începe la corni, *f*, într-un tempo mișcat, în tonalitatea luminoasă *Do major*, ceea ce-i conferă un caracter bărbătesc și curajos. Această temă perindă întreg baletul și, în dependență de situația dramatică, suferă unele modificări. Așa ca exemplu, în variațiile din primul

act (întâlnirea lui Făt-Frumos cu Ileana), ea (tema – n. n.) sună moale, dar totuși, păstrând trăsături energice” [121, p. 325].

Mai jos se propun temele muzicale ale eroilor principali din balet – *Făt-Frumos* și *Ileana*[7].

Exemplu 1. Tema lui *Făt-Frumos*



Despre tema muzicală a Ileanei se menționează că „este lirică și se prezintă ca un motiv muzical de doliul al celor care tânjesc după casă și locurile natale” [46, p. 24] și „pentru prima dată apare în scena de întâlnire a surorii cu fratele din primul act. Tema este interpretată la oboi pe fonul corzilor, melodios și duios” [121, p. 325].

Exemplu 2. Tema *Ileanei*

De asemenea, tot din dosarul personal al compozitorului cunoaștem faptul că „în vara anului 1959, baletul *Făt-Frumos* a fost pus în scenă în parteneriat cu *Departamentul de coregrafie* al Colegiului de Muzică *Șt. Neaga* (în prezent – Centrul de Excelență în Educație Artistică *Șt. Neaga* – n. n.) și cu ajutorul *Cercului coregrafic* de la *Casa pionierilor* din Chișinău” [46, p. 24]. Montarea spectacolului *Făt-Frumos* a avut loc în cadrul studioului de balet de la *Palatul Pionierilor* cu participarea maeștrilor de balet R. Bromberg și P. Fesenco. [340] „Spectacolul a avut un mare succes și ulterior a fost introdus în programul *Decadei artei și literaturii moldovenești* de la Moscova” [46, p. 24].

[7] Exemplele muzicale sunt preluate din articolul semnat de A. Aliabov – *Baletele naționale ale Moldovei sovietice* [121, p. 323–326].

Despre această lucrare menționează și fiul compozitorului I. Mulear în interviul *Ilya Mulear despre Alexandru Mulear*: „Un mare cadou pentru tinerii spectatori la acea vreme a fost primul balet moldovenesc pentru copii a lui Mulear – *Făt-Frumos*. Emoționant, pur, festiv și foarte frumos. Binele în el învinge cu siguranță răul” [343].

În același an (1959), compania *Moldova-Film* a realizat filmul-poveste *Făt-Frumos* [46, p. 24] care este atribuit genului de nonficțiune, în două acte, după scenariul semnat de A. Smolina, P. Șerban și muzica de A. Mulear. Cu referire la echipa de producție a filmului *Făt-Frumos* cunoaștem următoarea informație: scenariul de A. Conunov, regia de M. Izrailev și E. Leibovici, imaginea de E. Leibovici și muzica lui A. Mulear.

Ulterior, în anul 1964, la editura moscovită specializată *Muzica* a fost editată *Suita simfonică* care cuprinde 5 tablouri din baletul *Făt-Frumos*[8]:

1. *Introducere și Dansul Sclavilor* (Moderato assai – Moderato);

2. *Lupta cu Zmeul* (Moderato assai – Allegro);

3. *Introducere și Adagio* (Meno mosso – Adagio);

4. *Dansul Mumei Pădurii* (Allegro moderato – Moderato sostenuto – Allegro moderato, agitato – Moderato sostenuto);

5. *Dansul Știmelor* (Allegro – Allegro vivo – Moderato, agitato)[9].

Astfel, primul opus în genul suitei scris de A. Mulear este *Suita din baletul Făt-Frumos* pentru orchestra simfonică (mică), finalizată în anul 1961, conform știmelor manuscrise care s-au păstrat în biblioteca Uniunii Compozitorilor din Moldova, actualmente fiind depozitate la AMTAP. În cercetarea dedicată suitei instrumentale în creația componistică din Republica Moldova, T. Berezovicova datează lucrarea cu anul 1960 [15, p. 123]. În ceea ce privește tipologia opusului vizat, cercetătorul V. Axionov a definit-o ca *suită-parafrază* cuprinzând muzica câtorva scene din baletul *Făt-Frumos* [116, p. 81]. Astfel, lucrarea lui A. Mulear marchează un punct de pornire pentru un șir de lucrări de acest gen, care au apărut în anii ulteriori în creația compozitorilor din Republica Moldova, și anume cele semnate de E. Lazarev, V. Zagorschi, Z. Tkaci ș.a.

În cadrul studiilor academice existente, care abordează suita nominalizată, ne putem raporta la analiza efectuată de muzicologul T. Berezovicova, în articolul *Particularităţile programatismului în suita instrumentală a compozitorilor din Republica Moldova*, încadrând-o în categoria suitelor programatice: „Cu mare măiestrie este utilizată scrierea coloristică în suita din muzica baletului *Făt-Frumos* de A. Mulear. Astfel, în partea I (*Introducere* și *Dansul sclavelor*), pentru a reda tabloul unei împărății de basm sunt folosite cele mai variate mijloace de picturalitate

[8] Муляр, Александр Борисович. Сюита из балета „Фет-Фрумос” : Для симфонического оркестра. - Москва : Музыка, 1964. – 78 с.

[9] Traducerea tablourilor în lb. română este preluată din *Suita instrumentală în creaţia componistică din Republica Moldova (Secolul XX)*, autor T. Berezovicova (a se vedea: [15, p. 135]).

orchestrală. Partea IV (*Dansul Mumeii-pădurii*) excelează prin procedee coloristic-portretistice, descriind un personaj din mitologia populară în toată hidoșenia lui: mers neîndemânatic, căutături sălbatice, grimase îngrozitoare. Muzica părții II (*Lupta cu Zmeul*) într-o măsură mai mare este legată de acțiune, dar și aici un rol însemnat revine procedeelor prin care se zugrăvesc chipul pitoresc al Zmeului, figura eroică a lui Făt-Frumos etc. Aceste metode sunt firești pentru un balet-basm, ele favorizează transpunerea în muzică a motivelor poveștii și facilitează perceperea ei de către copii prin intermediul unor imagini vii și concrete" [14, p. 15].

Începând cu anul 1960, A. Mulear lucrează asupra unei alte compoziții de o valoare notabilă și importantă atât pentru portofoliul componistic personal, cât și pentru promovarea și dezvoltarea muzicii naționale – poemul simfonic *Codrii*. Subiectul abordat în această lucrare povestește despre „lupta fiilor iubitori de libertate ai poporului moldovenesc împotriva robitorilor. Asupra acestei teme compozitorul a mai apelat și anterior, ea fiind întruchipată în poemul simfonic *Haiducii,* dar și în muzica dramei *Fiii codrului*, montată pe scena Teatrului Muzical-Dramatic de Stat" [46, p. 24–25]. Ulterior, întrucât interesul compozitorul tinde să se dezvolte și să se remarce în aria genurilor mai ample, A. Mulear „își planifică să compună două lucrări monumentale – o operă cu caracter eroico-istoric și un balet pe temă contemporană" [ibid., p. 24–25].

Totodată, activitatea creativă prodigioasă pe care o desfășoară îi aduce maestrului în palmares două *Diplome de onoare* oferite de către Prezidiul Sovietului Suprem al RSS Moldovenești, prima – la data de 11 august 1960 și a doua – la 1 decembrie 1967 [46, p. 3].

Începând cu anul 1971 până la sfârșitul vieții, se remarcă ***a treia perioadă de creație*** (1971–1994) în biografia compozitorului. A. Mulear părăsește tărâmul pedagogic și își îndreaptă interesul spre domeniul compoziție și al creativității. Pentru măiestrie componistică înaltă, merite deosebite și activitate rodnică în domeniul componisticii autohtone, A. Mulear este desemnat la data de 1 iunie 1982 cu titlul onorific *Lucrător emerit al culturii din RSSM*. Ulterior, pe 13 aprilie 1990, Uniunea Compozitorilor (RSSM) înaintează o cerere prin care solicită pentru compozitor un alt titlul onorific – *Om emerit în artă al RSSM*, însă la data de 25 iunie 1990 primește un răspuns negativ, deoarece în regulamentul privind acordarea titlurilor onorifice din RSSM se stipulează faptul că nu se poate oferi același titlu de două ori [46, p. 2].

A. Mulear devine autorul unui număr impresionant de lucrări muzicale de diferite forme și genuri, de la piese vocal-instrumentale până la lucrări de forme ample. Printre cele mai reprezentative opusuri ale acestei etape se enumeră *Suita nr. 1, nr. 2 și nr. 3* pentru cvartetul de coarde, poemele simfonice *Tatarbunar* și *Ecoul codrilor* pentru orchestra simfonică mare, *Sonata* pentru pian și altele.

În ceea ce privește numărul suitelor instrumentale de cameră semnate de A. Mulear, numerotarea și datarea lor, nu există un consens între specialiști. Astfel, conform surselor

biobibliografice autohtone, compozitorul este recunoscut drept autorul a patru suite instrumentale, dar data la care au fost compuse acestea variază în diferite surse. În ultimul lexicon biobibliografic al Uniunii Compozitorilor din Moldova, alcătuit în timpul vieții compozitorului, la 1 ianuarie 1988, i se atribuie patru suite neintitulate pentru cvartet de coarde, create în anii 1973, 1974, 1975 și 1980 respectiv (trebuie remarcate diferențele dintre textele articolului dedicat autorului din această ediție bilingvă!) [26, p. 61–62]. Cu toate acestea, prima *Suită* nu este numerotată. În ediția lexiconului *Compozitori și Muzicologi din Moldova*, alcătuitor V. Degtearev, de asemenea, este utilizat termenul generic de *Suită* pentru această lucrare fără a specifica vreun număr sau titlu asociat [171, p. 57].

Autoarele lucrării *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria și metodica predării*, N. Cozlova și S. Țircunova, menționează aceeași compoziție fără numerotare, denumind-o simplu, *Suita* (1973) [168, p. 232], demonstrând o viziune mai generală în identificarea opusului care, de fapt, reprezintă *Suita nr. 1*. Totodată, în *Catalogul suitelor instrumentale ale compozitorilor Republicii Moldova* găsită în Anexele monografiei *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX)*, pe lângă cele trei suite numerotate și datate cu anii 1973, 1974, 1975, autoarea mai include un ciclu (nenumerotat) din cinci piese (*În memoria lui A. Stârcea*) cu anul de compunere 1981 [15, p. 123].

Partitura muzicală – manuscrisul autograf al *Suitei (nr. 1)* – generează o serie de întrebări cu privire la denumirea și datarea sa. În primul rând, înscrierea „1967” de pe pagina de titlu nu aparține în mod clar compozitorului, spre deosebire de alte însemnări. (A. Mulear indica adesea pe prima foaie denumirile părților componente ale ciclului sau tempourile acestora). În baza scrisului (diferit) înclinat spre stânga și a culorii violete a cernelii (în timp ce, cele patru mișcări poartă trăsăturile specifice ale caligrafiei compozitorului, fiind notate cu cerneală albastră) putem deduce că, data indicată a fost adăugată, cel mai probabil, de către bibliotecar, deoarece coincide cu scrisul și nuanța numărului de inventar suprapus pe ștampila din imaginea superioară a paginii. Textul obliterat greu lizibil în limba rusă – *Biblioteka moldavskogo radiokomiteta* – se referă, cel mai probabil, la *Biblioteca Comitetului de Stat al RSSM pentru Televiziune și Radiodifuziune*.

În al doilea rând, este important să menționăm că opusul vizat apare cu două denumiri. Astfel, pe prima pagină a manuscrisului cercetat *de visu* figurează denumirea *Suita* pentru cvartetul de coarde. Însă, deoarece nu a fost posibil să localizăm manuscrisul intitulat *Suita lirică* pentru cvartetul de coarde, alegerea celei mai veridice ipoteze rămâne posibilă doar printr-o abordare deductivă. Discrepanța respectivă impune o analiză mai aprofundată pentru a clarifica autenticitatea și corectitudinea denumirii creației.

Pe de o parte, observăm că titlul manuscrisului – *Suita* pentru cvartetul de coarde – este clar rescris de compozitorul însuși peste un text șters, posibil format din două rânduri, care se distinge

de restul conținutului prin presiunea mai puternică a stiloului. În concluzie, o premisă cu privire la titlul menționat ar putea fi dorința ulterioară deliberată a lui A. Mulear de a nu limita interpretarea lucrării la o anumită stare emoțională specifică, având în vedere că adjectivul „liric", prezent în titlul (probabil) original – *Suita lirică* –, evocă introspecție și melodicitate. Deși aceste elemente sunt prezente în lucrare, totuși ele nu sunt definitorii pentru întreaga compoziție. Se prea poate că, autorul a dorit să evite, din motive numai de el știute, o clasificare care ar restricționa înțelegerea integrală a opusului.

Pe de altă parte, presupunem că, deși compozitorul a revenit asupra denumirii, stabilind varianta finală – *Suita* pentru cvartetul de coarde –, totuși, inițial, opusul a fost prezentat de către autor în mediul muzical cu titlul *Suita lirică*, care ulterior a circulat pe cale orală, fiind perceput și, în consecință, semnat *tale quale*. În această privință, menționăm un fapt curios, care, eventual, este analogic cu acordarea aceluiași titlu suplimentar pentru *Suita de coarde*: în lista creațiilor compozitorului Gh. Neaga se atestă prezența unei *Suite* pentru cvartetul de coarde scrisă în a. 1965 [15, p. 164–165], iar muzicologul I. Miliutina, în autoreferatul tezei de doctorat, relatând despre reconceptualizarea genului folcloric de doină, aduce unele exemple, amintind inclusiv despre *Doina* din *Suită lirică* semnată de compozitor [213, p. 9].

În acest sens, consultarea *Registrului fonogramelor din Fondul Companiei Publice Teleradio-Moldova*, elaborat de cercetătoarea H. Barbanoi în cadrul proiectului științific AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova, 2011-2014*, în urma digitalizării fișierului pentru înregistrările audio ale lucrărilor semnate de compozitorii din Republica Moldova, ne-a permis să identificăm printre cele 99 de fișe ale operelor lui A. Mulear, informațiile de interes pentru noi. Astfel, trei dintre cele patru mișcări ale partiturii manuscrise menționate ca *Suita*, și anume *Moderato sostenuto*, *Moderato assai* și *Allegro* (în contextul în care *Andante* nu este indicat), coincid în mod cert cu părțile identificate de autoare vizavi de lucrarea intitulată *Suita lirică*. Această corelație sugerează că titlul original al opusului ar putea fi considerat *Suita,* iar titlul alternativ fiind *Suita lirică* [75].

În sprijinul ipotezei de mai sus, o altă sursă semnificativă care confirmă veridicitatea titlului este înregistrarea audio păstrată în fondul Companiei *Teleradio-Moldova* ce atestă că lucrarea este, într-adevăr, denumită *Suita lirică*, fiind catalogată astfel în baza de date a instituției abia în anul 1988. Totodată, fișa explicativă a imprimării oferă detalii valoroase cu privire la componența cvartetului de coarde care a interpretat *Suita*: A. Kaușanski (vioara I), A. Mirocinik (vioara II), A. Amvrosov (violă) și I. Krîlov (violoncel).

Astfel, în sfera genului de suită dedicată unei componențe instrumentale camerale – cvartetului de coarde –, compozitorul A. Mulear revine cu o contribuție notabilă după o pauză de șapte ani (după suita din baletul *Făt-Frumos*), odată cu compunerea *Suitei (lirice)* în anul 1967.

Reluarea activității componistice în cadrul genului dat reflectă, pe de o parte, o continuitate organică în evoluția preocupărilor sale artistice, iar pe de altă parte, o revalorizare profundă a potențialului expresiv al suitei. În deceniile următoare, maestrul a continuat să manifeste o preferință constantă pentru suita pentru cvartetul de coarde, demonstrând o prolificitate deosebită. Opusurile sale au avut un impact semnificativ asupra evoluției muzicii de cameră autohtone, contribuind substanțial la consolidarea unui repertoriu original în acest domeniu.

Activitatea componistică ulterioară a lui A. Mulear este marcată de apariția a două opusuri – *Suita nr. 2* (analiza este expusă în subcapitolul 4.2) și *Suita nr. 3* –, notate de însuși autor în *Lista creațiilor scrise în perioada 1970–1980*, întocmită la data de 1 februarie 1982 și păstrată în dosarul său personal [46, p. 12–13]. Totodată, perioada de compunere a suitelor este înregistrată și în edițiile biobibliografice *Compozitori și Muzicologi din Moldova*, alcătuitorii V. Degtearev [171, p. 57] și respectiv, G. Ceaicovschi-Mereșanu [26, p. 61–62], ce oferă o documentare cronologică și contextuală a creațiilor muzicale semnate și de alți compozitori autohtoni.

Suitele au contribuit semnificativ atât la ranforsarea patrimoniului muzical național prin interpretarea și păstrarea lor în arhiva sonoră a Radiodifuziunii Naționale, cât și prin prezentarea acestora în cadrul concertelor desfășurate în Armenia, Cernăuți și Moscova. Importanța opusurilor este subliniată și în cele două monografii menționate anterior – *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova* [15, p. 123] și *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria și metodica predării* [168, p. 232], în care se evidențiază relevanța suitelor în contextual muzical al vremii.

Conform literaturii muzicologice disponibile, anul de compunere a *Suitei nr. 2* este consemnat ca fiind 1974. Însă, pe pagina de titlu și postfața manuscrisului autograf (Anexa 1, ex. 4.2), semnat de compozitor, păstrat în arhiva Companiei *Teleradio-Moldova,* este indicat anul 1973 ca dată de finalizare a opusului. De asemenea, anul 1973 este confirmat prin înregistrarea audio a *Suitei*, disponibilă în fondul de imprimări al aceleiași instituții, dar fișa explicativă a înregistrării păstrată în baza de date a Companiei *Teleradio-Moldova* nu conține informații referitoare la numele interpreților.

Manuscrisul *Suitei nr. 3,* cu anul de apariție 1975, potrivit surselor muzicologice menționate, nu a fost identificat, însă înregistrarea audio ar trebui să se regăsească în fondul fonogramelor al Companiei *Teleradio-Moldova,* conform însemnării compozitorului din *Lista creațiilor scrise în perioada 1970–1980* [46, p. 13]; însă, înregistrarea audio lipsește.

Maestrul A. Mulear revine la genul suitei după un interval de cinci ani, finalizând în anul 1980, *Suita nr. 4* – o lucrare ce marchează continuitatea preocupărilor compozitorului în această sferă. Deși existența sa este atestată în *Lista creațiilor scrise în perioada 1970–1980,* document inclus în dosarul personal al compozitorului [46, p. 14], opusul nu a beneficiat de o atenție amplă

în literatura de specialitate. De asemenea, suita vizată este menționată în unele surse academice, precum lexiconul biobibliografic *Compozitori și Muzicologi din Moldova* [26, p. 61–62] și volumul *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria și metodica predării* [168, p. 237], care, deși nu conțin o analiză din punct de vedere muzicologic, confirmă prezența sa în cadrul panoramei generale a creației camerale autohtone. Subliniem că, partitura și înregistrarea audio a lucrării cu denumirea *Suita nr. 4* de A. Mulear nu au fost identificate în colecții de arhivă sau biblioteci.

Sintetizând opinii și informații diverse acumulate, putem constata următoarele. Dacă luăm în seamă faptul că, probabil, nu compozitorul a specificat pe partitură anul 1967, este posibil că *Suita*, înscrisă ca cea *lirică* în cartoteca Companiei *Teleradio-Moldova*, să fie prima dintre lucrările lui A. Mulear în genul respectiv, fiind compusă până la anii 1970, lipsind din *Lista creațiilor scrise în perioada 1970–1980* menționate mai sus. Încă un argument în favoarea acestei ipoteze reprezintă faptul că, aceasta, cu siguranță, a apărut până în 1973, anul finalizării *Suitei nr. 2*, conform datei de pe manuscris. Totodată, o concluzie posibilă la care ajungem pe calea deductivă, este afirmația precum că *Suita* nenumerotată, fiind unică la momentul respectiv, poate fi identificată ca *Suita nr. 1* alias *Suita lirică*. Atunci, în creația cameral-instrumentală a compozitorului sunt patru suite, dintre care ultima – *Suita nr. 4*, conform remarcii autorului, nefiind interpretată la data întocmirii *Listei creațiilor* – 1 februarie 1982.

Compozitorul A. Mulear se remarcă, de asemenea, și printre șirul autorilor notorii care au adus valoare incontestabilă și au promovat domeniul muzical didactic autohton de-a lungul timpului. Deși a creat și experimentat în diferite genuri muzicale – suite, sonate, cvartete –, totuși, un loc semnificativ în portofoliul său componistic îl ocupă lucrările muzicale didactice – *piese instrumentale pentru vioară și pian*, care au fost analizate într-un subcapitol aparte (subcap. 2.3), *piese pentru pian* și *opusuri vocale*, precum și muzică pentru copii. Acest fapt ne vorbește despre personalitatea complexă și multilaterală a maestrului.

În categoria muzicii didactice pentru pian se includ lucrări care pot fi delimitate preponderent din punct de vedere al caracterului contrastant – miniaturi de natură lirică și miniaturi dansante. Printre opusurile găsite pe rafturile Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova în forma manuscrisă trecem în revistă câteva: *În goană*, *Iezișorul*, *Greierul*, *Cutia muzicală*, *Scherzino*, *Povestioara*, *Povestire*, *Legenda*, *Toccatino* și *Fluturașul*.

O altă piesă este *Humoresca*, fiind una dintre cele mai ample lucrări pentru pian ale compozitorului A. Mulear, scrisă în anul 1954 sub îndrumarea mentorului său L. Gurov [147, p. 161], remarcându-se „printr-o construcție melodică originală și plină de prospețime” [46, p. 21]. Lista este completată de ciclul *Douăsprezece piese* pentru pian *Tablouri muzicale*, compus în a. 1964 și *Șase piese* pentru pian, scrise la Chișinău în a. 1971, unde „fiecare dintre ele nu a fost doar

o lucrare didactică, ci o mică capodoperă, înzestrată cu unicitatea unei imagini individuale, colorit expresiv moldovenesc și o formă originală de exprimare" [147, p. 161].

Printre opusurile didactice pentru pian compuse de A. Mulear în perioada anilor 1970–1980 se remarcă *Sonata* pentru pian, scrisă în anul 1976, special pentru un concurs de compoziție, care se evidențiază prin proporții miniaturale și ciclul *Douăzeci și cinci de piese* pentru pian, editat în a. 1982, în care „toate miniaturile sunt scrise în maniera caracteristică cântecelor și dansurilor populare moldovenești" și „în această lucrare, compozitorul prezintă pe larg diverse tipuri de scriere polifonică, în special canoane (nr. 3, 5, 9, 14, 21, 22, 23, 24)" [147, p. 161].

De asemenea, alte două creații pianistice din portofoliul componistic al maestrului A. Mulear predestinate elevilor sunt *Dans* și *Capriciu*, care au fost incluse în culegerile muzicale întocmite de către Z. Tkaci, alături de „alte miniaturi pianistice nepublicate anterior din *Suita pentru copii* a profesorului său – L. Gurov (*Marş, Tărăboi, Sărbătoarea copiilor*), precum şi lucrări noi, inclusiv semnate de autori tineri: V. Rotaru (*La tulpinele de meri, Ileana*), I. Macovei (*Mărţişor, Tocatină, Trandafirul*), O. Negruța (*Cîntec de leagăn*), T. Tarasenko (*Dans, Curcubeul fermecat*), A. Luxemburg (*Joc vesel, Scherzo*), A. Sochireanschi (*Căruţa cu zurgălăi*), V. Masiukov (*Poveste, Doi cucoşi*) ş.a." [150, p. 76].

Ținem să menționăm faptul că lucrările didactice din portofoliul maestrului Mulear nu și-au pierdut din actualitate nici astăzi, fiind interpretate în cadrul diverselor concursuri. Un exemplu elocvent este piesa *Dans comic*, care a fost interpretată în cadrul Festivalului-Concurs Internațional pentru copii *Lira de Aur – 2019*[10], ediția a VI-a, secția – Artă interpretativă, de către elevul Școlii de Arte *V. Poleakov* din Chișinău – D. Covali, în vârstă de 11 ani, clasa profesoarei S. Lozovan. Interpretarea acestui *Dans* i-a adus în palmaresul tânărului pianist premiul II [345].

O altă categorie de lucrări didactice din portofoliul compozitorului A. Mulear include opusurile vocale. Creația vocal-didactică a maestrului începe aproximativ cu anii 1950 prin compunerea cântecelor pionierești, întrucât „în acei ani interesul pentru cântecul pionieresc era destul de larg. La crearea unui nou repertoriu pentru pionierii moldoveni au participat S. Șapiro, S. Lobel, A. Mulear, V. Poleakov, L. Berov, N. Chiosa, V. Baronciuk, D. Gerșfeld, S. Zlatov, G. Borș, Gh. Neaga, Z. Tkaci" [318, p. 64].

În aceeași ordine de idei, subliniem faptul că unele dintre lucrările vocal-didactice semnate de compozitorul A. Mulear, pot fi încadrate și în genul cântecului de glumă. Un exemplu elocvent este lucrarea *Trei purcei*. În aceeași categorie se găsesc și alte creații, precum *La şcoala iepuraşilor* de S. Lungul, *Cântă ţapul la ţambal*, *Pleacă broasca la oraş*, *Cum se spală ariciorii* de C. Rusnac, *Croitoreasa* de A. Sochireanski [ibid., p. 61].

[10] În original: *Международный фестиваль-конкурс детского творчества Золотая лира – 2019.*

De asemenea, maestrul a compus piese vocale pentru copii și în anii 1960, câteva dintre acestea fiind *Merele noastre* și *Hai, copii, din lumea toată!*, ambele scrise pe versurile poetului Gr. Vieru. Printre alte compoziții ale vremii se enumeră cele semnate de E. Makaleț – *Mereu înainte*, pe versuri de V. Roșca, *Clopoţelul şcolii* și *Au venit semănători*, pe versuri de Gr. Vieru; Gh. Neaga – *Concert de noapte* și *Hop, hop!*, pe versuri de Gr. Vieru; D. Fedov – *Din nou la şcoală*, pe versuri de V. Roșca și *Zorenka, adormi*, pe versuri de D. Dovba [318, p. 68].

Astfel, reieșind din informațiile selectate din alte două surse analoage – *Compozitori și muzicologi din Moldova*, alcătuitor V. M. Degterev [171, p. 58] și *Compozitori și Muzicologi din Moldova*, alcătuitor G. Ceaicovschi-Mereșanu [26, p. 61] remarcăm că, autorul a compus un *Ciclu de cântece pentru copii* pentru voce și pian, pe versurile lui Gr. Vieru în anul 1960.

Mai jos se propun două fragmente din piese scrise de A. Mulear, pe versuri de Gr. Vieru:

Exemplu 3. Fragment din cântecul *8 martie*

Муз. А. Муляра, сл. Г. Виеру. *8 марта* (*8 martie*)

Exemplu 4. Fragment din cântecul *Baia*

Муз. А. Муляра, сл. Г. Виеру. *Купание* (*Baia*)

Încă o lucrare predestinată copiilor – *Ninge*, concepută împreună cu compozitorul A. Ranga, pe versuri de L. Deleanu, a fost publicată în culegerea *Cântece pentru copii din Moldova: cânt acompaniat* în anul 1977, la Moscova, de către editura *Muzica.*

După cum este notat în *Caracteristica cu indicații concrete asupra meritelor deosebite*, elaborată cu scopul înaintării lui A. Mulear pentru obținerea titlului onorific *Om emerit în artă al RSSM*, ce oferă un tablou asupra personalității și creației sale, conchidem faptul că, creația sa, în ciuda conciziei sale, oferă motive pentru a afirma că muzica sa este caracterizată de trăsăturile unui stil individual. Aceasta se deosebește prin unicitatea și claritatea limbajului muzical, bazat pe tezaurul, arta și melosul popular moldovenesc, aspirația către utilizarea tehnicilor polifonice, căutarea conținutul ideologic, abilități de compunere înalte și simțul spiritului modern – acestea sunt calitățile cele mai esențiale ale muzicii sale. Creația sa este inseparabilă de Moldova, de istoria ei, de obiceiurile poporului moldav și ritualurile sale [46, p. 4].

Compozitorul A. Mulear a decedat la data de 17 iunie 1994 în Chișinău, Republica Moldova. A fost înmormântat la cimitirul *Sfântul Lazăr*, iar mai târziu, la insistența fiului său a fost exhumat și reînmormântat la cimitirul evreiesc.

Cu privire la datele biografice ale compozitorului A. Mulear și principalele evenimente din viața sa se propune următorul tabel (a se vedea Anexa 5).

3.2. Promovarea creației muzicale a compozitorului A. Mulear în cadrul unor manifestări culturale și profesioniste

În urma muncii creative asidue, plină de inspirație, cugetare și progres, conform informațiilor notate în dosarul personal al compozitorului A. Mulear, se cunoaște faptul că, în portofoliul său componistic se găsesc peste 350 (?!) de lucrări muzicale care au fost publicate atât pe teritoriul Moldovei, cât și în Ucraina și Moscova. Grație colaborărilor muzicale fructuoase de la acea vreme cu țările vecine, majoritatea lucrărilor semnate de A. Mulear au fost interpretate pe scenele republicilor fostei Uniuni Sovietice, dar și peste hotarele ei [46, p. 4].

Datorită faptului că lucrările sale muzicale sunt de o individualitate deosebită, A. Mulear a reușit să se bucure de reputație și notorietate, dar totodată, să se evidențieze în cercul compozitorilor profesioniști, implicându-se în activitățile vieții muzicale și sociale. Acest lucru fortifică și lărgește orizontul componistic al maestrului, care semnează lucrări importante, unele dintre ele fiind scrise în mod special pentru o serbare sau evenimente importante din cultura sovietică. Ulterior, câteva dintre aceste creații au fost premiate cu diplome.

Caracterizat de către colegii de breaslă, compozitorul A. Mulear a fost o persoană principială și autoritară în ceea ce privește rezolvarea problemelor de ordin creativ, dar în același timp – un bun îndrumător pentru tinerii compozitori, oferindu-le ajutor necondiționat, sfaturi și informații utile în dezvoltarea traseului profesional al acestora. Pe lângă cele enumerate, A. Mulear a devenit și un participant activ în cadrul nenumăratelor manifestări de ordin cultural, precum concursuri, concerte și congrese. De asemenea, numele maestrului era întâlnit și pe afișele *Decadei artei și literaturii moldovenești* la Moscova și *Decadei culturii bulgare*, unde lucrările sale ocupau un loc central și se bucurau de succes. Un prim exemplu în acest sens este participarea lui A. Mulear în cadrul Plenarei Uniunii Compozitorilor (UC) al RSSM în anul 1952, în sala Filarmonicii de Stat din Moldova, cu lucrarea *Cvartet de coarde* în 3 părți [241].

În *Informațiile despre creșterea numărului componenței membrilor Uniunii Compozitorilor, liste și date sumare privind numărul de lucrări scrise de compozitorii din Moldova*, întocmită în anul 1593, se găsesc date despre opusurile semnate de A. Mulear pentru perioada anilor 1946–1952, până la 1 iunie:

a) lucrări simfonice și forme ample – 1;

b) cantato-oratoriale și forme ample pentru cor – 1;

c) instrumentale și creații pentru cor de forme mici – 1;

d) creații vocale de forme mici – 1;

e) prelucrări de piese și dansuri populare – 1 [281].

Într-un alt document – *Lista creațiilor cantato-oratoriale, simfonice și camerale scrise de compozitorii din Moldova, după Primul Congres al Uniunii Compozitorilor din RSSM (1948–1955),* sunt incluse trei compoziții ale lui Mulear: *Rondo moldovenesc* pentru vioară și pian (1949), *Cvartet pentru coarde* în 3 părți (1953) și *Humoresca* pentru pian (1954), fiind plasate în secțiunea a III-a – *Muzică camerală,* punctul a) *instrumentală* [282].

Despre participările dinamice și considerabile ale compozitorului A. Mulear în dezvoltarea și evoluția vieții muzicale autohtone, găsim și în notițele istorice scrise de muzicologul și prietenul său Z. Stolear, citățm: „Acest lucru este dovedit și de aprecierea pozitivă a *Concertului pentru trompetă și orchestră* al lui A. Mulear, inclus în programul *Primului Congres al compozitorilor moldoveni* (1956)" [287, p. 116]. Fiind unul dintre genurile muzicii instrumentale de o importanță deosebită, acesta poate fi considerat unul dintre cele mai complexe genuri ale muzicii universale, având la baza dezvoltării sale latura comunicativă. Genul de concert instrumental este cel mai oportun în situația de dialogare între compozitor și public, în acest mod ajutând ,,la rezolvarea problemei de supraviețuire a muzicii serioase în lumea contemporană" [3, p. 703]. În portofoliul compozitorului A. Mulear nu se găsesc multe lucrări predestinate genului de concert instrumental, însă *Concertul pentru trompetă și orchestră* scris în anul 1955, pe bună dreptate poate fi considerat un opus reprezentativ, fiind catalogat ca „primul concert autohton predestinat unui instrument aerofon [46, p. 22].

În aceeași ordine dei idei, menționăm și *Listele creațiilor compozitorilor Moldovei, scrise în anii 1956–1958*, în care sunt incluse și câteva opusuri semnate de A. Mulear, printre care *Balet în 3 acte*, pe libret de A. Smolina, cântecul *Tinerețea mereu înainte* pentru solist, cor și pian, pe versuri de V. Roșca și două piese pentru pian: *Viforița* și *Preludiu*. În documentul vizat este notat și faptul că maestrul lucrează asupra poemului simfonic *Codrii* [284].

În vara anului 1957, mai exact în luna iunie, o altă lucrare semnată de A. Mulear este propusă spre includere în *Lista creațiilor și interpreților muzicii moldovenești recomandate pentru înregistrări la radio unional*, și anume *Andante* din *Cvartetul pentru coarde*, în interpretarea soliștilor de la Filarmonica de Stat din Moldova [283].

Printre primele prezențe ale lui A. Mulear în calitate de compozitor se numără și concertul din Kiev, care a avut loc la data de 18 noiembrie 1958, cu piesa *Măi scripcare, măi cobzare*, plasată în prima secțiune a evenimentului. Acest fapt este confirmat de informațiile din *Programul concertelor din creațiile compozitorilor Moldovei* [242].

De asemenea, reamintim faptul că piesa-cantată *Slavă Moscovei* a deschis *Decada artei și literaturii moldovenești* la Moscova în anul 1960, iar în Procesul-verbal nr. 16 din 23 august 1963 al Consiliului Uniunii Compozitorilor, se vorbește despre propunerea spre interpretare a două lucrări pentru voce (bariton) și pian pentru *Decada Bulgară* semnate de A. Mulear: *Balcanii haiducești* și *Râčenica (Renumita) bulgară,* pe versuri de Hristo Radevski [245]. Cu privire asupra acestor lucrări și-au expus opinia câțiva membri ai Consiliului, exprimându-și impresiile în urma audițiilor. A. Sofronov: „Factura pianistică este interesantă, iar limbajul muzical – bogat"; D. Gherșfeld: „Din punctul meu de vedere, cea mai deosebită este lucrarea a doua"; P. Rivilis: „Fiecare piesă își are individualitatea și originalitatea sa, dar există unele elemente comune. În cea de-a doua piesă, în partida pianului se fac simțite unele momente dezolante", iar la final și-a expus opinia Iu. Țibulschi: „Piesele sunt destul de bune, chiar te inspiră" [ibid.].

Într-un alt document găsit în arhiva AOSP – Proces-verbal nr. 21 din 4 octombrie 1963 al Consiliului Uniunii Compozitorilor, este notat despre o altă lucrare semnată de A. Mulear – *Imnul lui Octombrie,* pe versuri de P. Cruceniuc. Acesta a fost interpretat de către B. Raisov în contextul audițiilor lucrărilor cu subiect patriotic. Despre această creație au vorbit D. Fedov: „O lucrare interesantă, dar obișnuită" și Z. Stolear: „Din punctul meu de vedere este o compoziție creată profesionist" [245].

Cercetătoarea N. Blându, analizând sursele arhivistice cu referire la activitatea Capelei Corale *Doina*, menționează și numele lui A. Mulear: „În cadrul concertelor cu participarea tuturor colectivelor artistice republicane, Capela Corală *Doina* se prezintă cu câteva creații vocal-simfonice (în colaborare cu orchestrele simfonice) sau cu un program scurt de tip divertisment, în dependență de tematica evenimentului și contingentul spectatorilor. De exemplu, în cadrul concertului maeștrilor de artă dedicat Primului Congres al Lucrătorilor din Cultură (20 februarie 1966), *Doina* a interpretat poemul pentru cor și orchestră *Zdraviția (Здравица*), semnat de S. Prokofiev, împreună cu colectivul coral al Teatrului Moldovenesc de Stat de Operă și Balet și Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat. La finalul concertului a fost interpretată piesa *Cântec despre Moldova* de A. Mulear [229]. Această creație se regăsește în programul concertului de deschidere a Zilelor Culturii și Artei RSSM la Moscova, din 5 septembrie 1967, precum și în alte concerte ale colectivelor Filarmonicii pentru toată perioada studiată (1963–1975 – D.T.) [228; 18, p. 37]".

În același an (1967), la data de 14 februarie în cadrul Congresului al III-lea al UC din RSSM, conform autobiografiei compozitorului din dosarul personal, au fost interpretate în premieră cele *Șase miniaturi (concertistice)* pentru vioară și pian și *Uvertura Festivă*, editate ulterior la Moscova, în anii 1969 (Notografie, nr. 3) și respectiv 1978 [46, p. 29], iar câteva luni mai târziu –

în iunie 1967, lucrarea corală *Auzi codrii foșnesc* a fost înaintată spre interpretare la *Teleradio-Moldova* [ibid., p. 28].

Potrivit Procesului-verbal nr. 6 din data de 16 septembrie 1967 al Adunării Uniunii Compozitorilor RSSM [247, p. 15–16], cele *Șase miniaturi* pentru vioară și pian au fost audiate și evaluate, alături de lucrările lui V. Borodin și D. Fedov, de către mai multe personalități importante ale culturii muzicale autohtone. Printre aceștia s-au remarcat compozitorii D. Fedov, M. Kopytman, P. Rivilis, V. Poleakov, V. Zagorschi, exprimându-și opiniile, uneori contradictorii. Piesele au obținut o apreciere generală pozitivă, stârnind interesul colegilor de breaslă și chiar provocând dezbateri asupra calităților lor muzicale. Membrii UC au subliniat, în special, tratarea reușită a instrumentului solistic.

V. Zagorschi a văzut în opusul lui A. Mulear o anumită perspectivă în ceea ce privește implementarea folclorului muzical în creațiile compozitorilor moldoveni. D. Fedov: „Piesele lui A. Mulear au produs impresii bune", iar Z. Stolear a adăugat: „Piesele lui A. Mulear au impresionat. Se pare că, posibilitățile violonistice au fost utilizate unidirecțional, în rezultat, formându-se o oarecare monotonie. În general, muzica este interesantă și neapărat va fi inclusă în repertoriul de concert". Următorul comentariu a fost oferit de P. Rivilis: „Sunt sigur că, orice violonist bun va interpreta cu succes lucrările lui A. Mulear. Piesele lui V. Borodin se prezintă a fi mai abstracte comparativ cu piesele lui Mulear". M. Kopytman: „Foarte mult mi-au plăcut piesele lui A. Mulear. Vioara este utilizată într-un mod interesant. Mi se pare că, în ciclu sunt multe contraste fracționate. Greșeala compozitorului, din punctul meu de vedere, este utilizarea formelor ostinato. Mai puțin mi-a plăcut Miniatura a VI-a, deși, de sine stătătoare ar putea fi chiar foarte bună" [ibid.].

Între venerabilul compozitor V. Poleakov și încă tânărul autor M. Kopytman a apărut o mică discuție despre faptul apelării la folclor. V. Poleakov, menționând: „Piesele lui A. Mulear atrag atenția chiar după tehnicile sonore. El mediază folclorul prea concret (doina, oleandra, hora, învârtita și altele). Aceste tendințe sunt interesante ca și o nouă abordare a folclorului în activitatea noastră camerală". Iar pe de altă parte, M. Kopytman remarcă că: „Nu sunt de acord cu V. Poleakov. Chiar dacă piesele lui A. Mulear îl repetă pe B. Bartok, atunci este bine. Orice apel la folclor ar trebui salutat în toate modurile posibile" [247]. Spiritele fierbinți au fost echilibrate de către președintele de atunci al Uniunii Compozitorilor, V. Zagorschi: „În general, piesele sunt foarte frumoase și inspirate, și ele pun acum în fața noastră întrebarea: unde și cum se dezvoltă activitatea noastră componistică, este oare progres sau noi în continuare utilizăm tehnicile vechi, metodele de abordare a folclorului și așa mai departe. La Mulear se simte că el s-a regăsit pe sine însuși, a găsit un flux bun și proaspăt de inspirație" [ibid., p. 15–16].

În Procesul-verbal nr. 8 al Consiliului Uniunii Compozitorilor din Moldova, semnat la 8 decembrie 1971, se propune de a include *Patru piese* pentru vioară aparținând lui A. Mulear, în cadrul concertului care urma să se organizeze la *Casa compozitorilor*, alături de *Cvartetul de coarde nr. 2* de S. Lobel, *Trio* pentru pian de S. Buzilă, *Piese pentru* pian de A. Luxemburg, *Recitativ și Burlesca* pentru vioară de Gh. Neaga, *Două piese* pentru cvartetul de coarde de E. Doga, urmate de un șir de romanțe și piese semnate de compozitorii A. Stârcea, Gh. Neaga, V. Slivinschi, V. Masiukov, D. Fedov, A. Ranga, D. Gheorghiță [250, p. 13].

Pentru a definitiva într-un mod veridic aspectul istoric al lucrării *Patru piese* pentru vioară, vom prezenta datele acumulate în ordine cronologică:

— anul 1970 este indicat în sursele Internet: pe pagina biografică a compozitorului A. Mulear de pe platforma Wikipedia [349], în materialul *Expoziției online* [328] din colecția Bibliotecii Științifice USARB (dedicată a 100 de ani de la nașterea compozitorului A. Mulear), în Enciclopedia bibliografică mare [342];

— până la a. 1971, făcându-se, mai degrabă, referire tot la anul 1970, în baza informației din Procesul-verbal nr. 8 al Consiliului UC din 8 decembrie 1971, unde numele compozitorului Mulear este notat în subpunctul trei, intitulat *Lucrări incluse în programul Concertului desfășurat la Casa compozitorilor* cu *Patru piese* pentru vioară [250, p. 13];

— anul 1973 este înregistrat în monografia semnată de muzicologul T. Berezovicova – *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX)*, în capitolul II. Suite camerale, subcapitolul II. 2. Suite pentru duete, nr. 7 [15, p. 162];

— anul 1974 este precizat în lexiconul biobibliografic bilingv *Compozitori și muzicologi din Moldova*, alcătuitor G. Ceaicovschi-Mereșanu [26, p. 61–62] și în cel alcătuit de V. Degtearev – *Compozitori și muzicologi din Moldova* [171, p. 57], informația fiind preluată de cercetătoarele N. Cozlova și S. Țircunova, autoarele monografiei *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria și metodica predării* [168, p. 230].

Reieșind din faptul că, maestrul A. Mulear nu mai are compus un alt ciclul din patru piese pentru vioară și pian (în baza cercetărilor efectuate), deducem ideea că, cel mai probabil, acest document (Procesul-verbal nr. 8 al Consiliului UC din 8 decembrie 1971) relevă, de fapt, despre interpretarea celor patru piese din *Ecoul codrilor*, care ulterior, în a. 1975, au fost editate sub forma unui ciclu unitar din patru părți, fără să fi beneficiat vreodată de un titlu independent. Remarcăm că, în lista creațiilor semnate de către compozitor se mai găsește o lucrare cu denumirea *Ecoul codrilor*, dar care aparține genului de poem simfonic (partitura poemului simfonic *Ecoul codrilor* se datează cu anul 1982).

Așadar, titlul poetic al Ciclului din patru piese pentru vioară și pian, deseori menționat în sursele academice ca *Ecoul codrilor*, lipsește din ediția partiturii, ceea ce prezintă o notabilă

discrepanță în datele despre lucrare. Poate fi posibil, ca alegerea de a omite titlul în partitură să fie o decizie deliberată a autorului, menită să ofere interpreților și ascultătorilor o libertate în interpretarea și asimilarea acestui opus. În același timp, ipoteza că numele ciclului a fost adăugat mai târziu nu poate fi exclusă, având în vedere distanța de aproape zece ani dintre cele două documente justificative (1970 sau 1971–1981).

O incursiune atentă în dosarul personal al compozitorului A. Mulear [46], scoate la iveală o descoperire substanțială, cu implicații semnificative în perceperea ciclului său de piese. În *Lista creațiilor scrise în perioada anilor 1970–1981* [ibid., p. 12], autorul dezvăluie că, alegerea sa personală pentru titlul ciclului este, într-adevăr, *Ecoul codrilor*. Astfel, investigația nu doar confirmă denumirea autentică, dar adaugă o perspectivă mai profundă în înțelegerea acestui ciclu muzical, evidențiind intențiile artistice ale maestrului, subliniind importanța titlului în exprimarea mesajului său muzical. Această perspectivă subliniază importanța atenției la detalii în selectarea și transmiterea informațiilor despre creațiile artistice. De asemenea, reliefează complexitatea procesului de identificare și calificare a lucrărilor muzicale, evidențiind modul în care o etichetare incorectă poate influența percepția asupra creației.

În genul de sonată, care se evidențiază într-un mod considerabil în domeniul muzicii cameral-instrumentale, și se consideră ca un ,,gen pluripartit, complex, care ilustrează căutările în domeniul stilistic, al soluțiilor de realizare artistică” [3, p. 604], compune și A. Mulear – *Sonatina* pentru pian (1960), *Sonata* pentru pian (1976), *Sonata* pentru flaut și pian (1979).

Prima dintre ele – *Sonatina* pentru pian – este lucrarea de debut în genul vizat din palmaresul compozitorului. Conform Procesului-verbal nr. 3, aceasta, alături de alte compoziții, a fost interpretată la *Consiliul membrilor Uniunii Compozitorilor* din data de 22 septembrie 1972, de către remarcabila pianistă sovietică G. Strahilevici [252]. În urma audiției, dar și a impresiilor create asupra lucrării s-au expus mai mulți membri. Primul a fost V. Vilinciuc: „Sonatina lui A. Mulear – tot mi-a plăcut. Aici disonanțele nu sunt scrise de dragul disonanțelor și nu sunt folosite ca un scop final, ci ca un mijloc de a realiza o imagine artistică. În sonatină, puteți simți atât melosul moldovenesc, cât și semnătura de autor”. Un alt membru care vine cu o expunere asupra celor audiate este Iu. Țibulschi: „În principiu, tinerii compozitori introduc în lucrări abilități motorii, iar în exces acestea nu pot fi tolerate. Acest lucru s-a manifestat în *Partita* lui V. Bitkin și parțial în *Sonatina* lui A. Mulear, în prima mișcare. Cea de-a doua mișcare a sonatinei este de o frumusețe și o poetică rară. Disponibilă și pentru repertoriul pedagogic”. În încheiere, se expune N. Chiosa, menționând că, aceasta este „o lucrare interesantă și definită național de Mulear” [ibid., p. 14–17].

O a doua lucrare de acest gen compusă de maestrul Mulear și propusă la *Concursul Republican de Compoziție* este *Sonata* pentru pian care îi aduce locul II la nominația *Cea mai bună*

creație camerală, fiind interpretată la 6 decembrie 1976, iar în octombrie 1980, a fost cântată în programul unui alt concert, alături de lucrările muzicale semnate de compozitorii Z. Tkaci, Gh. Neaga, V. Zagorschi, S. Buzilă, A. Luxemburg, B. Dubosarschi și S. Lungul [256].

Numele compozitorului A. Mulear figurează și pe fișa de program din cadrul *Congresului al V-lea al Uniunii Compozitorilor din RSSM* (1979), cu două opusuri: *25 de piese pentru pian pentru diferite dificultăți tehnice* și *Sonata* pentru flaut și pian, informație notată în dosarul personal al compozitorului [46, p. 15].

Un an mai târziu, în 1980, lucrarea sa – poemul simfonic *Tatarbunar* pentru orchestra simfonică mare – a fost inclusă în *Planul de lungă durată din fondul compozițiilor înregistrate a compozitorilor moldoveni din anii 1980–82* [164]. În aceeași perioadă, A. Mulear scrie compoziția *Aria Mamei* pentru mezzo-soprano și orchestră, pe care o dedică aniversării a 30 de ani de la Biruința asupra Germaniei fasciste, fiind urmată de poemul pentru cor *Viața este la fel de lungă ca timpul* – lucrare corală a cappella, pe versuri de B. Istru, dedicată *Congresului XXV-lea al PCUS* [46, p. 15].

În baza informațiilor din Procesul-verbal al adunării Uniunii Compozitorilor, din data de 2 noiembrie 1979, aflăm că, în cadrul secției *Muzică simfonică și camerală,* a fost interpretat în premieră ciclul *Patru piese* pentru cvartetul de coarde, alături de alte lucrări, precum *Capriccio* pentru vioară solo de Gh. Neaga, *Muzică de seară* pentru pian și *Aria* pentru vioară și pian de V. Bitkin. [255, p. 24]. În urma audiției, asupra ciclului nominalizat și-au expus părerile mai multe personalități autohtone din domeniu. În deschiderea discuției s-a pronunțat compozitorul V. Simonov: „Impresiile de astăzi sunt foarte plăcute, întrucât au fost prezentate compoziții de un nivel înalt. Lucrarea lui Mulear este realizată cu multă căldură, în ea se simte bunul simț al proporției. Piesele sunt contrastante, bazate pe două planuri, în care se combină elemente de recitativ cu melodia națională", încheindu-și discursul pe o notă cordială: „Felicit toți autorii cu succesele creative" [ibid., p. 24].

Tânărul compozitor și interpret B. Dubosarschi a evidențiat simplitatea, dar în același timp, și originalitatea opusului, afirmând următoarele: „Piesele lui Mulear mie îmi sunt foarte simpatice. Ele sunt menținute în spiritul folcloric, scrise într-un limbaj simplu, laconic – și asta este meritul lor. Aceste piese, fără îndoială, vor intra în repertoriul concertistic", iar muzicologul E. Kletinici a apreciat rafinamentul miniaturilor: „Astăzi, într-adevăr, este o seară frumoasă – se interpretează multă muzică bună. În piesele lui Mulear este mult bun gust, se simte mâna sigură a maestrului" [ibid., p. 24].

Totodată, muzicologul și prietenul din copilărie a lui A. Mulear, Z. Stolear, în discursul său a evidențiat în prim-plan spiritul moral și etic al mesajului componistic: „Piesele lui Mulear, dedicate memoriei lui A. Stârcea, eu le percep ca o faptă morală înaltă a compozitorului, care ne

impune să medităm asupra moralității și datoriei civice. Aici se simte multă căldură și umanitate. Coloritul moldovenesc este reliefat într-un mod strălucitor" [ibid., p. 25]. La finalul dezbaterii, o notă pozitivă a oferit G. Pirogova, urmată de G. Kuzmina: „Toate lucrările prezentate astăzi sunt foarte interesante – în piesele lui Mulear se simte multă vioiciune", iar S. Lungul a apreciat imaginea muzicală originală și creativă a opusului: „Mulear a creat o lucrare interesantă și proaspătă, utilizând propriile mijloace tradiționale. Piesele sale atrag prin stratul folcloric durabil și prin libertate artistică" [ibid., p. 25].

Cu același an – 1979, se datează *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde, conform primei și ultimei foi a manuscrisului, care conține patru miniaturi comune cu ciclul *Patru piese*. Una din piesele ciclului este posibil să fi fost scrisă chiar cu câțiva ani mai devreme, nefiind încadrată până atunci într-o creație amplă, găsindu-și, ulterior, locul oportun în ciclul *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde (Anexa 1, ex. 3.3.9). Această constatare este susținută de programul concertului cameral desfășurat în a doua jumătate a lunii aprilie, în anul 1974, la Filarmonica din Cernăuți, în cadrul căruia A. Mulear a participat cu câteva piese pentru cvartetul de coarde. Astfel, putem deduce că, una dintre ele, ar putea fi anume această piesă [253, p. 4–5]. Totodată, în *Documentele despre desfășurarea celei de-a XIV-a Plenare a Uniunii Compozitorilor din RSSM, 12-17 decembrie 1981*, se relatează despre tendința compozitorilor autohtoni de a scrie lucrări pentru ansamblul cameral, fiind menționat și compozitorul A. Mulear cu nenumărate miniaturi pentru cvartetul de coarde, unite în cicluri a câte 2, 4, 5 și 6 piese [156, p. 7].

Ciclul *Cinci piese* pentru cvartetul de coarde se poate găsi sub formă de partitură manuscrisă, păstrată în arhiva Companiei *Teleradio-Moldova*. Remarcăm că, pe foaia de titlu a ambelor lucrării manuscrise analizate lipsește notița cu privire la omagiul compozitorului A. Stârcea. Cu toate acestea, în alte surse, precum *Lista creațiilor compuse în perioada 1970–1981*, păstrată în dosarul personal al compozitorului A. Mulear [46, p. 15], în *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX)* [15, p. 123], și în lista lucrărilor compozitorului A. Mulear din *Registrul fonogramelor din Fondul Companiei Publice Teleradio-Moldova,* digitalizat de cercetătoarea H. Barbanoi în cadrul proiectului științific AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova, 2011-2014* [75], această dedicație este notată.

În *Corespondența UC a RSSM cu UC a Republicilor Sovietice și alte organizații în vederea rezolvării întrebărilor artistice a anului 1981,* se găsesc două surse cu privire la *Festivalul întregii Uniuni de muzică sovietică din Tbilisi* care a avut loc în luna octombrie, 1981. În Procesul-verbal din luna aprilie 1981, se menționează participarea lui A. Mulear cu ciclul *Șase miniaturi* pentru vioară și pian, cu durata de 15 minute, alături de alți compozitori, printre care: V. Zagorschi – *Muzică pentru pian și corzi* (22 minute) și *Suita pentru oboi și pian* (12 minute), Gh. Neaga – *Cvartet pentru coarde Nr. 1* (18 minute), S. Lungul – *Măști pentru pian* (7 minute), E. Doga,

A. Sochireanschi și C. Rusnac – *Piese* (15 minute) [240, p. 2]. În cel de-al doilea document, întocmit la 4 iunie 1981, se subliniază faptul că toate lucrările enumerate mai sus vor fi interpretate de către cunoscuții muzicieni – G. Strahilevici, Artistă Emerită a RSSM (pian); S. Propișcean, laureată a concursurilor internaționale (vioară); A. Lazariuc, laureată a Concursului internațional al cântecului patriotic *Garoafa roșie*; M. Evstigneev (oboi), sub conducerea baghetei dirijorale a lui A. Samoilă (dirijorul orchestrei simfonice) [ibid., p. 5].

Numele compozitorului A. Mulear se regăsește și în programul celei de-a *XIV-a Plenare a Uniunii Compozitorilor din Moldova*, din perioada 12–17 decembrie 1981, ce cuprinde lucrări muzicale la două categorii:

1. Muzică simfonică – Concertul simfonic care a avut loc în Sala Mare a Filarmonicii, 12 decembrie, ora 19:00, alături de E. Doga, S. Lungul, S. Lobel, T. Chiriac și A. Sochireanschi, în interpretarea Capelei academice corale *Doina*, conducător artistic – V. Garștea și a Orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat, dirijor principal – D. Goia [156, p. 36];

2. Muzică cameral – Concertul de muzică cameral care s-a desfășurat în incinta Bibliotecii de Stat a RSSM *N. K. Krupskaya*, în data de 14 decembrie, ora 15:00, alături de Gh. Neaga, A. Sochireanschi, V. Zagorschi, V. Rotaru, E. Doga, A. Luxemburg, V. Simonov, S. Lungul, L. Gurov, V. Lorinov și Z. Tkaci, cu participarea Cvartetului de coarde de la Teleradio de Stat a RSSM în componența: Iu. Nasushkin, A. Mirocinik, B. Dubosarschi, N. Tatarinov și a soliștilor: G. Moseico – flaut; I. Josan – violoncel; A. Chikilov – violă; V. Coval – baian; S. Strezeva – soprano și F. Kalinsky – bariton [ibid., p. 32].

De asemenea, numele lui A. Mulear figurează și în *Lista cu înregistrări ale pieselor populare din Bender și raioanele alăturate*:

a) Dansuri moldovenești: *Hora, Oleandra, Ileanuța, Joc 1, Joc 2*;

b) Dans găgăuz: *Joc*;

c) Dansuri bulgare: *Tanțuva 1, Tanțuva 2, Oleandra 1, Oleandra 2* [284].

O altă lucrare din portofoliul compozitorului este *Simfonietta* pentru orchestra de coarde, scrisă în perioada anilor 1982–1983. În baza informațiilor din Procesul-verbal nr. 2 al Adunării Uniunii Compozitorilor din 19 februarie 1992, cunoaștem faptul că, opusul a fost propus spre interpretare în cadrul concertului din Israel, din luna mai, în prima secțiune – *Lucrări pentru orchestra de coarde* [73].

În anii următori, compozițiile lui A. Mulear au mai fost incluse în evenimentele muzical-culturale ale țării. Astfel, conform broșurii Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, ediția a IV-a (1994, Chișinău), în data de 11 aprilie (luni), ora 16:00, a fost organizat un concert la Sala cu Orgă – *Sonate pentru pian de compozitori din Moldova*, în intepretarea Iu. Rivilis. În program au

răsunat, alături de lucrarea lui Mulear, sonatele semnate de V. Doni, P. Rusu și B. Dubosarschi [48, p. 8].

Nu putem ignora nici *Buletinul informativ „De la Congres la congres" (anii 1994–1998, Chișinău)*, în care numele regretatului compozitor A. Mulear este trecut în programul câtorva concerte. Unul dintre acestea fiind cel cameral, din data de 4 februarie 1996, desfășurat în cadrul celei de-a *XIX Plenară a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Moldovei (3–12 februarie 1996)*. Au răsunat creații semnate de T. Tarasenko, G. Kuzmina, V. Vilinciuc, P. Rivilis, E. Fishtik și Gh. Neaga, în interpretarea ansamblului *Ars Poetica*, soliști – A. Strezeva, G. Kuzmina, L. Paladi, Iu. Rivilis și V. Shapoval [44, p. 2]. În același document găsim informații cu privire la *Seara în memoria celor plecați,* care a avut loc la data de 28 aprilie 1997. În cadrul acestei solemnități au răsunat înregistrări ale lucrărilor lui Șt. Neaga, S. Lobel și A. Mulear [ibid., p. 13].

Iar din evenimentele muzicale mai recente, reamintim de concertul coral *Pe-un picior de plai, pe-o gura de rai*, din data de 7 noiembrie 2018, ora 18:00, de la Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici* (Sala mică), în cadrul căruia a răsunat piesa corală *La mijloc de codru des* semnată de A. Mulear, pe versuri de M. Eminescu, în interpretarea Capelei Corale *Doina,* prim-dirijor – I. Stepan, maestru de cor – M. Mihalaș, la pian – I. Iliin. În program au mai fost interpretate creații de P. Șerban, V. Condrea, E. Doga, C. Rusnac, Gh. Strezev, P. Constantinescu și alții [331].

Conform observațiilor efectuate asupra întregii creații a lui A. Mulear, putem concluziona că portofoliul său componistic, pe lângă faptul că, cuprinde o gamă foarte largă de lucrări, cu un număr impresionant, aceasta se remarcă și prin varietatea de genuri, aparținând domeniilor muzicale diverse, precum teatru muzical, muzică de cameră, poezie simfonică, muzică corală. De asemenea, un loc aparte în creația maestrului a ocupat formele mici – miniaturi și piese. În ceea ce privește implicarea în activitățile și manifestațiile muzicale publice, A. Mulear și-a demonstrat simpatia și atașamentul față de cultura muzicală autohtonă, dar și de viața culturală moldovenească în general.

Pentru transparența celor expuse mai sus se propune următorul tabel care expune o listă cronologică a creațiilor semnate de către compozitorul A. Mulear (a se vedea în Anexa 6), realizată, în mare parte, în baza informațiilor preluate din dosarul său personal [46], și în special, din Procesele-verbale ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova (1946–2014), fondul nr. 1, inventarul nr. 1. Această listă cronologică a lucrărilor lui A. Mulear ar putea fi incompletă, din cauza unor omisiuni, dar totuși ne oferă un tablou comprehensibil și ne permite să vorbim despre semnificația contribuției lui A. Mulear la cultura muzicală din Republica Moldova.

3.3. Creația instrumental-camerală a compozitorului A. Mulear în contextul domeniului indicat din Republica Moldova: privire sincronică

Muzica instrumentală de cameră este un domeniu bogat al culturii muzicale universale care cuprinde lucrări pentru diverse ansambluri. Apreciat ca un gen foarte prolific al artei muzicale componistice și interpretative, ansamblul instrumental are la bază o istorie de formare lungă și un impuls de dezvoltare foarte intens. Respectiv, cu pași prompți s-a impus ca un gen solicitat atât în creația compozitorilor de aripa europeană, cât și în creația marilor compozitori ruși și basarabeni din diferite epoci, stiluri și școli. Motivele care au determinat creșterea gradului de solicitare a genurilor camerale în muzica europeană, citate în cunoscuta monografie a lui L. Raaben, au fost „reînarmarea tehnică" a muzicii europene, care a început la sfârșitul secolului al XIX-lea, și mișcările naționale din diferite țări [262, p. 5], dar, mai ales, proprietățile organice ale genului în sine, capabil să întruchipeze cele mai mici mișcări de emoție și, în acest sens, deschiderea către idei noi (calitățile de variabilitate și mobilitate ale genului).

Prezentând un interes deosebit al timpului în viața muzicală, acest domeniu (genul instrumental-cameral) își găsește loc de frunte și în creația compozitorilor din Republica Moldova. Este dificil să numim un compozitor care să nu se fi încercat în domeniul instrumentalismului de cameră. Scopul primordial al generațiilor de compozitori la crearea diverselor lucrări muzicale de tip cameral a fost asimilarea tradițiilor muzicale europene cu specificul gândirii muzicale naționale. În același context, subliniem faptul că muzica camerală, pe de o parte, oferă compozitorilor posibilitatea de a-și soluționa diverse probleme ce țin de specificul artistic, de a căuta noi stiluri și tehnici, oferă posibilitatea unei exprimări libere a autorilor (emoțiile, stările, trăirile și sentimentele), iar pe de altă parte, – genul cameral reușește să propage și dezvolte grupul de instrumentiști care dispun de flexibilitate în procesul experimentării.

Dacă istoria muzicală universală cuprinde o gamă variată de genuri ce se afirmă pe parcursul diferitor perioade, conturând diverse diagrame de dezvoltare, atunci în creația muzicală basarabeană, genurile de cameră au jucat un rol important atât în formarea talentelor, cât și în dezvoltarea profesionalismului componistic. O clasificare oportună a acestui îndelungat proces o găsim în monografia muzicologului E. Mironenco – *Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical)* care poate fi împărțit în trei etape [216, p. 208]. Mai jos, vom propune o scurtă caracterizare a perioadelor evidențiate pentru a contura un tablou comprehensibil despre situația dezvoltării genului cameral. Respectiv, urmărind cercetările efectuate de muzicologii autohtoni, menționăm că în perioada anilor 1940–1950 se remarcă stagnarea muzicii de cameră, însă unii compozitori continuă să se adreseze acestui gen precum Ș. Neaga cu *Fantezia moldovenească* pentru vioară și pian.

Următorul deceniu (anii 1960–1970) prezintă pentru muzica de cameră o perioadă prodigioasă de creștere și evoluție, ieșind în lumina zilei lucrări distinse. „În anii 1960 și în prima jumătate a anilor 1970, muzica instrumentală de cameră a fost caracterizată de o creștere intensă a profesionalismului componistic" – enunță cercetătoarea E. Mironenco, afirmând totodată că „neofolclorismul și definiția sa internă *noul val folcloric* au avut impactul cel mai favorabil" [216, p. 208]. Printre deosebitele creații ale timpului respectiv se remarcă: *Rapsodia* pentru vioară, două piane și percuție de V. Zagorschi (1966), *Suita* pentru vioară și pian de P. Rivilis (1966), *Recitativ și Burlesca* pentru vioară și pian de Gh. Neaga (1971), în care într-un mod armonios se oglindește stilul improvizatoric al muzicii populare lăutărești.

O altă etapă impunătoare în dezvoltarea genurilor muzicii de cameră sunt anii 1970–1980, întrucât cele mai semnificative realizări în acest domeniu sunt legate de căutările compozitorilor care au contribuit la dezvoltarea artei muzicale naționale. „Compozitorii moldoveni au reușit să extindă și să îmbogățească considerabil paleta de atracții stilistice și imagistice, să depășească provincialismul" – remarcă E. Mironenco [216, p. 209-210]. Printre aceștia se remarcă S. Lobel cu *Cvartetul nr. 2* și *3*, V. Zagorschi – *Muzica pentru pian și corzi*, Gh. Neaga prezintă o gamă largă de lucrări printre care *Cvartetul nr. 2* și și lista poate continua.

Genul muzicii cameral-instrumentale de fapt, își are apogeul în muzica autohtonă în perioada anilor 1960–1970, în care se evidențiază un început al dezvoltării muzicii profesioniste. La acest capitol face referire și muzicologul I. Miliutina, descriind panorama generală a creației muzicale din republică, observând productivitatea domeniului muzicii camerale: „Odată cu evoluția sa, el (genul ansamblului de cameră – n. n.) demonstrează în mod clar o imensă schimbare calitativă care a avut loc în muzica moldovenească […] S-a extins paleta mijloacelor expresive, s-a aprofundat refracția proprietăților melosurilor populare." [212, p. 7].

Analizând portofoliul componistic al lui A. Mulear, menționăm faptul că, pe lângă deosebitele și remarcabilele lucrări vocale și corale, în creația compozitorului un loc distinct îl ocupă compozițiile instrumental-camerale – suite, cvartete, sonate, miniaturi concertistice și piese didactice, cu abordarea unei palete variate a componenților instrumentale – de la solo (în special, pian), duo (vioară și pian etc.), care se extind până la cvartet de coarde. Această constatare, de fapt, este reprezentativă pentru muzica academică autohtonă, în cadrul căreia se manifestă o tendință de utilizare de către compozitori a diverselor genuri, precum și a formelor – de la cele mai mici până la cele mai ample. Astfel, lucrările componistice ale lui A. Mulear, în care predominant se remarcă opusurile camerale, pot fi abordate în contextul muzicii instrumentale de cameră din Republica Moldova. Pentru a oferi un tablou integru, vom examina cele mai solicitate genuri din portofoliul de creație a compozitorului A. Mulear (Anexa 6), orientându-ne la periodizarea

domeniului instrumental autohton. Respectiv, este indispensabilă relatarea scurtă a parcursului istoric al genurilor nominalizate anterior.

Un gen ce se conturează tot mai des începând cu anii ’60 ai perioadei postbelice și se bazează pe principiul de continuitate ciclică este *suita*, care, grație entuziasmului, a sursei de inspirație și a dorinței compozitorilor de a experimenta, apare într-un număr destul de impunător.

„La sfârșitul anilor ’50 și în anii ’60, sfera principală de folosire a motivelor folclorice în calitate de semne naționale ale spectrului stilistic al lucrărilor componistice a fost drept ciclul instrumental – fie cel de suită, fie cel de sonata cu diferite varietăți de gen caracteristice aplicării lui (sonata…, simfonia…, concertul…, cvartetul de coarde)” – relatează V. Axionov [10, p. 65]. În același timp, cercetătorul nu ia în considerare ciclurile de piese, precizând „dacă e să omitem trecerea în revistă a numeroaselor miniaturi instrumentale în al căror cadru sunt incluse elemente muzicii populare […]” [ibid.].

Trebuie luat în considerare faptul că tocmai în anii 1960, A. Mulear compune numeroase piese instrumentale, didactice și concertante, reunite de autor în cicluri pentru pian și vioară (Anexa 6), printre care *Tablouri muzicale: 12 piese* pentru pian (1965), *Opt piese* pentru pian (1966), *Șase miniaturi (concertistice)* pentru vioară și pian (1966), două cicluri de piese pentru pian (1968), precum și *Suita (lirică)* pentru cvartetul de coarde (1967). Iar anii 1970, în creația compozitorului, sunt marcați de apariția ciclului programatic *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian (1970), a Sonatelor pentru pian (1976) și flaut (1970-1981), ciclurilor *Patru piese* pentru cvartet de coarde (*În memoria lui A. Stârcea*) / *Cinci piese* pentru cvartet de coarde (1979), și a seriei de suite pentru cvartet de coarde (1973, 1974, 1975).

Pe parcursul întregului deceniu, A. Mulear continuă să se ocupe de genul miniaturilor pentru pian, unite ulterior în ciclul publicat *25 de piese* pentru pian (1970–1981). Și, deși influențele folclorice sunt recunoscute de mulți cercetători ca fiind una dintre trăsăturile remarcabile ale stilului compozitorului din această perioadă, nu toate ciclurile instrumentale, fie că sunt cicluri de miniaturi sau genuri ciclice clasice precum sonate, suite, cvartete, conțin referințe la folclorul muzical.

Revenind la genul de suită, reamintim că ea a parcurs un drum lung în muzica componistică autohtonă, a cunoscut o dezvoltare și evoluție remarcabilă. Datorită fuziunii sale cu alte genuri, a influențelor unor factori socio-istorici și cultural-artistici, suita de fapt reflectă principalele etape de dezvoltare a procesului muzical-istoric din republica noastră.

Ținem să menționăm că, genul de suită instrumentală în secolul XX, conform repartizării efectuate de către muzicologul Tatiana Berezovicova, se divizează în două perioade mari:

1. Anii 1920–1950, cu împărțirea argumentată în două etape – a) anii 1920–1930; b) anii 1940–1950: timpul conștientizării de către compozitori a posibilităților artistice ale suitei, a asimilării normativelor clasice ale genului, a valorificării inițiale a surselor folclorului național.

2. Anii 1960–1990: timpul maturizării suitei ca gen în toată multitudinea speciilor ei, al lărgirii orizonturilor stilistice, a înnoirii substanțiale a limbajului muzical, al unor intense căutări în domeniul însușirii lexicului folcloric, al individualizării demersurilor autorilor în ceea ce privește rezolvarea problemelor de ordin artistic și tehnologic. Această perioadă poate fi delimitată în trei etape, trei faze ale procesului evolutiv: etapa ascensiunii (anii 1960), etapa de maximă înflorire (anii 1970–1980) și etapa de declin (anii 1990) [15, p. 11–12].

Suitele sunt compuse pentru o paletă largă de instrumente, dar și pentru componențe instrumentale diferite. Reieșind din lista lucrărilor camerale semnate de A. Mulear, deducem ideea că genul de suită a fost predestinat de către compozitor doar pentru cvartetul de coarde – *Suitele Nr. 1, 2, 3* și *4* (1973, 1974, 1975, 1980). De asemenea, în anii respectivi suite pentru cvartetul de coarde au scris și compozitorii V. Verhola, în a. 1973, și I. Macovei, în a. 1980. Astfel, opusuri în genul de suită semnate de A. Mulear, se raportează în special la perioada anilor 1970, când, conform afirmației muzicologului I. Miliutina „se remarcă cele mai îndrăznețe ieșiri prin generalizări foarte largi, prin tratări profunde ale particularităților melosului popular, prin tendințe spre descătușarea deplină a mijloacelor de expresie orientate spre soluționarea unor sarcini creative semnificative” [212, p.12].

Aceeași autoare, vorbind despre tangențele între lucrările mai ample elaborate sincronic cu piesele mici semnate de A. Mulear, relatează: „Lucrul la baletul *Făt-Frumos* a fost însoțit de crearea lucrărilor camerale de forme mici. În anii creării compoziției de balet *Spre lumină* și a poemului simfonic *Tatarbunar*, au fost scrise piese pentru cvartetul de coarde aranjate în două suite. Iar crearea *Simfonietei* și a celui de-al doilea *Cvartet de coarde* a fost însoțită de lucrul la o colecție de 25 de piese pentru pian” [208, p. 49].

Un alt gen preferat de către compozitori este *cvartetul* care, conform relatărilor muzicologului I. Miliutina „atrage atenția aproape tuturor compozitorilor din republică” [212, p. 16]. Primele cvartete scrise de către compozitorii autohtoni sunt semnate de către A. Mulear (1952), Gh. Neaga (1958) și V. Sîrohvatov (1959), însă totuși, cele care au deschis o nouă etapă de dezvoltare și evoluție a acestui gen au fost considerate opusuri ale lui S. Lobel, V. Zagorschi și E. Doga, în perioada anilor 1964–1965, 1968. „Anume compozitorii anilor ’60 au reușit să fortifice tradiția întreruptă în muzica moldovenească de aproape trei decenii” [ibid].

Importanța deosebită a genului de cvartet este evidentă îmbinând în sine elemente componistice și dramaturgice ale ciclurilor sonato-simfonice. Acest gen este potrivit pentru a putea reda și a exprima cele mai deosebite și sensibile emoții trăite de către compozitor.

În istoria muzicii naționale, anii 1970–1980 sunt caracterizați de ascensiunea genului de cvartet. Conform calculelor muzicologului T. Bolocan, numărul cvartetelor compuse de compozitorii moldoveni în decursul acestei perioade de douăzeci de ani a ajuns la 26 de opusuri [20, p. 51], iar cel puțin o lucrare – *Cvartetul nr. 2* pentru instrumente cu coarde (1987) a semnat A. Mulear.

De asemenea, în domeniului muzicii cameral-instrumentale autohtone, se evidențiază într-un mod considerabil genul de *sonată*. În acest gen compune și A. Mulear, doar preponderent pentru pian – *Sonatina* pentru pian (1960), *Sonata* pentru pian (1976), *Sonata* pentru flaut și pian (1979).

Printre genurile care se bucură de o mare popularitate în portofoliile compozitorilor autohtoni putem evidenția *miniaturile* pentru diferite instrumente, unde treptat începe să fie valorificat duetul instrumental vioară-pian, pentru câteva viori sau duet dintre vioară-violoncel. În studiul *Muzica instrumentală pentru ansamblul de cameră din Republica Moldova: teoria, istoria și metodica predării* [167], autoarele Nadejda Cozlova și Svetlana Țîrcunova, propun o periodizare a lucrărilor miniaturale autohtone:

1. anii 1930 prezintă un repertoriul componistic autohton compus din câteva miniaturi pentru această componență, printre care: *6 nocturne* și *Doina* de E. Coca [168, p. 225];

2. anii 1940–1950 sunt mai înfloritori dând naștere unor creații destoinice, care aparțin compozitorilor precum Ș. Neaga, V. Masiukov, P. Rivilis, Gh. Neaga, Z. Tkaci, printre care se înscriu și *Rondo* (1950) de A. Mulear, iar *Rondo* (1956) de S. Lobel considerându-se o reușită a acestor ani, în timp ce piese concertistice *Morișca* (1958) de D. Fedov și *Fantezie moldovenească* de D. Gherșfeld persistă în repertoriul didactic [168, p. 226];

3. anii 1961–1969 sunt marcați de crearea lucrărilor miniaturale de către compozitori din generația mai vârstnică – G. Bogaciov, V. Poleacov, absolvenți ai Conservatorului din Chișinău din anii 1950 Gh. Neaga, Z. Tkaci, O. Negruța, S. Lungul, precum și reprezentanți ai tinerei generații de compozitori T. Tarasenco, P. Rusu; iar creația instrumentală a compozitorul A. Mulear este reprezentată de cicluri *Douăsprezece piese* (1961) și *Șase miniaturi concertistice* (1966) [168, p. 227-228];

4. anii 1970 la fel aduc o varietate de abordări a miniaturii instrumentale, lista de autori include nu doar nume deja întâlnite precum O. Negruța, T. Tarasenco, ci și cele noi, cum ar fi T. Zgureanu, B. Dubosarschi, G. Kuzmina, S. Lîsîi și alții [168, p. 229-231]; pe lângă piese pentru pian, A. Mulear compune *Ecoul codrilor* – ciclu de piese pentru vioară și pian (1974).

5. anii 1980 sunt cuprinși de un val prolific în sfera creațiilor cu caracter miniatural, printre acestea enumerăm opusuri semnate de P. Rusu, Gh. Ciobanu, V. Masiukov, O. Negruța, T. Zgureanu, Gh. Neaga, S. Lungul, E. Mamot, V. Slivinschi, V. Burlea, S. Lungul și lista poate continua, iar B. Dubosarschi se distinge în special prin numeroasele sale lucrări [ibid., p. 243-236];

6. anii 1990 – începutul secolului XXI oferă interpreților, dar și publicului meloman numeroasele creații ce se înscriu în cadrul genului de miniatură, fiind realizate atât de autori recunoscuți de miniaturi instrumentale precum O. Negruța, V. Rotaru și B. Dubosarschi, cât și de compozitori care experimentează în acest gen, și anume E. Doga, Gh. Ciobanu, A. Bojonca, V. Burlea, O. Palymski, etc. [ibid., p. 240-242].

Astfel, anii 1950–1980 în creația compozitorilor autohtoni au fost foarte productivi pentru dezvoltarea genului de miniaturi instrumentale și cicluri de miniaturi, inclusiv ale celor predestinate componenței vioară-pian.

ANEXA 4. Un eseu textologic: comparația partiturilor editate cu manuscrise

Între varianta tipărită a ***Rondoului*** pentru vioară și pian și manuscrisul ***Rondoului moldovenesc*** pentru vioară și pian sunt identificate unele diferențe textuale. În primul rând, opusul original este mai amplu, însumând 286 de măsuri, comparativ cu ediția propusă de L. Feighin care cuprinde doar 223 de măsuri. Această reducție se datorează faptului că, editorul a reiterat refrenul într-un mod variat pe parcursul piesei. Astfel, în prima sa expunere, ultimele două compartimente nu sunt repetate, în a doua trasare – structura tripartită a refrenului nu este păstrată conform textului original, iar în cea de-a treia apariție a refrenului – materialul tematic este modificat și restrâns semnificativ, fiind exluse două compartimente ample, dintre care, ultimul fiind scris pentru pian *solo*.

Totodată, se observă deosebiri și în textul muzical al retranzițiilor. Spre exemplu, în manuscrisul lucrării, varianta a II-a este scrisă pentru pian *solo*, fără intervenirile viorii cu acorduri la *pizzicato,* iar a IV-a, fiind plasată tot în partida pianului, prezintă, mai degrabă, o punte, ceea ce diferă substanțial de piesa tipărită, unde este intercalată o retranziție din șaisprezecimi în partida viorii. Posibil, această prelucrare și modificare a *Rondoului* realizată de L. Feighin, exprimă dorința de a pregăti ascultătorul într-un mod mai direct și comprimat către compartimentul codal, expus la *Presto*.

În al doilea rând, sunt observate și alte neconcordanțe textuale între cele două documente muzicale, precum absența remarcilor de tempo – în manuscris fiind indicate doar *Allegro vivo* (pentru refrene și episoade) și *Presto* (pentru secțiunea *Codei*). Cel mai probabil, tempoul *Meno mosso* (pentru episodul *C*) a fost adăugat de către editor. În aceeași ordine de idei, subliniem că, în varianta tipărită a *Rondoului* sunt omise unele indicații ale compozitorului A. Mulear, care din punct de vedere interpretativ sunt esențiale în redarea ideaticului piesei. Printre acestea observăm remarca corzii *G* (în manuscris – coarda a *IV-a*) din cadrul refrenului și a primului episod, trăsătura de arcuș *spiccato*, notată în cupletul *B*, indicația *flageoletului* din refren și *direcțiile arcușului* în mai multe pasaje ale lucrării.

Cele șase piese didactice manuscrise, găsite pe rafturile secției de muzică a Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova, au fost incluse în colecția timpurie de piese pentru vioară și pian, publicată în 1961 de L. Berov la Chișinău, la editura *Cartea Moldovenească*. În volumul I al *Culegerii de piese pentru vioară și pian,* textul pieselor a fost redactat, probabil de către editor sau alcătuitorul crestomației, corectând și obținând mai multe gradații dinamice care lipsesc în manuscrise. În special, toate partiturile au fost suplimentate cu *crescendo-decrescendo*.

De exemplu, în piesa ***Ciobănașul*** (p. 63–64) simbolul *crescendo* este atribuit fiecărei fraze a pianului, în timp ce în partida viorii, acest semn marchează culminația perioadei – sunetul de atracție melodică fiind a^1, adică nota superioară a construcției melodice. În încheierea miniaturii

apare simbolul *decrescendo*. Totodată, revizuirea piesei *Ciobănașul* se referă și la unificarea acordică. Or, formula armonică „bas-acord" din două sau trei sunete din mâna stângă a pianistului se păstrează, însă toate acordurile sunt omologate cuprinzând câte trei sunete, cu o singură excepție, fapt ce contribuie la precizia armonică. La rândul lor, și acordurile arpegiate au fost completate până la șase sunete, câte trei în fiecare mână a pianistului. De asemenea, la prima vedere, devin vizibile indicațiile dinamice detaliate care diferă în partidele instrumentelor.

Textul muzical al miniaturii ***Joc*** (p. 64–66) a suferit mai puține modificări în domeniul indicațiilor dinamice în comparație cu manuscrisul – simbolurile dinamice *crescendo-decrescendo* au fost propuse doar pentru prima propoziție ***b*** din compartimentul median al piesei, fapt ce sugerează, aparent, utilizarea aceleiași dinamici și în repetarea propoziției. Simbolul dinamic *decrescendo*, care coincide pe verticală cu remarca agogică prescurtată *rallentando*, marchează sfârșitul miniaturii. În plus, editorul a inclus între paranteze becarul (în calitate de alterație de precauție) care apare periodic, anulând semnul modului lidian *G* – treapta a IV-a ridicată, iar odată cu acesta dispare și nuanța modului ionian în vocea inferioară a pianului.

Unele gradații dinamice ale frazelor din piesele *Cântec de leagăn* (p. 71–72), *Oleandra* (p. 74–76) și *Arioso* (p. 88–90) sunt prescrise mai detaliat, clarificând astfel frazarea muzicală, ce asigură o interpretare mai subtilă. În prima perioadă (*A*) din piesa ***Cântec de leagăn*** au fost incluse semnele mobile *crescendo-decrescendo* pentru a marca culminația propoziției și, respectiv, *decrescendo* în vederea finalizării acesteia. Cea de-a doua perioadă (A_1) începe la nuanța dinamică *f*, dezvoltându-se pe fluctuațiile *crescendo-decrescendo* prezente în partidele ambelor instrumente. Secțiunea *reprizei* cere interpretarea la *p*, creând astfel un efect de ecou. De asemenea, la sfârșitul miniaturii este plasată nuanța agogică *diminuendo*, fiind urmată de *rallentando*.

În miniatura ***Oleandra***, dat fiind faptul că pentru repetările structurilor binare ale perioadelor *a*-a_1 și *b*-b_v, compozitorul a utilizat dinamica de tip „ecou", schimbările intensității pentru ambele instrumente se realizează după cum urmează: *mf/mf – p/p, mf/p – p/p*. În ***Arioso***, pe alocuri, editorul a evitat să schimbe *cheia fa* cu *cheia sol* în partida pianului, așa cum a avut loc în *repriză*, sau a schimbat cheia mai târziu decât în manuscris, în partea mediană.

În piesa ***Dans găgăuz*** (p. 77–78), la fel, repetarea strofelor variate are loc odată cu creșterea dinamicii – de la *mf* la *f* pentru frazele *a*-a_1 și, respectiv, *a*-a_2; de la *p* la *mf* pentru frazele *b*-b_1 și, respectiv, *b*-b_2, în partida viorii. Intensitatea dinamică a pianului se schimbă de la *p* pentru întreaga strofa I până la *f* și *mf* pentru frazele *b*-b_2 din strofa a II-a. Pe lângă asta, există noi semne dinamice *crescendo-decrescendo* la hotarul frazelor și strofelor. Pentru comoditatea notației muzicale, se folosește semnul de mutare la octavă în sus pentru prima frază din *Introducerea* pianistului. A fost corectată și o mică eroare în textul muzical al primei fraze *a*, unde în m. 2 în loc de cvinta basului (*a*) s-a strecurat sexta (*h*).

Totodată, remarcăm faptul că textele pieselor din colecția datată cu anul 1961 nu au fost modificate substanțial în ediția pedagogică nouă, revăzută și completată în a. 1990 de E. Vîșcauțan, intitulată *Crestomaţie pentru vioară şi pian, pentru clasele I-IV ale şcolii de muzică pentru copii*. De exemplu, în dansul ***Oleandra***, repetarea celei de-a doua perioade (*B*) ar trebui să sune cu o octavă mai sus, întrucât a apărut semnul de mutare *ottava alta*. Transpoziția la octavă superioară a melodiei viorii se observă și în ***Jocul haiducilor***, în propozițiile a_1 și b_1, îmbogățind coloritul registral timbral. Iar în *repriza* piesei, acest procedeu aplicat asupra celor patru măsuri de încheiere accentuează funcția finală.

Ciclul ***Patru piese*** **pentru cvartetul de coarde** compus de A. Mulear se poate găsi sub forma a două documente: patru partide manuscrise pentru *violino I, violino II, viola* și *cello*, notate *4 piese pentru cvartetul de coarde*, 1979, păstrate în arhiva Companiei *Teleradio-Moldova* și partitura tipărită, intitulată tot în limba rusă – *Patru piese* (*În memoria lui A. Stârcea*), din culegerea *Piesele compozitorilor sovietici* pentru două viori, violă și violoncel, ediția a V-a, alcătuitor – Iu. Olenev, publicată în anul 1986 de către editura *Compozitorul sovietic* (p. 99-106).

Ținem să remarcăm faptul că știmele manuscrise ale ciclului *Patru piese* pentru cvartet de coarde nu prezintă un document-autograf (ca și în cazul altor lucrări ale lui A. Mulear), întrucât nici pe foaia de titlu, nici pe ultima filă a partidelor nu se regăsește semnătura compozitorului. Cu toate acestea, nu putem ignora maniera comună de notare a documentelor muzicale, specifică lucrărilor analizate, cea ce ne permite să identificăm însuși mâna compozitorului. Cel mai probabil, știmele pieselor au fost transcrise de pe partitura originală negăsită la momentul cercetării.

Așadar, realizând o analiză comparată între cele două variante ale ciclului, pe de o parte, constatăm faptul că textul muzical a fost păstrat cu fidelitate, iar pe de altă parte, putem observa ușoare modificări și substituiri a nuanțelor dinamice și de agogică. În *prima piesă*, în partida viorii secunde, m. 3, remarca *f* a fost schimbată în *ff*, iar în partida violoncelului, în m. 7, a fost adăugată nuanța dinamică *f*; ea lipsind în varianta de manuscris. În cea de-*a doua piesă*, în m. 21, se observă aceeași amplificare a intensității în partida viorii I și a viorii a II-a, iar partida violoncelului este îmbogățită, de această dată, cu *ff*. La violă, în m. 25, este adăugat un *f*, în vederea realizării unui contrast mai evident după *p* existent în cele două tacte anterioare.

În cea de-*a treia piesă* sunt remarcate cele mai multe intervenții ale editorului, reieșind din faptul că și construcția generală a lucrării a suferit unele modificări. Pentru a evidenția debutul temei *solo* a violei (propoziția *b*, m. 4 și propoziția b_1, m. 10), a fost indicată nuanța dinamică *mp*. În m. 16, după pasajul agogic, se revine la pulsația de bază prin remarca *a tempo*, iar vioara secundă va completa sonoritatea stringentă a grupului acompaniator prin *f*. Pentru a clarifica, din punct de vedere interpretativ, glissandoul indicat în m. 19, în știma viorii *solo*, editorul plasează remarca *sul D*. În măsura următoare, în acompaniamentul violei și a violoncelului a fost exclusă nuanța

dinamică *p*, probabil, oferind o anumită libertate interpreților. În m. 22, avându-se în vedere că vioara a II-a devine parte din grupul secundant, va interpreta împreună cu celelalte instrumente la *p*. Pentru ca, încheierea piesei să capete o anumită stare meditativă, în ultimul pasaj al viorii întâi (m. 25), au fost plasate nuanța dinamică *mf* și indicația *rallentando*. În m. 26, violoncelul, interpretând aceeași pulsație metro-ritmică simultan cu vioara secundă, va executa grupele de triolet la *p*, iar în următorul tact, remarca *diminuendo* din știma viorii a II-a va fi exclusă, posibil pentru a nu tergiversa încheierea lucrării. Totuși, pentru a crea un efect sonor de estompare, în partidele violei și a violoncelului sunt utilizate nuanțele dinamice *p*, și respectiv, *pp*.

Piesa finală, având un tempo rapid, nu necesită schimbări frecvente ale nuanțelor dinamice. În această ordine de idei, în m. 34, în partidele a trei instrumente – vioara întâi, vioara a II-a și violoncel, este introdus *ff*, pentru a marca începutul impetuos al *Reprizei*. În m. 43, textul muzical este marcat de o dinamică atenuată – *p*, iar în măsura finală (m. 44), pentru a accentua glissandourile duble, ambele viorii vor executa la *f*.

O altă analiză comparativă a fost realizată între cele două cicluri analoage – ***Patru piese*** și ***Cinci piese* pentru cvartetul de coarde**, primul în variantă de ediție tipărită, iar al doilea – în variantă de partitură manuscrisă. Deși între miniaturile celor două opusuri se observă un șir de similitudini, totuși putem identifica și unele modificări în privința spectrului nuanțelor dinamice și a diferențelor textuale.

Așadar, în *prima piesă* din manuscris, atât în partida violei (m. 1), cât și în cea a viorii întâi (m. 7), în loc de *ff* regăsită în ediție, este plasat *f*. Respectiv, în cea de-*a doua piesă*, în m. 21, toate cele patru instrumente vor interpreta la o dinamică ușor redusă – *f*, iar în m. 27, grupul acompaniator este lipsit de nuanță dinamică (*p*). Partida violoncelului, în mm. 29 și 33, din contra, este marcată de o creștere a intensității – de la *pp* și *ppp* –, va executa *p*, și respectiv, *pp*. În vederea evidențierii glissandoului final (m. 33), executat *solo* la vioara întâi, apare nuanța dinamică *mf*, iar violoncelul, interpretând simultan cu vioara secundă și viola, nu va coborî din intensitate, rămânând în zona *pp*. De asemenea, în manuscris este prezentă indicația *arcușului în sus* (mm. 6 și 16).

În *piesa următoare* se observă faptul că mai multe nuanțe dinamice și remarci de agogică lipsesc cu desăvârșire din manuscris – *p* (m. 7, viola), *mp* (m. 10, viola), *ff* (m. 14, vln I), *a tempo* (m. 16, vln I), *f* (m. 16, vln II, viola și cello) și *mf* (m. 24, viola), dar sunt prezente în ediția publicată. De aceea, nu putem afirma cu fermitate faptul că, posibil, unele remarci au fost introduse sau schimbate ulterior de către editor. În această ordine de idei, se observă o înlocuire – *f* cu *mp* (m. 4, viola). În cea de-*a patra piesă*, de asemenea, în ultimele două măsuri (mm. 43-44), în partidele viorii întâi, a celei secunde și a violei, nu este indicat *p*, care se regăsește, însă, în partitura ciclului *Patru piese* pentru cvartetul de coarde.

ANEXA 5. Tabel cronologic cu date biografice ale compozitorului A. Mulear

Data, anul	Vârsta	Locul	Activitatea
18 mai, 1922		Savran, Odessa	Se naște viitorul compozitor A. B. Mulear.
1929	7 ani	Savran, Odessa	Începe studiile la Școala medie.
1935	13 ani	Tiraspol (RASS Moldovenească)	Se mută cu traiul împreună cu familia.
iunie 1937 – august 1940	15–18 ani	Tiraspol	Activează în calitate de violonist în cadrul Orchestrei Simfonice Moldovenești de Stat.
1939–1940	17–18 ani	Tiraspol	Finalizează Școala medie nr. 2 și concomitent – școala muzicală.
septembrie 1940 – iunie 1941	18–19 ani	Chișinău	Este admis la studii în cadrul Conservatorului de Stat, clasa de compoziție și vioară.
24 iunie, 1941	19 ani		Suferă o fractură la clavicula stângă.
toamna 1941 – 20 martie, 1944	19–22 ani	Savran, Obodivka, Berșad din RSS ucraineană	A fost încarcerat împreună cu familia în lagărele de concentrare-ghetou.
1944–1945	22 ani	Odessa	Se angajează în calitate de orchestrant în cadrul Teatrului Național Academic de Operă și Balet.
18 august 1945 – septembrie 1948	23–26 ani	Tiraspol	Se angajează pe post de șef al Secției de învățământ (director adjunct) și profesor de obiecte teoretice la Școala de muzică pentru copii.
1948	26 ani	Chișinău	Este acceptat în funcție de candidat în cadrul Uniunii Compozitorilor Sovietici. Revine la studiile muzicale de la Conservator.
17 iunie, 1952	30 ani	Chișinău	Aderă în calitate de membru la Uniunea Compozitorilor Sovietici.
1955	33 ani	Chișinău	Absolvă cu succes Conservatorul de Stat.
1956–1970	34–48 ani	Chișinău	Activează în calitate de profesor de obiecte muzical-teoretice la Școala de muzică Nr. 1.
11 august, 1960 și 1 noiembrie, 1967	38 ani; 45 ani	Chișinău	I se decernează două *Diplome de onoare* de către prezidiul Sovietului Suprem al RSS Moldovenești.
din 1970	48 ani	Chișinău	Părăsește tărâmul pedagogic și își îndreaptă interesele spre domeniul compoziției.
21 mai, 1982	60 ani	Chișinău	Este desemnat cu titlul onorific *Lucrător emerit al culturii din RSSM*.
17 iunie, 1994	72 ani	Chișinău	Încetează din viață.

ANEXA 6. Lista cronologică a lucrărilor compozitorului A. Mulear

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
1.	1940	*Дуэты на молдавские народные темы* для 2 скрипок	*Duete pe teme populare moldovenești* pentru 2 viori	Indicate în: Expoziția online *Alexandr Mulear – compozitor (18 mai 1922–17 iunie 1994) (100 ani de la naștere)*, realizată de Biblioteca Științifică a Universității de Stat *Alecu Russo* din Bălți și pe pagina web a bibliotecii evreiești *I. Mangher*, Chișinău. Probabil, au fost scrise în prima etapă de studii a compozitorului în cadrul Conservatorului de Stat.
2.	1944	*Песня о Борисе Главане* для баритона с фортепиано, сл. П. Шоймул	*Cântecul despre Boris Glavan* pentru bariton și pian, vers. P. Șoimul	Notat în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, din dosarul său personal, (p. 33) și în broșura *Compozitori din RSS Moldovenească*, 1956, alcătuitor Z. Stolear, (p. 115).
3.	1944	*Песня о Зое Космодемьянской* для солиста и хора, сл. П. Тычина	*Cântec despre Zoia Kosmodemiaskaya* pentru solist și cor, vers. P. Tîcina	Indicat în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, din dosarul său personal, (p. 33) și în broșura *Compozitori din RSS Moldovenească*, 1956, alcătuitor Z. Stolear, (p. 115).
4.	1946	*Песня о Сталине* для хора без сопровождения, сл. Л. Корняну	*Cântec despre Stalin* pentru cor a cappella, vers. L. Corneanu	Indicat în broșura *Compozitori din RSS Moldovenească*, 1956, alcătuitor Z. Stolear, (p. 115–116).
5.	1946	*Застольная*, сл. Л. Корняну	*Cântec de pahar [de masă]*, vers. L. Corneanu	Lucrarea este notată în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, din dosarul său personal, (p. 33) și în broșura *Compozitori din RSS Moldovenească*, 1956, alcătuitor Z. Stolear, (p. 116).
6.	1946	*Песня бессарабца* для солиста и смешанного хора, сл. Л. Корняну	*Cântecul basarabeanului* pentru solist și cor mixt, vers. L. Corneanu	Opusul este indicat în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, din dosarul său personal, (p. 33) și în broșura *Compozitori din RSS Moldovenească*, 1956, alcătuitor Z. Stolear, (p. 116).
7.	1949 1950	*(Молдавское) рондо* для скрипки и фортепиано	*Rondo (moldovenesc)* pentru vioară și pian	A fost prezentat la ședința de aderare a lui A. Mulear în cadrul *Uniunii Compozitorilor din RSSM*, la data de 17 iunie 1952, (dosar personal). A fost publicat în anul 1962, la editura *Compozitorul sovietic*, Moscova. Datarea diferă.

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
8.	f. d. (până în 1951)	*Мари борцов за мир/ Marşul luptătorilor pentru pace* для солиста, хора и фортепиано, сл. А. Лукьянова	*Marşul luptătorilor pentru pace* pentru solist, cor și pian, vers. A. Luchianova	A fost publicat la *Uniunea Compozitorilor sovietici a RSS Moldovenești*, 1951, 6 p., Chișinău (BNRM). Indicat în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, din dosarul său personal, (p. 33). Ediția a fost prezentată la ședința de aderare a lui A. Mulear în cadrul *Uniunii Compozitorilor din RSSM*, la data de 17 iunie 1952.
9.	1951	*Măi scripcare, măi cobzare / Эй, скрипач, эй, кобзарь/ Гей, скрипач, кобзарь, послушай/ Играй скрипач, играй кобзарь/* для голоса и фортепиано, сл. Л. Корняну	*Măi scripcare, măi cobzare*, pentru voce și pian, vers. L. Corneanu	A fost editată la *Uniunea Compozitorilor sovietici a RSS Moldovenești*, 1951, Chișinău (BNRM). Indicată în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, din dosarul său personal, (p. 33). Ediția a fost prezentată la ședința de aderare a compozitorului în cadrul *Uniunii Compozitorilor din RSSM*, la data de 17 iunie 1952. Reeditată în culegerea *Antologia cântecului sovietic moldovenesc*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1968, p. 109-115.
10.	1951	*Рондо-скерцо* для скрипки и фортепиано	*Rondo-scherzo* pentru vioară și pian	Lucrare neidentificată; poate fi același *Rondo (moldovenesc)*. Opusul este notat în *Caracteristica compozitorului A. Mulear*, semnată de D. Preanișnicov, (dosar personal).
11.	1951 1952	*Под знаменем мира/ Sub steagul păcii* поэма для смешанного хора без сопровождения, сл. В. Рошка	*Sub stindardul păcii/ Sub steagul păcii* poem pentru cor mixt a cappella, vers. V. Roșca	Partitura poemului a fost prezentată la ședința de aderare a lui A. Mulear în cadrul *Uniunii Compozitorilor din RSSM*, la data de 17 iunie 1952 și este dedicată *Marii Revoluții Socialiste din luna Octombrie*. Lucrarea este notaăt în *Caracteristica cu indicații exacte a meritelor deosebite ale compozitorului A. Mulear* prezentată la Adunarea UC din 13 aprilie 1990, (dosar personal). Datarea diferă.
12.	1951–1952 1952 1954	*Струнный квартет* в 3-х частях: 1. *Allegro* 2. *Andante* 3. *Allegro vivo*	*Cvartet de coarde* în 3 părți: 1. *Allegro* 2. *Andante* 3. *Allegro vivo*	Partitura cvartetului a fost prezentată la ședința de aderare a lui A. Mulear în cadrul *Uniunii Compozitorilor din RSSM*, la data de 17 iunie 1952, (dosar personal). Datarea diferă.

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
13.	1953	*Рапсодия* *на молдавские темы* для оркестра народных инструментов	*Rapsodie* *pe teme moldovenești* pentru orchestra de instrumente populare	Prezentată în cadrul Adunării de creație a membrilor UC, la data de 10 noiembrie 1953 și este indicată în copia *Caracteristicii compozitorului A. Mulear* din dosarul său personal, (p. 38).
		Рапсодия для оркестра молдавских народных инструментов с сольным использованием бучума, флуера, чимпоя, кларнета	*Rapsodie* pentru orchestra de instrumente populare cu solo pentru bucium, fluier, cimpoi, clarinet	Manuscrisul a fost păstrat în Fondul bibliotecii orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici*, conform Catalogului *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*; Materialele Proiectului științific *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2014*, autoare L. Balaban. Lucrarea este indicată la p. 133, nr. 234.
14.	1953 1954	*Юмореска* для фортепиано	*Humoresca* pentru pian	Notată în *Lista creațiilor cantato-oratorice, simfonice și camerale scrise de compozitorii din Moldova*, după *Primul Congres al UC* din 1948– 1955, plasată în Secțiunea III – *Muzică camerală*, punctul a) *Muzica instrumentală*. Lucrarea a fost publicată de *Editura de Stat a Moldovei*, (ed. cu grafie chirilică), 1957, Chișinău, redactor L. Berov. Datarea diferă.
15.	1954	Музыка к драме *Сыновья кодр*	Muzica la drama *Fiii (feciorii) codrilor*	A fost pusă pe scena Teatrului Muzical-Dramatic de Stat *A. S. Pușkin*, după piesa lui V. Anghel și V. Gherlac și este notată în copia *Caracteristicii compozitorului A. Mulear* din dosarul său personal, (p. 38).
16.	1954	*Балетная сюита* для малого симфонического оркестра	*Suita de balet* pentru orchestra simfonică mică	Indicată în: Expoziția online *Alexandr Mulear – compozitor (18 mai 1922 – 17 iunie 1994) (100 ani de la naștere)*, realizată de Biblioteca Științifică a Universității de Stat *Alecu Russo* din Bălți și pe pagina web a bibliotecii evreiești *I. Mangher*, Chișinău.
17.	1954–1955	Симфоническая поэма *Гайдуки*	Poem simfonic *Haiducii*	Lucrarea de licență a compozitorului; notată în *Caracteristica cu indicații exacte a meritelor deosebite*

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
				ale compozitorului A. Mulear prezentată la Adunarea UC din 13 aprilie 1990, (dosar personal).
18.	1955 1956	*Концерт* для трубы с оркестром	*Concert* pentru trompetă și orchestră	Conform informațiilor din *Caracteristica compozitorului A. Mulear*, realizată de D. Preanișnicov, opusul a fost interpretat în cadrul *Primului Congres al compozitorilor din Moldova* (a. 1956). Indicat în *Caracteristica cu indicații exacte a meritelor deosebite ale compozitorului A. Mulear*, prezentată la Adunarea UC din 13 aprilie 1990, (dosar personal). Datarea diferă.
19.	f. d. (între 1956–1958)	Две пьесы для фортепиано: *Viforniţa, Прелюдия*	Două piese pentru pian: *Viforniţa, Preludiu*	Notate în *Lista creațiilor compozitorilor Moldovei, scrise în 1956–1958*, AOSP a RM, nr. 2941/1/322.
20.	1958–1959	Балет для детей *Фэт-Фрумос*, сл. А. Смолина, П. Шербан	Balet pentru copii *Făt-Frumos*, vers. A. Smolina, P. Șerban	A fost pus în scenă în parteneriat cu *Departamentul de coregrafie* al Colegiului de Muzică *Șt. Neaga* și cu ajutorul *Cercului coregrafic* de la *Casa pionierilor* din Chișinău. Ulterior, a fost inclus în programul *Decadei artei și literaturii moldovenești* de la Moscova, (dosar personal).
21.	f. d. (până în 1959)	Песня *О Москве* / *Слава Москве!*, для голоса и хора в сопровождении фортепиано, сл. Ем. Буков	Cântec *Despre Moscova* / *Slavă Moscovei! (Din turnuri străvechi izvorăște lumină),* pentru voce și cor însoțit de pian, vers. Em. Bukov	Conform autobiografiei compozitorului, semnată la data de 25 decembrie 1959, (dosar personal), lucrarea a fost scrisă pentru *Decada artei și literaturii moldovenești* de la Moscova. A fost publicat în *Cartea Moldovenescă*, Ed. cu grafie chirilică, în limbile română și rusă. Chișinău, 1961, 7 p. (BNRM). Reeditată în culegerea *Antologia cântecului sovietic moldovenesc*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1968, p. 99–104.
22.	1959	*Слава Москве* песня-кантата для хора с оркестром, сл. Ем. Буков	*Slavă Moscovei* cântec-cantată pentru cor și orchestră, vers. Em. Bukov	Conform *Caracteristicii compozitorului A. Mulear,* din data de 25 februarie 1982, cântecul a deschis *Decada artei și literaturii moldovenești* de la Moscova, în anul 1960, (dosar personal).
23.	f. d.	*Cântec de glumă*	*Cântec de glumă*	Publicat la Chișinău, în 1960, la editura *Cartea Moldovenescă*, Ed. în grafie chirilică (BNRM).

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
	(până în 1960)	(оркестровка для духового оркестра Н. Чернятинского)	(aranjament pentru orchestra de fanfară de N. Cerneatinschii)	
24.	1960	Симфоническая поэма *Кодры*	Poem simfonic *Codrii*	Menționat în *Caracteristica compozitorului A. Mulear*, realizată de D. Preanișnicov, (dosar personal).
25.	1960	*Сонатина* для фортепиано	*Sonatina* pentru pian	A fost interpretată în cadrul Adunării Uniunii Compozitorilor din 22 septembrie 1972, de către pianista G. Strahilevici, alături de următoarele creații: V. Bitchin – *Partita Nr. 2*; V. Masiukov – romanța *Дремлют горы*; V. Fuksman – cântecul *Комсомольцы*; G. Borș – cantata *Leniniana*; T. Zgureanu – cântecul *Сердца коммунистов*; D. Fedov – cântecele: *Pe veci nedespărțiți* și *Cântec de drumeție*; V. Cranga – prelucrarea pentru cor a cântecului popular *Cine-i bun de veselie* și N. Chiosa – cântecele: *Pădureanca* și *Toamna în Moldova*.
26.	1960	*Цикл песен для детей,* сл. Г. Виеру, И. Антон	*Ciclu de cântece pentru copii,* vers. G. Vieru, I. Anton	Opusul este notat de către compozitor în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, întocmită la data de 1 februarie 1982, inclusă în dosarul personal.
27.	1960	*Знамя Ленина над Родиной любимой* для голоса и фортепиано, сл. С. Михалков	*Steagul lui Lenin deasupra Patriei iubite* pentru voce și pian, vers. S. Mihalkov	Tematica piesei este despre eroii muncii și a luptei pentru pace. Indicată în dosarul personal al compozitorului, (p. 32).
28.	1960	*Куба есть (Нес в себе мечту он годы)* для голоса и фортепиано, сл. Ем. Буков, перевод А. Ренин	*Cuba este (Cei din Cuba altă dată)* pentru voce și pian, vers. Em. Bukov, traducere A. Renin	Tematica piesei este despre eroii muncii și a luptei pentru pace. Indicată în dosarul personal al compozitorului, (p. 32). Publicat alături de alte cântece din ediția *Cântece = Песни* la editura *Cartea Moldovenească,* Chișinău, 1968, p. 22–24.

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
29.	1960	*Гимн Москве*, сл. Ем. Буков	*Salut, capitală!*, vers. Em. Bukov	Manuscrisul a fost păstrat în Fondul bibliotecii orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici*, conform Catalogului *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*; Materialele Proiectului științific *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2014*, autoare L. Balaban. Lucrarea este indicată la p. 133, nr. 231.
		Песня *Привет Москве*, сл. Ем. Буков	Cântec *Salut Moscovei*, vers. Em. Bukov	A fost înregistrată în interpretarea Capelei Corale Academice *Doina*, dirijor V. Minin, și a orchestrei Filarmonicii de Stat, dirijor T. Gurtovoi, în 3 albume: anul 1962 (Д—10981-): https://records.su/album/39382 anul 1964 (Д 14343-4): https://records.su/album/36980 anul 1965 (С 915-6): https://records.su/album/36979
30.	f. d. (anii 1960)	Песня *Море в Карповке* для голоса и фортепиано, сл. Ем. Буков	Cântec *Marea nouă din Karpovka* pentru voce și pian, сл. Ем. Буков	Partitura lucrării se păstrează în Arhiva UC (AMTAP). Ed. în limbile română și rusă în culegerea *Antologia cântecului sovietic moldovenesc*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1968, p. 105–108.
31.	1960 1961	Сюита из балета *Фэт-Фрумос* *для симфонического оркестра*: 1. *Вступление и танец невольницы* 2. *Борьба со змеей* 3. *Вступление и Адажио* 4. *Танец Лесовой* 5. *Танец водяных*	*Suita* din baletul *Făt-Frumos* pentru orchestra simfonică: 1. *Introducere și Dansul Sclavilor* 2. *Lupta cu Zmeul* 3. *Introducere și Adagio* 4. *Dansul Mumei Pădurii* 5. *Dansul Știmelor*	În anul 1964, suita a fost editată la editura moscovită specializată *Muzica*. Datarea diferă.

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
32.	f. d. (până în 1961)	Дидактические пьесы для скрипки и фортепиано: *Пастушок*, *Танец*, *Колыбельная*, *Оляндра*, *Гагаузский танец*, *Ариозо*	Piese didactice pentru vioară și pian: *Ciobănașul*, *Dans*, *Cântec de leagăn*, *Oleandra*, *Dans găgăuz*, *Arioso*	Manuscrisele pieselor sunt păstrate la BNRM. Au fost incluse în volumul I al *Culegerii de piese pentru vioară și pian*, publicat în 1961 de L. Berov, la editura *Cartea Moldovenească* și în *Crestomaţia pentru vioară și pian, pentru clasele I-IV ale școlii de muzică pentru copii*, ediția a 2-a, 1990, de E. Vîșcăuțan – (cu excepția piesei *Arioso*).
		Зайчик, *Кукушка*, *Сказочка*, *Комический танец*, *Гайдукский танец*, *Баллада*, *Сырба*	*Iepurașul*, *Cucul*, *Povestioară (Poveste)*, *Joc comic*, *Joc haiducesc/Jocul haiducilor*, *Balada*, *Sârba*	Piesele didactice completează volumul I al *Culegerii de piese pentru vioară și pian*, publicat în 1961 de L. Berov, la editura *Cartea Moldovenească*. Se regăsesc și în *Crestomaţia pentru vioară și pian, pentru clasele I-IV ale școlii de muzică pentru copii*, ediția a 2-a, 1990, de E. Vîșcăuțan.
33.	1961	*Вижу я, мой товарищ и друг* для голоса и фортепиано, сл. Е. Баух, перевод В. Филип	*Văd în ochi-ți adânci visători* pentru voce și pian, vers. E. Bauh, traducere de V. Filip	Piesa este indicată în lista creațiilor compozitorului A. Mulear din broșura *Compozitori și muzicologi din Moldova*, alcătuitor V. Degtearev, 1973, (p. 39). Publicat alături de alte cântece din ediția *Cântece = Песни* la editura *Cartea Moldovenească,* Chișinău, 1968, p. 29–31.
34.	1961	*Ода свету Ленина* для солиста, хора и оркестра, сл. Г. Димитриу	*Odă luminii lui Lenin* pentru solist, cor și orchestră, vers. Gh. Dimitriu	Manuscrisul a fost păstrat în Fondul bibliotecii orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici*, conform Catalogului *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*; Materialele Proiectului științific *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2014*, autoare L. Balaban. Lucrarea este indicată la p. 133, nr. 229.
35.	1961	*Ода Ленину = Слава Ленину! (Как и другие народы)* для голоса и фортепиано,	*Odă lui Lenin = Slavă lui Lenin (Veacuri la rând)*, pentru voce și pian,	Notată în dosarul personal al compozitorului (p. 32). Editat alături de alte cântece din ediția *Cântece = Песни*

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
		сл. В. Рошка, перевод К. Семеновский	vers. V. Roșca, traducere de K. Semenovski	la editura *Cartea Moldovenească,* Chișinău, 1968, p. 3–5.
36.	1961	*Два цикла для скрипки и фортепиано* (12 пьес)	*Două cicluri de piese pentru vioară și pian* (12 piese)	Opus indicat în dosarul personal al compozitorului (p. 32). Partitura – neidentificată. Probabil, sunt piese instructiv-didactice.
37.	1962	*Пойдем* произведение для хора, сл. П. Крученюк	*Vom merge* piesă corală, vers. P. Cruceniuc	Piesa este notată în dosarul personal al compozitorului (p. 32).
38.	1962	*Шумит зеленый лес Реден* для голоса и фортепиано, сл. Ф. Пономарь	*Adie pădurea verde din Rădeni* pentru voce și pian, vers. F. Ponomari	Subiectul piesei este despre eroii muncii și a luptei pentru pace și a fost indicată în dosarul personal al compozitorului, (p. 32).
39.	1962	*Гимн Октябрю (Ветер осенний колышет знамена)* для солиста, хора и симфонического оркестра сл. П. Крученюк, перевод К. Семеновский	*Imn lui Octombrie (Vântul de toamnă foșnește-n drapele)* pentru solist, cor și orchestra simfonică, vers. P. Cruceniuc, traducere de K. Semenovski	Conform informațiilor din Procesul-verbal nr. 21 din 4 octombrie 1963 al Consiliului UC, piesa a fost interpretată de către B. Raisov, în contextul audițiilor lucrărilor cu tematică patriotică. Publicat alături de alte cântece din ediția *Cântece = Песни* la editura *Cartea Moldovenească,* Chișinău, 1968, p. 12–16.
40.	1962	*Молодость идет вперед = Молодость [всегда] впереди (Молодость Отчизны, как орел, стремится)* для голоса и фортепиано, сл. В. Рошка, перевод К. Семеновский	*Tinerețea merge înainte = Tinerețe(a) mereu înainte (Tinerețea noastră vultur ce se avântă)* pentru voce și pian, vers. V. Roșca, traducere de K. Semenovski	Notată în dosarul personal al compozitorului, (p. 32) și în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, (p. 33). Prima publicație – în anul 1961 în *Cartea Moldovenească,* Chișinău. 4 p. Mai târziu editat alături de alte cântece din ediția *Cântece = Песни* la editura *Cartea Moldovenească,* Chișinău, 1968, p. 17–28.
41.	f. d. (până în 1963)	*Песня о Молдове* для хора и оркестра	*Cântec despre Moldova* pentru cor și orchestră	Interpretată în cadrul *Primului Congres al Lucrătorilor din Cultură* (20 februarie 1966).

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
42.	1963	*Гайдуцкие Балканы* для баритона и фортепиано, (анонимный болгарский поэт)	*Balcanii haiducești* pentru bariton și pian, (poet bulgar anonim)	Conform informațiilor din Procesul-verbal nr. 16 din 23 august 1963 al Consiliului UC, lucrarea a fost propusă spre interpretare în cadrul *Decadei Bulgare*.
		Гайдуцкие Балканы для голоса и ф-но, сл. Л. Ломар	*Balcanii haiducești* pentru voce și pian, vers. L. Lomar	Manuscrisul lucrării se păstrează în cadrul BNRM.
43.	1963	*Знатная болгарка* для баритона и фортепиано, сл. Христо Радевский	*Renumita bulgară/* *Râčenica bulgară* pentru bariton și pian, vers. Hristo Radevski	Conform informațiilor din Procesul-verbal nr. 16 din 23 august 1963 al Consiliului UC, lucrarea a fost propusă spre interpretare în cadrul *Decadei Bulgare*.
44.	1963	*Все песни мира* произведение для хора, сл. В. Рошка	*Toate cântecele lumii* piesă corală, vers. V. Roșca	Piesa este indicată în dosarul personal al compozitorului, (p. 32).
45.	1964	*Ариозо* для скрипки и фортепиано	*Arioso* pentru vioară și pian	Înregistrarea lucrării se găsește în fondul audio al Companiei *Teleradio-Moldova*, în interpretarea violonistului D. Oscar și a pianistei G. Strahilevici. A fost introdusă în baza de date a instituției în anul 1987.
46.	1964	*Партия — солнце моё* *(Ты партия наша)* для солиста, хора в сопровождении фортепиано, сл. А. Гужель, перевод К. Семеновский	*Partidul meu – Soare (Partidul meu – Soare)* pentru solist și cor, însoțit de pian, vers. A. Gujeli, traducere de K. Semenovski	Editat alături de alte cântece din ediția *Cântece =Песни* la editura *Cartea Moldovenească,* Chișinău, 1968, p. 6–11.
47.	1964	*Партия — солнце моё* для солиста, хора и симфонического оркестра, сл. А. Гужель	*Partidul meu – Soare* pentru solist, cor și orchestra simfonică, vers. A. Gujeli	Manuscrisul a fost păstrat în Fondul bibliotecii orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici*, conform Catalogului *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*; Materialele Proiectului științific *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova al*

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
				Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2014, autoare L. Balaban. Lucrarea este indicată la p. 133, nr. 230.
48.	1964 1965	*Музыкальные картинки:* *12 пьес* для ф-но	*Tablouri muzicale:* *12 piese* pentru pian	Publicate în *Cartea Moldovenească*, Chișinău. Datarea diferă.
49.	1965	*[Цикл?] Восемь пьес* для фортепиано	*[Ciclu?] Opt piese* pentru pian	Indicat de către compozitor în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, întocmită la data de 1 februarie 1982, din dosarul personal.
50.	1965	*Рапсодия* для большого эстрадного оркестра	*Rapsodie* pentru orchestra mare de estradă	Notată în dosarul personal al compozitorului A. Mulear, (p. 29).
51.	1965	*Чох яхши* (азерб.) *Очень хорошо* для голоса, хора и фортепиано, сл. Е. Кримерман, перевод К. Семеновский	*Foarte bine* pentru voce, cor și pian, vers. E. Krimerman, traducere de K. Semenovski	Piesa se regăsește în lista creațiilor lui A. Mulear din broșura *Compozitori și muzicologi din Moldova*, alcătuitor V. Degtearev, 1973, (p. 39). Editat alături de alte cântece din ediția *Cântece =Песни* la editura *Cartea Moldovenescă,* Chișinău, 1968, p. 25–28.
52.	1966	*Праздничная увертюра* для симфонического оркестра	*Uvertura festivă* pentru orchestra simfonică	Prezentată în cadrul Adunării UC la data de 7 ianuarie 1967. A fost editată la Moscova în anul 1978.
53.	1966	*Шесть (концертных) миниатюр* для скрипки и фортепиано: 1. *Moderato assai e sostenuto* 2. *Moderato e sostenuto* 3. *Allegro* 4. *Andante*	*Șase miniaturi (concertistice)* pentru vioară și pian: 1. *Moderato assai e sostenuto* 2. *Moderato e sostenuto* 3. *Allegro* 4. *Andante*	Ciclul a fost interpretat în premieră în cadrul *Congresului al III-lea al UC* la data de 14 februarie 1967 și, ulterior, la Adunarea UC din 16 septembrie 1967, alături de *Șase piese* pentru pian de V. Borodin și *Scherzino* pentru pian de D. Fedov. De asemenea, a fost propus spre interpretare în cadrul *Festivalului Întregii Uniuni de muzică sovietică* din Tbilisi, 1981, (dosarul personal). A fost publicat la Moscova în *Compozitorul sovietic*, 1970.
54.	f. d. (până în 1967)	*Слышишь, кодры зашумели?* произведение для хора	*Auzi, codrii foșnesc?* piesă corală	Conform informațiilor din dosarul personal al compozitorului (p. 28), lucrarea a fost interpretată în a. 1967, luna iunie, la studioul Teleradio.

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
55.	1967	*Лирическая сюита [nr. 1?]* для струнного квартета: 1. *Moderato assai* 2. *Moderato sostenuto* 3. *Andante* 4. *Allegro*	*Suita lirică [nr. 1?]* pentru cvartetul de coarde: 1. *Moderato assai* 2. Moderato *sostenuto* 3. Andante 4. *Allegro*	Introdusă în baza de date a fondului radiodifuziunii *Teleradio-Moldova* sub titlul *Suita lirică*, în anul 1988, fiind interpretată de: Alexandr Kaușanski (vioara I), Anatolii Mirocinik (vioara II), Alexei Amvrosov (violă) și Iurii Krîlov (violoncel).
56.	1968	*Цикл пьес* для фортепиано (5 пьес): 1. *Кадынжа* 2. *Лэутэряска* 3. *Юмореска* 4. *Лягэн* 5. *Скерцино*	*Ciclu de piese* pentru pian (5 piese): 1. *Kadînja* 2. *Lăutăreasca* 3. *Humoresca* 4. *Leagăn* 5. *Scherzino*	Ciclul a fost prezentat în cadrul Adunării UC din data de 15 noiembrie 1968, alături de alte lucrări, precum: *Ciclu de piese* pentru copii pentru pian: *Improvizație*, *Vals*, *Dans*, *Humoresca*, *Piesă populară*, *Moldovenească*, *Preludiu* de R. Ibragimov; *Dans haiducesc* pentru pian și *Dans comic* de D. Fedov; *Romanțe*: *Dor de plai*, vers. Gr. Vieru, *Cântecul mamei*, vers. Gr. Vieru, *Mestecenii*, vers. K. Semenovski, semnate de A. Stârcea, *Ciclu de piese* pentru pian: *Melodie*, *Joc*, *Duet*, *Toccatina*, *Canon* de Gh. Neaga și *Cantata despre Lenin* pentru cor de copii cu acompaniament de pian de Z. Tkaci.
57.	1968	*Цикл пьес* для фортепиано (6 пьес): 1. *Гавот* 2. *Скерцино* 3. *Шутка* 4. *Колыбель* 5. *Юмореска* 6. *В лэутарском стиле*	*Ciclu de piese* pentru pian (6 piese): 1. *Gavotă* 2. *Scherzino* 3. *Șagă* 4. *Leagăn* 5. *Humoresca* 6. *Lăutăreasca*	Interpretat în studioul Companiei *Teleradio-Moldova* și publicat în *Cartea Moldovenească*, Ed. cu grafie chirilică, 1971, Chișinău, red. – E. Tcaci. A doua piesă a ciclului – *Scherzino* – a fost prezentată în cadrul Adunării UC din 7 octombrie 1966, în interpretarea pianistei G. Strahilevici.

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
58.	1968 1969	*Утро* для голоса и эстрадного оркестра, сл. Ем. Буков	*Dimineața* pentru voce și orchestra de estradă, vers. Em. Bukov	Conform *Registrului fonogramelor din Fondul companiei publice Teleradio-Moldova,* elaborat de cercetătoarea H. Barbanoi, în cadrul proiectului științific AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova, 2011-2014,* lucrarea a fost înregistrată în a. 1968, în interpretarea lui A. Stârcea și a orchestrei TRM. Piesa se regăsește în lista creațiilor lui A. Mulear din broșura *Compozitori și muzicologi din Moldova*, alcătuitor V. M. Degtearev, 1979, (p. 57).
59.	1969	*Приезжай увидеть Молдавию/ Приезжай и посмотри Молдову* для меццо-сопрано и эстрадного оркестра, сл. А. Бусуйок	*Vin-o să-mi vezi Moldova* pentru mezzo-soprano și orchestra de estradă, vers. A. Busuioc	În baza informației notate în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, întocmită la data de 1 februarie 1982, din dosarul personal, piesa a fost interpretată în studioul Companiei *Teleradio-Moldova.*
60.	1969 1970	Хоровая поэма без сопровождения *Партия Ленина/ Поэма о партии/ Поэма о партии Ленина*, сл. Г. Димитриу	Poem coral a cappella *Partidul lui Lenin/ Poem despre partid/ Poem despre partidul lui Lenin*, vers. Gh. Dimitriu	În *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, realizată la 1 februarie 1982, din dosarul personal al lui A. Mulear se cunoaște faptul că opusul a fost interpretat de către Capela Corală Academică *Doina*. Lucrarea a fost prezentată în cadrul Adunării UC, la 4 octombrie 1969, alături de *Simfonia nr. 5* pentru orchestră, cor și declamator, text de Em. Bukov, semnată de S. Lobel și Poem coral *Память*, vers. M. Dudin, de M. Kopytman. Datarea diferă.
61.	1970	Балетная композиция *К свету*, сценарий И. Ивановой	Compoziție de balet *Spre lumină*, scenariu I. Ivanova	Conform *Listei lucrărilor scrise în anii 1970–1981,* din 1 februarie 1982, (dosar personal), lucrarea a fost scrisă în *Memoria a 100 de ani de la nașterea lui V. I. Lenin* și a fost interpretată în cadrul Teatrului Național de Operă și Balet, în luna aprilie, 1970.
62.	1970	Цикл *Эхо кодр* для скрипки и фортепиано:	Ciclul *Ecoul codrilor* pentru vioară și pian:	Conform notițelor din *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, întocmită la 1 februarie 1982, (dosar

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
	1973 1974	1. *Эхо кодр* 2. *Хора* 3. *Баллада* 4. *Гагаузский танец*	1. *Ecou codrilor* 2. *Horă* 3. *Baladă* 4. *Dans găgăuz*	personal), se cunoaște faptul că, ciclul a fost interpretat de către violonistul Gh. Neaga, în studioul Companiei *Teleradio-Moldova*. Datarea diferă.
63.	f. d. (până în 1971)	*Поэма* для скрипки и фортепиано	*Poem* pentru vioară și pian	A fost interpretată în cadrul Adunării UC din 21 mai 1971, de către violonista L. Mordkovici și pianista G. Strahilevici, alături de: 1. *Cântece pentru copii* (trei canoane): *Ziua copiilor, Primăvara, Пакучет сфэдэушь*; 2. *Casa поиă*, ver. G. Vieru; 3. Poem pentru voce și ansamblu *Страшный сон*, vers. G. Vieru, semnate de compozitoarea Z. Tkaci; *Cvartet de coarde* (în 4 părți) de Gh. Neaga și ciclul vocal în șase părți *Soare cu dinți* de M. Kopytman.
64.	f. d. (până în 1971)	*Сонатина* для гобоя и фортепиано	*Sonatina* pentru oboi și pian	Indicată în *Lista recomandată Administrației Uniunii Compozitorilor pentru publicare în editura Compozitorul sovietic*, anul 1971, alături de: S. Lobel – *Simfonia nr. 5*; S. Lungul – *Appassionata*, poem coral a cappella, vers. A. Busuioc; Gh. Neaga – *Sonata* pentru orchestra de coarde; V. Fuksman – *Пять ночей и дней* pentru cor a cappella, vers. V. Inber; A. Luxemburg – *Sonatina* pentru pian; *Culegere de piese a compozitorilor moldoveni* (alc. P. Rivilis); V. Poleakov – simfonietta *Вешний сад* și E. Lazarev – *Arabescuri*.
65.	1973	*Сюита №1 (?)* для струнного квартета	*Suita №1 (?)* pentru cvartet de coarde	Partitura – neidentificată. Din cauza datării eronate poate fi considerată aceiași *Suita lirică*.
66.	1973	*Сюита №2* для струнного квартета:	*Suita №2* pentru cvartet de coarde:	Conform notițelor compozitorului din *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, realizată la 1 februarie 1982, din dosarul personal, opusul a fost interpretat de către

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
	1974	1. *Пастораль* 2. *Токкатино* 3. *Andante* (*Колыбельная*) 4. *Рондо* (*Сельская картина*)	1. *Pastorală* 2. *Toccatino* 3. *Andante (De leagăn)* 4. *Rondo (Tablou rustic)*	Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova în Armenia, Cernăuți și Moscova. Datarea diferă.
67.	1974	Симфоническая поэма *Татарбунары* для большого симфонического оркестра	Poem simfonic *Tatarbunar* pentru orchestra simfonică mare	În baza notițelor compozitorului din *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, datată cu 1 februarie 1982, din dosarul personal, compoziția a fost interpretată în cadrul *Plenarei UC* din a. 1974. Ulterior, a fost inclusă în *Planul de perspectivă din fondul compozițiilor înregistrate ale compozitorilor moldoveni din anii 1980–1982*, (punct 9), pentru a. 1980. Lucrarea este indicată și în *Caracteristica cu indicații exacte a meritelor deosebite ale compozitorului A. Mulear* prezentată la Adunarea UC din 13 aprilie 1990, (dosar personal).
68.	1975	*Три пьесы* для фортепиано	*Trei piese* pentru pian	Au fost interpretate în cadrul Adunării UC din data de 19 decembrie 1975, de către V. Kaplun, alături de alte lucrări, preintre acestea: *Suita* pentru trompetă și pian de A. Luxemburg, *Sonatina* pentru pian de V. Rotaru, Ciclul vocal-simfonic *Суровый напев* de Z. Tkaci, Două madrigaluri: *Stejarul*, vers. A. Busuioc și *Trecut-au anii*, vers. M. Eminescu, semnate de V. Zagorschi, Trei piese: *Patrie*, *Cântec de leagăn* și *Поведайте потомкам, ветераны* de V. Slivinschi și *Воспоминание* de Z. Stolear.
69.	1975	*Баллада, Гавот, Скерцино* для фортепиано	*Balada, Gavota, Scherzino* pentru pian	Denumirea exactă a pieselor este notată în două surse analoage – *Compozitori și muzicologi din Moldova*, alc. V. Degterev, 1979, (p. 57) și *Compozitori și Muzicologi din Moldova*, alc. G. Ceaicovschi-Mereșanu, 1992 (p. 61–62). *Balada* și *Gavota*, conform *Registrului fonogramelor din Fondul companiei publice Teleradio-Moldova*, elaborat de cercetătoarea H. Barbanoi, în

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
				cadrul proiectului științific AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova, 2011-2014*, au fost înregistrate în a. 1980, în interpretarea lui V. Polonschi.
70.	1975	*Сюита №3* для струнного квартета	*Suita №3* pentru cvartet de coarde	Conform notițelor compozitorului din *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, datată cu 1 februarie 1982, din dosarul personal, lucrarea a fost interpretată de Cvartetul Radioteleviziunii din Moldova. Partitură neidentificată.
71.	f. d. (până în 1976)	*Две баллады* для трубы и фортепиано	*Două balade* pentru trompetă și pian	Conform *Registrul fonogramelor din Fondul companiei publice Teleradio-Moldova*, elaborat de cercetătoarea H. Barbanoi, în cadrul proiectului științific AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova, 2011-2014*, piesele au fost înregistrate în anul 1976, de M. Goldman.
72.	1976	*Соната* для фортепиано	*Sonata* pentru pian	Conform notițelor compozitorului din *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981,* întocmită pe 1 februarie 1982, păstrată în dosarul său personal, opusul a fost interpretat la data de 6 decembrie 1976. De asemenea, autorul a obținut *Premiul II* la Concursul Republican, categoria – *Cea mai bună lucrare camerală.* Ulterior, a fost interpretată și în cadrul Concertului de la Casa Unională a Compozitorilor din 1980, luna octombrie.
73.	1976	*Ода Партии Ленина* для баритона и оркестра, сл. Ю. Павлов	*Odă partidului lui Lenin* pentru bariton și orchestră, vers. Iu. Pavlov	În baza informațiilor din *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, realizată la 1 februarie 1982, din dosarul personal al compozitorului, cunoaștem faptul că, compoziția a fost interpretată în cadrul concertului organizat la deschiderea *Congresului al XXV-lea (PCUS).*
74.	f. d. (pînă în 1977)	Песня *Идет снег*, сл. Л. Деляну	Cântec *Ninge*, vers. L. Deleanu	Muzica piesei a fost scrisă în colaborare cu A. Ranga. Este inclusă în colecția *Cântece pentru copii din Moldova*: cânt acompaniat. Moscova: Muzica, 1977.

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
75.	1977 1978	*[Молдавское] каприччио* для оркестра	*Capricciul [moldovenesc]* pentru orchestra	Conform *Caracteristicii compozitorului A. Mulear,* din data de 24 august 1977, lucrarea este dedicată *Glorioasei aniversări a lunii Octombrie*, (dosar personal). Datarea diferă.
76.	1979	*Соната №2* для фортепиано	*Sonata №2* pentru pian	Lucrarea a fost publicată la Moscova, în *Compozitorul sovietic*, anul 1983.
77.	1979	*Четыре пьесы* для струнного квартета (*В памяти А. Стырчи*): 1. *Grave* 2. *Tempo di hora* 3. *Largo* 4. *Allegro con brio*	*Patru piese* pentru cvartetul de coarde (*În memoria lui A. Stârcea*): 1. *Grave* 2. *Tempo di hora* 3. *Largo* 4. *Allegro con brio*	Ciclul a fost interpretat în cadrul Adunării UC, din data de 2 noiembrie 1979, secția – *muzică simfonică și camerală*, alături de creațiile semnate de Gh. Neaga – *Capriccio* pentru vioară solo, V. Bitkin – *Вечерняя музыка* pentru pian și *Aria* pentru vioară. Au fost publicate în a. 1975, în *Piese pentru vioară* (*Cartea moldovenească*).
78.	1979 1981	*Пять пьесы* для струнного квартета: 1. *Grave* 2. *Tempo di hora* 3. *Largo* 4. *Allegro con brio* 5. *Allegretto*	*Cinci piese* pentru cvartetul de coarde: 1. *Grave* 2. *Tempo di hora* 3. *Largo* 4. *Allegro con brio* 5. *Allegretto*	Ciclul a fost interpretat de către Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova. Datarea diferă.
79.	1979	*Соната* для флейта и фортепиано	*Sonata* pentru flaut și pian	Conform notițelor compozitorului A. Mulear, în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981,* din 1 februarie 1982, din dosarul său personal, opusul a fost interpretat în cadrul *Congresului al V-lea al UC* (RSSM).
80.	1980	*Сюита №4* для струнного квартета	*Suita №4* pentru cvartet de coarde	Conform notițelor compozitorului din dosarul său personal, lucrarea nu a fost interpretată. De asemenea, în același document se observă o corectare în titlul lucrării – cifra 3, prin presarea cernelii, este transformată în cifra 4. Partitură neidentificată.

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
81.	1970–1981	Музыка к спектаклю *Голубые олени*, сл. А. Коломиец	Muzica la spectacolul *Cerbii albaștri*, vers. A. Kolomieț	Compozitorul a inclus-o în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, realizată la data de 1 februarie 1982, din dosarul personal.
82.	1970–1981	*Баллада и Скерцино* для валторны и фортепиано	*Balada și scherzino* pentru corn și pian	Ciclul a fost interpretat în cadrul *Concursului Republican de interpretare la instrumente aerofone* (dosar personal).
83.	1970–1981	*2 пьесы* для скрипки и фортепиано	*2 piese* pentru vioară și pian	Piesele au fost indicate de către compozitor în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, întocmită la data de 1 februarie 1982, din dosarul personal. Partitură neidentificată.
84.	1970–1981	*Патрия* для баритона и фортепиано, сл. П. Заднипру	*Patria* pentru bariton și pian, vers. P. Zadnipru	Compoziția a fost indicată de către compozitor în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, întocmită la data de 1 februarie 1982, din dosarul personal.
85.	1970–1981	*Ария Матери* для меццо-сопрано с оркестром	*Aria Mamei* pentru mezzo-soprano și orchestră	În baza informațiilor semnate de compozitor în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, din 1 februarie 1982, păstrată în dosarul său personal, cunoaștem faptul că, compoziția a fost dedicată *Aniversării a 30 de ani de la Biruința asupra Germaniei fasciste*. De asemenea, a fost interpretată în studioul Companiei *Teleradio-Moldova*.
86.	1970–1981	*Мемориал* для женского хора, сл. И. Антон	*Memorial* pentru cor feminin, vers. I. Anton	Lucrarea este notată de compozitor în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, din 1 februarie 1982, păstrată în dosarul său personal.
87.	1970–1981	Поэма для хора без сопровождения *Жизни велика словно время (Ленин)*, сл. Б. Истру	Poem pentru cor a cappella *Viața este la fel de lungă ca timpul (Lenin)*, vers. B. Istru	Compozitorul A. Mulear notează în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970-1981*, din 1 februarie 1982, din dosarul său personal, faptul că, creația este dedicată *Congresului al XXV-lea* (PCUS).
88.	1970–1981	*25 пьес для фортепиано* (по разных трудностях)	*25 de piese pentru pian* (cu diverse dificultăți tehnice)	Ciclul a fost indicat în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, din 1 februarie 1982, păstrată în dosarul său personal. De asemenea, piesele au fost publicate în

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
				Literatura artistică, Ed. cu grafie chirilică, 1982, Chișinău, red. – Iu. Țibulschi.
89.	f. d. (până în 1982)	*Песня о Ленине*	*Cântec despre Lenin*	Opus menționat în *Caracteristica compozitorului A. Mulear,* din data de 25 februarie 1982, (dosar personal).
90.	f. d. (până în 1982)	*Цикл пьес* для фортепиано (4 пьес): 1. *Баллада* 2. *Комичный танец* 3. *Песня* 4. Оляндра	*Ciclu de piese* pentru pian: (4 piese): 1. *Balada* 2. *Dans comic* 3. *Cântec* 4. *Oleandra*	Conform informației din *Registrul fonogramelor din Fondul TRM*, elaborat de cercetătoarea H. Barbanoi, în cadrul proiectului științific AMTAP *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova, 2011-2014*, piesele au fost înregistrate în anul 1982, în interpretarea lui V. Polonschi.
91.	f. d. (până în 1982)	Дидактические пьесы для скрипки и фортепиано: *Комический танец*/ *Маленькая баллада*	Piese didactice pentru vioară și pian: *Dans burlesc*/ *Mica baladă*	Miniaturile au fost incluse în culegerea *Caruselul melodiilor*. *Piese instrumentale pentru copii*. Ed.-1. Alc. Z. Tkaci, red. Iu. Ţibulschi. Chişinau: Literatura artistică, 1982.
92.	1982	Симфоническая поэма *Эхо кодр*	Poem simfonic *Ecoul codrilor*	Indicat în *Lista lucrărilor scrise în anii 1970–1981*, întocmită la data de 1 februarie 1982, din dosarul personal al compozitorului. De asemenea, se regăsește în *Caracteristica cu indicații exacte a meritelor deosebite ale compozitorului A. Mulear* prezentată la Adunarea UC din 13 aprilie 1990, (dosar personal).
93.	1982	*Соната №3* для фортепиано	*Sonata №3* pentru pian	Conform notițelor compozitorului din dosarul său personal, această lucrare nu a fost interpretată.
94.	1982 1983	*Симфониетта* для струнного оркестра	*Simfonietta* pentru orchestra de coarde	Conform Procesului-verbal nr. 2 al Adunării Uniunii Compozitorilor din 19 februarie 1992, compoziția a fost propusă spre interpretare în cadrul concertului din Israel, din luna mai, în prima secțiune – *lucrări pentru orchestra de coarde*.
95.	1987	*Струнный квартет №2*:	*Cvartet de coarde №2*:	Înregistrarea audio a cvartetului se află în fondul radioteleviziunii (TRM) în interpretarea muzicienilor:

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
		1. *Adagio* 2. *Allegretto* 3. *Moderato*	1. *Adagio* 2. *Allegretto* 3. *Moderato*	Alexandr Kaușanski (vioara I), Anatolii Mirocinik (vioara II), Boris Dubosarschi (viola), Nicolai Tatarinov (cello). Partitură neidentificată.
96.	f. d. (până în 1990)	Симфоническая поэма *Плай натал*	Poem simfonic *Plai natal*	Lucrarea este notată în *Caracteristica cu indicații exacte a meritelor deosebite ale compozitorului A. Mulear* prezentată la Adunarea UC din 13 aprilie 1990, (dosar personal).
97.	f. d. (până în 1990)	Поэма для хора *Аурора*	Poemul coral *Aurora*	Lucrarea este notată în *Caracteristica cu indicații exacte a meritelor deosebite ale compozitorului A. Mulear* prezentată la Adunarea UC din 13 aprilie 1990, (dosar personal)
98.	f. d.	*Элегия* для виолончели и фортепиано	*Elegie* pentru violoncel și pian	Piesa se regăsește alături de alte lucrări semnate de compozitorii autohtoni în *Album de piese pentru violoncel, 2002*, alcătuitor – N. Jurbenco.
99.	f. d.	Баллада для баритона и фортепиано *Посоветовавшись с Лениным*, сл. Б. Истру	Balada pentru bariton și pian *La sfat cu Lenin*, vers. B. Istru	Compoziția este indicată în dosarul personal al compozitorului, (p. 25)
100.	f. d.	Песня *Евгения Флорина*, сл. Ф. Пономарь	Cântec *Evghenia Florina*, vers. F. Ponomari	Tematica piesei este despre eroii muncii și a luptei pentru pace (dosarul personal al compozitorului, p. 32).
101.	f. d.	Песня *Ероул дин Паркан* сл. П. Заднипру	Cântec *Eroul din Parcani*, vers. P. Zadnipru	Tematica piesei este despre eroii muncii și a luptei pentru pace (dosarul personal al compozitorului, p. 32).
102.	f. d.	*Песня молдавских целинников*, сл. Г. Виеру	*Cântecul muncitorilor moldoveni la deșțelenire*, vers. G. Vieru	Tematica piesei este despre eroii muncii și a luptei pentru pace (dosarul personal al compozitorului, p. 32).
103.	f. d.	*La mijloc de codru des* произведение для хора, сл. М. Эминеску	*La mijloc de codru des* piesă corală, vers. M. Eminescu	Piesa este indicată în dosarul personal al compozitorului, (p. 32). A fost interpretată pe 7 noiembrie 2018, la Filarmonica Națională *S. Lunchevici*, în cadrul concertului coral *Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai*, în interpretarea Capelei Corale

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
				Doina, (prim-dirijor – I. Steptan; maestru de cor – M. Mihalaș; la pian – I. Iliin).
104.	f. d.	Песня *Рождены мы в суровые годы*, сл. С. Михалков	Cântec *Ne-am născut în anii grei*, vers. S. Mihalkov	Se regăsește în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, din dosarul său personal, (p. 33).
105.	f. d.	*Рапсодия* для малого симфонического оркестра	*Rapsodie* pentru orchestră simfonică mică	Lucrarea a fost menționată în dosarul personal al compozitorului, (p. 32)
106.	f. d.	*Поэма о море* для хора, сл. В. Рошка	*Poem despre mare* pentru cor, vers. V. Roșca	Este indicat în *Lista cântecelor lui Mulear A. B.*, din dosarul său personal, (p. 33).
107.	f. d.	Молдавские танцы: *Хора*, *Оляндра*, *Ильянуца*, *Жок 1*, *Жок 2*; Гагаузский танец: *Жок*; Болгарские танцы: *Танцува 1*, *Танцува 2*, *Оляндра 1*, *Оляндра 2*.	Dansuri moldovenești: *Hora*, *Oleandra*, *Ileanuța*, *Joc 1*, *Joc 2*; Dans găgăuz: *Joc*; Dansuri bulgare: *Tanțuva 1*, *Tanțuva 2*, *Oleandra 1*, *Oleandra 2*.	Piesele sunt indicate în *Lista cu înregistrări ale pieselor populare în Bender și raioanele alăturate*, (din documentul – *Listele creațiilor compozitorilor Moldovei, scrise în anii 1956–1958, AOSP a RM*, nr. 2941/1/322).
108.	f. d.	Детская песенка *Мельница* для хора мальчиков в сопровождении симфонического оркестра	Piesă pentru copii *Moara* pentru cor de băieți și orchestră simfonică	Manuscrisul a fost păstrat în Fondul bibliotecii orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici*, conform Catalogului *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*; Materialele Proiectului științific *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice*, *2014*, autoare L. Balaban. Lucrarea este indicată la p. 133, nr. 228.
109.	f. d.	*Комичный танец* для фортепиано	*Dans comic* pentru pian	A fost interpretat de elevul Școlii de Arte *V. Poleakov* din Chișinău – D. Covali (11 ani), clasa profesoarei S. Lozovan, în cadrul Festivalului-Concurs Internațional

Nr.	Anul	Denumirea lucrării în original	Denumirea lucrării în limba română	Comentarii
				pentru copii *Lira de aur – 2019*, ediția a VI-a, secția – *Arta interpretativă*, obținând locul II.
110.	f. d.	*Щедрая осень* для оркестра	*Darnica toamnă* pentru orchestră	Manuscrisul a fost păstrat în Fondul bibliotecii orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici*, conform Catalogului *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*; Materialele Proiectului științific *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2014*, autoare L. Balaban. Lucrarea este indicată la p. 133, nr. 235.
111.	f. d.	Дидактические пьесы для фортепиано: *Музыкальная шкатулка*, *В догонку*, *Козлик*, *Сверчок*, *Скерцино*, *Сказочка*, *Сказание*, *Легенда*, *Токкатино*, *Бабочка*	Piese didactice pentru pian: *Cutia muzicală*, *În goană*, *Iezișorul*, *Greierul*, *Scherzino*, *Povestioara*, *Povestire*, *Legenda*, *Toccatino*, *Fluturașul*	Manuscrisele pieselor se păstrează la BNRM.
	Proiect (1982)	*Концерт* *для скрипки с оркестром*	*Concert* *pentru vioară și orchestră*	Conform informațiilor din dosarul personal al compozitorului (p. 9)
	Proiect	*Государственный гимн МССР* для симфонического оркестра	*Imnul de Stat al RSSM* pentru orchestra simfonică	Conform informațiilor din dosarul personal al compozitorului (p. 25)

ANEXA 7. Materiale ilustrative[11]

Fig. 6.**1**. Compozitorul A. Mulear: prin trecerea anilor…

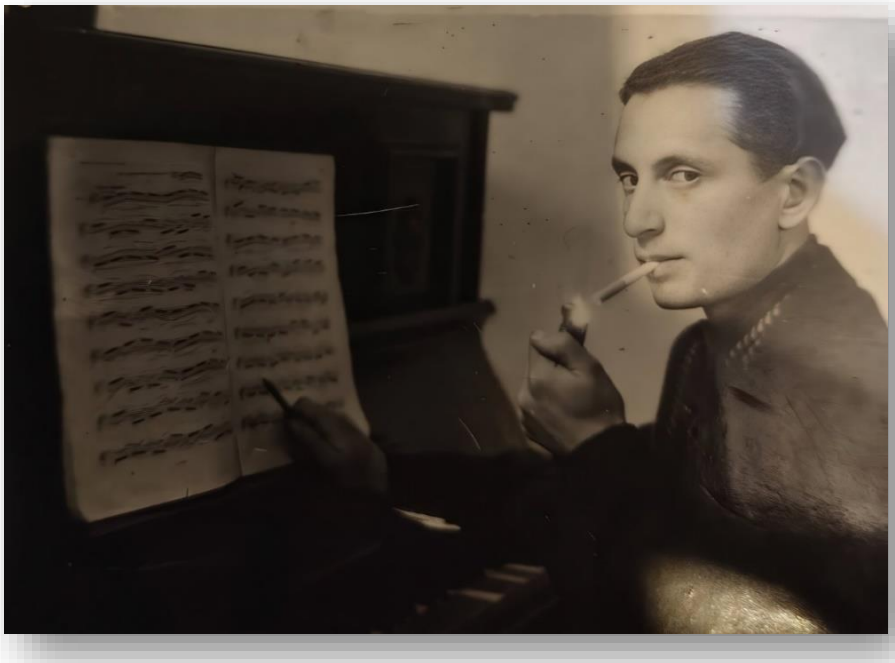


Fig. 6.**2**. Reflecții la pian.

[11] Colajul fotografic expus a fost realizat pe baza pozelor din albumul de familie, expediate autoarei de către nepoata compozitorului, Karina Mulear.

Fig. 6.**3.** Alături de compozitorul și profesorul G. I. Gherșfeld (1953), A. Mulear – dreapta.

Fig. 6.**4**. Album de promoție:
A. Mulear – rândul 4, al doilea din stânga
și V. Kaplun – rândul 5, a treia din stânga.

Fig. 6.**5.** Albumul celei de-a VIII-a promoție a Conservatorului de Stat din Chișinău (1953).

Fig. 6.**6**. Un moment de răgaz în natură.

Fig. 6.**7**. A. Mulear alături de prietenii devotați.

Fig. 6.**8**. Portrete de familie.

Fig. 6.**9**. Instantaneu fotografic de nuntă, A Mulear – primul din stânga.

Fig. 6.**10**. Secvență din eveniment:
compozitorul A. Mulear ținând un discurs.

Fig. 6.**11**. Moment muzical, A. Mulear – la pian.